

OTTAVIO LEONI DISEGNATORE E PITTORE. I CESI E IL CARDINAL MONTALTO

di Piera Giovanna Tordella

La traduzione nella materia pittorica dei valori luministici e chiaroscurali che nel codice linguistico di Ottavio Leoni (1578-1630) disegnatore divengono col tempo sostanziali nell'accordare l'immagine alla realtà psicologica del personaggio ritratto è una cifra di tale evidenza stilistica da costituire un termine primario nei processi interpretativi del Leoni pittore.

L'idea che la chiave di lettura del lessico pittorico di Ottavio si chiarifichi in primo luogo attraverso l'analisi delle qualità strutturali e stilistiche dei suoi disegni, essenziali a decifrare l'approccio concettuale dell'artista al tema del ritratto, viene rafforzata da un dipinto conservato nella Galleria Corsini (inv. 69, F.N. 860; fig. 1) presentato di recente con attribuzione problematica a Giusto Sustermans come probabile ritratto di Caterina di Ferdinando I dei Medici (1593-1629).¹ L'analisi del dipinto ne prospetta tuttavia la compiuta corrispondenza stilistica con alcuni testi pittorici del Leoni, e un foglio inedito dell'artista, confluito al Louvre tramite la collezione Saint-Morys (inv. 3328 ter; fig. 2)², conferma in quanto progetto preliminare al dipinto la validità di questa lettura. Accanto al ritratto del cardinal Ludovisi (Budapest, Musée des Beaux-Arts, inv. 747), assegnato alla bottega del Domenichino³ e ricondotto da chi scrive al Leoni anche sulla base del disegno preparatorio datato al febbraio del 1621 (La Colombaria, inv. D 28/31)⁴, l'immagine Corsini offre ulteriore fondamento alla restituzione critica, ancora a uno stadio sotto molti aspetti embrionale, della personalità pittorica di Ottavio non di rado soggetta a fraintendimenti interpretativi benché intrinsecamente coerente nella sua evoluzione che traduce tensioni stilistiche avvertite e condotte a maturazione nella sperimentazione disegnativa. E in questi come in altri dipinti di certa autografia collegati a momenti diversi della vicenda del Leoni si sostanzia una identità linguistica, particolarmente dichiarata nel trattamento dei volti, espressa compiutamente anche in una tela dell'Accademia dei Lincei che ne raffigura il fondatore Federico Cesi (fig. 3). Consonanze che definiscono la condivisione di un unico percorso intellettuale si avvertono inoltre nel confronto del dipinto linceo con i ritratti, che accompagnano gli avvicendamenti politici del papato tra la fine del Cinquecento e i tre decenni iniziali del Seicento, dei cardinali Pietro Aldobrandini in Villa Aldobrandini a Frascati, Domenico Toschi (Reggio Emilia, Musei Civici, Galleria Antonio Fontanesi, inv. 16, deposito Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, e Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 1889), Scipione Borghese del Museo Fesch di Ajaccio (inv. 852-1-265) e della Biblioteca Apostolica Vaticana. E inoltre con le immagini di Francesco Barberini di analoga ubicazione (fig. 4) e di collezione privata romana⁵, entrambe connesse strettamente al foglio del British Museum (inv. 1860-7-14-33) analogamente preliminare al bulino datato 1624 (B. XVII, 252, 17).⁶ Riferito in anni recenti a Pietro Fachetti con datazione circa il 1610-12⁷, e restituito da chi scrive al Leoni⁸, il dipinto dei Lincei esplica in effetti scelte stilistiche assimilabili a quelle materializzate nei ritratti citati come nell'immagine cardinalizia, non ancora identificata in modo convincente, della Galleria Colonna (Anticamera, inv. 1848, no. 646).⁹ In tutte queste opere l'elemento in senso critico maggiormente eloquente è la definizione volumetrica e chiaroscurale del volto, fulcro semantico della concezione ritrattistica di Ottavio e sintesi dell'universo psicologico dei personaggi raffigurati che l'artista dimostra di saper indagare e cogliere nel processo disegnativo con una acutezza interpretativa alimentata da una conduzione esecutiva magistralmente sfaccettata. Tale capacità introspettiva appare talvolta attenuata nella trascrizione pittorica, e la sua rarefazione risulta tangibile quando sia attuabile il confronto tra disegno preliminare e dipinto, come nel caso del ritratto Ludovisi di Budapest.



1 Ottavio Leoni, Ritratto muliebre (Anna Maria Cesi, principessa Peretti). Roma, Galleria Corsini, inv. 69, F.N. 860, in deposito presso il Ministero degli Affari Esteri.



2 Ottavio Leoni, Ritratto muliebre (Anna Maria Cesi, principessa Peretti). Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3328 ter.

I legami di committenza con i Cesi antecedono il soggiorno mantovano del 1599 presso la corte di Vincenzo Gonzaga, frutto, come recenti indagini hanno per la prima volta dimostrato, del ruolo strategico rivestito dal cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623) ai prodromi dell'attività di Ottavio. In una lettera datata 19 marzo 1599, rintracciata da chi scrive nell'Archivio di Stato di Mantova, il Gonzaga rivolgendosi al cardinal Montalto afferma infatti che: "Havendo io per qualche spatio di tempo trattenuto qui Ottavio Leoni [...] non vorrei perciò che Vostra Signoria Illustrissima coll'haverne forse patito qualche dissagio restassi mal soddisfatta di lui".¹⁰ Inequivocabile, se pure indiretta, l'attestazione della protezione accordata dal cardinale al giovane artista costituisce al momento il punto di avvio di un percorso critico all'interno del quale la ricostruzione del legame con i Cesi concorre a confermare la centralità del Montalto nel conseguimen-

to da parte del Leoni di una posizione nodale nell'ambito della ritrattistica romana protosecentesca. Rispetto a rapporti di patronato tra Leoni e il cardinal Francesco del Monte ampiamente congetturati¹¹ ma oggi unicamente testimoniati dal ritratto a disegno del prelado eseguito nel settembre 1616 (Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, inv. 832), la posizione del cardinal nepote di Sisto V diviene, anche sulla scorta delle nuove identificazioni presentate in questo lavoro, sempre più centrale. Nel 1608, anno in cui Montalto decide di finanziare i lavori per il completamento della chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle dei quali la prima pietra viene posta il 26 luglio dopo che nei mesi di maggio e il giugno era stato approvato il capitolato cui dovevano attenersi i capomastri muratori¹², la solidità di quel legame collezionistico è testimoniata da mandati di pagamento al Leoni datati ai mesi di settembre e dicembre.¹³



3 Ottavio Leoni, Ritratto di Federico Cesi il Linceo. Roma, Accademia dei Lincei.



4 Ottavio Leoni, Ritratto di Francesco Barberini. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

L'analisi della tela Corsini (fig. 1)¹⁴, identificabile con ogni probabilità con il "Ritratto con collaro a Lattughe di Ottavio Leoni" segnalato in una "Nota" dei primi dell'Ottocento concernente i dipinti di proprietà del principe Tommaso (1767-1856) conservati nel palazzo alla Lungara¹⁵, apre orizzonti interpretativi inediti che coinvolgono, oltre alla precisazione del suo autore, quella dell'identità della giovane raffigurata e del probabile committente dell'opera, rinnovando l'attenzione sui rapporti tra le famiglie Cesi e Peretti. Il 13 novembre 1613, a pochi mesi dalla morte della prima moglie Caterina, figlia unica ed erede del conte Alfonso Cavazzi della Somaglia, Michele Damasceni Peretti (1577-1631) si unì in matrimonio con Anna Maria Cesi, figlia di Cornelia Orsini e di Andrea Cesi, primo duca di Ceri, ritratto non casualmente quello stesso anno dal Leoni in un foglio oggi a Firenze (La Colombaria, inv. D 9/46; fig. 5).¹⁶ Pronipote di Sisto V, fratello minore del cardinale Alessandro Montalto, Michele Damasceni Peretti era divenuto principe di Venafro nel 1605 per titolo conferitogli dal re di Spagna Filippo III. La celebrazione indiretta nel ritratto Corsini dell'unione Peretti-Cesi da parte di un artista da molti anni legato alle due famiglie appare quindi affatto congrua. Significativo è il confronto fisionomico tra la figura femminile del dipinto Corsini preluso dal disegno 3328 ter del Louvre, e quella del foglio P II 879 dell'Ashmolean Museum di Oxford, datato al recto 1611 (fig. 6), che, secondo quanto dimostrato da chi scrive¹⁷, rappresenta la stessa Anna Maria immersa nella lettura o nella preghiera.¹⁸ Il taglio compositivo e la tensione narrativa del disegno oxfordiano inconsueti per Ottavio che in esso trasfonde un senso di personale coinvolgimento, maturato con ogni probabilità nella lunga frequentazione di casa Cesi, trascendono l'oggettività della visione propria alla maggior parte dei suoi ritratti. L'identità del soggetto rappresentato nelle due immagini trova conferma nella corrispondenza dei caratteri fisionomici del fratello di Anna Maria, Francesco Maria, evidenziata dal ritratto a disegno del Leoni (La Colombaria, inv. D 80/54) che reca al verso la notazione "Duca di Cesi" (fig. 7).¹⁹ Il foglio, datato al dicembre 1626, riconduce al momento del passaggio ereditario dei titoli e dei feudi dopo la morte del padre Andrea avvenuto in quell'anno. Francesco Maria Cesi, duca di Ceri e di Selci, marchese di Riano e di Gavignano, consorte di Giulia figlia di Alessandro Pico duca di Mirandola, e in seconde nozze di Anna Maria Caterina, figlia di Pietro Aldobrandini duca di Carpineto e di Carlotta Savelli²⁰, morì a Roma, senza eredi, nel 1657, ultimo del ramo Cesi proveniente da Pierdonato il seniore.²¹ In occasione della guerra di Castro e dell'avanzata del duca di Parma su Bologna e sulla Romagna, Urbano VIII lo aveva nominato comandante dell'Umbria e della provincia di Perugia, richiamandolo dall'esilio francese al quale lo aveva obbligato.²² La relazione con accadimenti di particolare incidenza nella vita dei singoli personaggi che sottofonda per larga parte la galleria leoniana traspare anche nel confronto tra le due immagini di Maddalena Cesi (figg. 8-9) che Leoni ci trasmette a distanza di poco più di un anno l'una dall'altra. Nella prima, del luglio 1618 (Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 2995)²³, Ottavio raffigura Maddalena in un sobrio abito secolare, analogo a quello che veste Anna Maria nel disegno di Oxford, adottando tuttavia un taglio visivo alquanto tradizionale, con la figura, dal busto lievemente ruotato a destra, impostata su di un unico asse e il volto costruito attraverso un raffinato partito chiaroscurale; nella seconda, dell'agosto 1619 (La Colombaria, inv. D 19/74)²⁴, Maddalena, in vesti di novizia, è indicata come suor Maria Cornelia. Sorella di Anna Maria e di Francesco Maria, Maddalena condivise la sorte riservata, per logiche familiari, ad altre due sorelle, Caterina e Flavia, ritirate anch'esse nel convento benedettino di Torre de' Specchi con i nomi di suor Maria Giacinta e di suor Maria Giovanna. Sottratte al destino claustrale furono invece, come Anna Maria, Giovanna data in sposa al conte Giulio Cesare Borromeo, e Porzia consorte di Giordano Cesi, marchese di Oliveto. La numerosa discendenza femminile di Andrea Cesi e Cornelia Orsini impedisce di precisare l'identità della bimba raffigurata in tenera età nel foglio della collezione Horne 5573 (in deposito presso il GDSU²⁵), che le notazioni autografe del Leoni al recto e al verso indicano quale ritratto di una "figlia del duca di Ceri" (fig. 10). Correlato stilisticamente a un momento molto precoce dell'attività di Ottavio collocabile tra lo scorcio del Cinque- (quando l'artista lavorava su



5 O. Leoni, Ritratto di Andrea Cesi, duca di Ceri (1613). Firenze, La Colombaria, inv. D 9/46.



6 Ottavio Leoni, Ritratto di Anna Maria Cesi, principessa Peretti (1611). Oxford, Ashmolean Museum, inv. PII 879.

7 Ottavio Leoni, Ritratto di Francesco Maria Cesi, duca di Ceri (1626). Firenze, La Colombaria, inv. D 80/54.



committenza Cesi alla pala dell'altare di San Giacinto in Santa Maria sopra Minerva) e i primissimi anni del Seicento, il disegno esplica soluzioni tecniche che allo stato attuale delle ricerche lo accomunano unicamente a due immagini femminili probabilmente coeve, l'una ancora in collezione Horne (inv. 5572, in deposito al GDSU)²⁶, l'altra di ubicazione ignota²⁷, e al ritratto del cardinal Camillo Borghese (1552-1621), pontefice dal 1605 con il nome di Paolo V (New York, Pierpont Morgan Library, inv. I, 24).²⁸ Ancora privi di commento critico, questi fogli condividono un approccio tecnico che li qualifica nettamente nel complesso evolutivo del Leoni disegnatore. La scelta di supporti cerulei colorati in pasta, che dai primi anni del Seicento caratterizzerà in modo pressoché costante il percorso di Ottavio²⁹, viene infatti preannunciata da queste carte originariamente chiare sulle quali egli stende a pennello, sul lato del foglio destinato ad accogliere il disegno, una pellicola cromatica tendenzialmente coprente che l'azzurro intenso sembra indicare a base d'indaco.³⁰ Non omologabile alle preparazioni a corpo costituite di pigmento, carica e legante, indispensabili per eseguire disegni a punta metallica (tranne quelli a punta di piombo)³¹, questa operazione, anomala nell'economia complessiva del corpus grafico oggi noto, svela in realtà una fase sperimentale ricca di esiti sostanziali sia sotto il profilo tecnico che stilistico per la successiva sintassi disegnativa dell'artista. L'attenzione all'universo veneto, al quale Ottavio era geneticamente legato, e che sino a quel momento ne aveva sotteso il modo di decifrare le qualità strutturali delle pietre nere, inizia infatti a dichiararsi più compiutamente proprio con l'adozione di supporti sui quali l'artista interviene con un procedimento arcaico apparentemente ingiustificato rispetto alla scelta del medium pulverulento e invece motivato da esigenze stilistiche ed estetiche. In breve tali supporti verranno sostituiti da carte cerulee colorate in pasta all'uso di Venezia, atte ad esaltare un gesto disegnativo nel frattempo rinnovato da una inedita pastosità segnica e da una sottile e raffinata articolazione chiaroscurale dei volumi, anch'esse di inequivocabile matrice veneta.



8 O. Leoni, Ritratto di Maddalena Cesi (1619). Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 2995.



9 O. Leoni, Ritratto di Suor Maria Cornelia (Maddalena) Cesi (1619). Firenze, La Colombaria, inv. D 19/74.



10 Ottavio Leoni, Ritratto di una figlia di Andrea Cesi, duca di Ceri. Firenze, collezione Horne, inv. 5573, in deposito presso il GDSU.

Nei due fogli Horne come nel ritratto muliebre di ubicazione ignota e in quello del cardinale Camillo Borghese della Pierpont Morgan Library la pellicola, costituita di pigmento polverizzato addizionato a un legante acquoso verosimilmente a base di gomma arabica, è stesa piuttosto grossolanamente sulla superficie con un pennello largo. Alterando la cromia originaria della carta derivata da 'strazze' chiare, essa trasfigura quella che, senza tale intervento, sarebbe stata la percezione su un fondo chiaro di un tracciato segnico monocromatico a tecnica secca. In questa specifica fase la ricerca sperimentale del Leoni si incentra anche sulle differenti proprietà della pietra nera, adottata nel disegno Horne 5573 (fig. 10) nella versione probabilmente ricostituita in larvata combinazione con carbonato basico di piombo steso con pennello di vaio a filamenti sottili percettibili in visione a luce radente. Negli anni seguenti l'artista ricercherà, probabilmente anche a causa del numero sempre più elevato di commissioni, risultati di maggiore compiutezza rappresentativa tali da conferire piena autonomia semantica anche ai suoi ritratti a disegno che infatti gli inventari sei- e settecenteschi di talune collezioni romane registrano incorniciati, dunque appesi alle pareti con pari dignità estetica rispetto alle immagini dipinte. L'inventario *post mortem* dei beni del cardinale Girolamo I Colonna (1604-1666), dedicatario delle "Vite" del Baglione, racchiude notizia di "Un disegno del Paduanino [Ottavio Leoni] con cornice di legno nera del ritratto di Marc'Antonio Terzo [Colonna]". Fratello di Filippo I, padre del cardinal Girolamo, Marc'Antonio III era consorte di Orsina Peretti pronipote di Sisto V e sorella del cardinal Montalto.³² L'analogo inventario relativo ai beni di Filippo II Colonna (1663-1714) segnala "Quarantanove quadrucci in carta d'un palmo in circa per alto rappresentanti diversi ritratti di Dame originali del Padovanino con sue cornici negre, e quattro d'esse dorate spettanti come sopra,

tutti con cristalli avanti, tutti pastelli".³³ "Un Pastello con il vetro cornice negra, alto 1 1/2 largo uno. Padovanino" è anche indicato in un inventario, non datato, della quadreria del cardinal Scipione Borghese.³⁴ Il vocabolo 'pastello', la cui etimologia appare riconducibile al latino 'pasta', è qui chiaramente utilizzato in generico riferimento a un costrutto segnico policromo. Nell'ambito della trattatistica artistica italiana l'adozione del termine 'pastello' in riferimento a media disegnativi pulverulenti costituiti di pigmento, carica e legante, è stata ricondotta al Lomazzo (1584). Tuttavia l'uso del termine si rintraccia in analoga accezione già in Benvenuto Cellini: "Altro modo [di disegnare] si è usato in su e' fogli tinti di tutti e' colori, con alcune pietre nere, domandate matite. Con queste si è disegnato, dando poi di biacca per dare i lumi, la qual biacca si è data in questo modo. Alcune volte si è fatto pastelli grossi quanto una penna da scrivere, i quali si fanno di biacca con un poco di gomma arabica".³⁵

Proprio la ricerca di quella autonomia estetica indurrà l'attenzione dell'artista sull'interazione cromatica tra supporti cerulei colorati in pasta e strutture segniche. Arricchito dall'accostamento di pietre nere e rosse naturali o ricostituite³⁶ lumeggiate a gesso bianco naturale e, più raramente, a bianco di piombo, l'impianto tecnico verrà talora ulteriormente potenziato da interventi a pastello marrone, a carboncino naturale oppure grasso. Inconfondibile, oltre per la sua nerezza e compattezza, per il trapasso al verso e per le microdiffusioni laterali della componente oleosa (olio di oliva oppure olio di lino), il carboncino grasso si distingue, tra i fogli relativi a membri di casa Cesi, nell'immagine di Francesco Maria del 1626. All'interno di questo specifico nucleo la definitiva transizione all'uso combinato di pietre nere e rosse, avvenuta circa il maggio 1619, è testimoniata dai ritratti di Maddalena, poi suor Maria Cornelia, compiuti su carta azzurra nel luglio 1618 e nell'agosto 1619. Nel secondo caso l'assetto cromatico è in effetti amplificato dalla pietra rossa unita alla pietra nera e al gesso bianco naturale, strumenti, questi ultimi, che Ottavio aveva iniziato sistematicamente ad abbinare in seguito all'adozione dei supporti cerulei. La figura di Andrea Cesi (1613) e quella di Anna Maria nel disegno del Louvre preliminare alla tela Corsini condividono questa condotta tecnica semplificata, analogamente al disegno di Oxford P II 879 (fig. 6), che la stessa Anna Maria ritrae nell'anno 1611, realizzato su un supporto definito dal Parker, seguito dalla critica successiva, come "grey paper". La degenerazione cromatica delle carte azzurre colorate in pasta, tema del tutto trascurato negli interventi sul Leoni disegnatore, riveste in realtà un ruolo significativo nella decifrazione prima tecnica e poi stilistica di numerosi fogli del corpus riferibili prevalentemente al primo decennio del Seicento. Anche l'indagine operata sul nucleo di ritratti dell'Accademia Colombaria ha confermato in supporti cartacei adottati dall'artista negli anni iniziali del secolo uno sbiadimento generalizzato piuttosto omogeneo. Elemento che indica come la cromia oggi prevalente in quelle carte, variabile dal grigio, all'ocra al marrone dorato, possa essere stata in effetti determinata da processi degenerativi attivati dalla instabilità chimico-fisica, dalla sensibilità al pH e alla luce, dei pigmenti e dei coloranti (indaco, pastello, campeggio, tornasole) comunemente utilizzati per la colorazione in pasta delle carte azzurre. Procedimento che si adottava quando, per scelta o per necessità, i maestri cartai ricorrevano a cascami di mediocre qualità le cui tonalità giallastre o marroncine tendono infatti a riaffiorare con lo scolorimento dei pigmenti e dei coloranti immessi in pasta per mascherare quelle tonalità. Il fotodeterioramento non è tuttavia meno marcato né meno diffuso in carte prodotte con 'strazze' totalmente o in parte azzurre poiché l'unico colorante utilizzato nella tintura dei tessuti con un grado di stabilità abbastanza elevato era l'indaco. Il campeggio (poligenetico) e il tornasole sono sensibili al pH in misura più elevata. La presenza di filamenti di natura fibrosa di colore azzurro, distinguibili con lenti ad alto ingrandimento in fogli leoniani di analoga datazione soggetti a scolorimento, tenderebbe pertanto ad indicare in quelle specifiche carte colorate in pasta l'utilizzazione di cenci azzurri. Effetti inequivocabilmente differenti manifesta invece il fotodeterioramento di fogli colorati per immersione in soluzioni acquose specificamente pigmentate.³⁷ Nei disegni datati a partire dal 1613, come indica ancora il corpus dell'Accademia Colombaria, lo stato conservativo delle carte azzurre colorate in pasta

appare sensibilmente migliore. Ciò prospetta una scelta più ponderata da parte dell'artista che si avvale di fogli di qualità superiore derivati probabilmente da un'unica risma come sembrano dimostrare nel nucleo fiorentino la corrispondenza delle strutture interne visibili e la presenza, tranne in un caso (La Colombaria, inv. D 11/42), di un solo tipo di filigrana³⁸, l'aquila moncefala in cerchio sormontato da corona. La presenza di questa stessa filigrana in fogli, appartenenti alla serie datata e numerata dall'artista, attualmente conservati in differenti collezioni pubbliche e private³⁹, conforta l'ipotesi dell'acquisizione preventiva di una intera risma⁴⁰, indizio eloquente della volontà dell'artista di garantirsi su di un ampio arco temporale strumenti congrui a sostanziare un percorso stilistico e operativo sotto innumerevoli aspetti già maturato nella sua mente. La corrispondenza tipologica del supporto cartaceo nei suoi caratteri strutturali e della filigrana in disegni che scandiscono il secondo e il terzo decennio del Seicento ne è prova palese. L'esaltazione del tessuto cromatico del disegno "à trois crayons" mediante supporti cerulei destinati a creare un livello percettivo intermedio, è pienamente funzionale alla visione neoveneta che l'artista manifesterà sino all'ultimo.

L'evoluzione linguistica di Ottavio va dunque letta anche attraverso l'analisi dei caratteri strutturali dei supporti utilizzati; dal primo periodo documentato, che implica il soggiorno mantovano del 1599 presso i Gonzaga, qualificato dall'uso di carte chiare non soggette a colorazione preventiva abbinata a pietre nere rialzate a gesso bianco naturale, alla breve fase sperimentale delle carte tinte dall'artista sul lato destinato ad accogliere il disegno che introduce la costante affermazione nei decenni seguenti di una scelta tecnica, la carta cerulea colorata in pasta, fortemente caratterizzata nelle sue valenze culturali anche per l'accostamento a media esecutivi pulverulenti.

Il foglio di Oxford (fig. 6) reca al recto due notazioni autografe, una (a sinistra) coeva al disegno, l'altra (a destra) successiva alle nozze di Anna Maria con Michele Peretti. L'inusuale stringatezza palesata dall'artista nell'indicare unicamente il nome proprio del personaggio ritratto sembra tradire nella notazione più antica la radicata consuetudine dell'artista con casa Cesi ribadita dalla tipologia dell'immagine che ferma sulla carta un momento di intimo raccoglimento nella lettura forse del breviario, inconciliabile con l'esteriore convenzionalità del disegno del Louvre (fig. 2) e della tela Corsini (fig. 1). L'unione di Anna Maria con Michele Peretti e l'implicita rilevanza politica di tale evento ispirarono con ogni probabilità anche il ritratto del duca Andrea di quello stesso anno, secondo la logica celebrativa che informa la produzione ufficiale del Leoni e che si dichiara nello studio del Louvre. In esso Anna Maria è calata nel nuovo ruolo sociale sancito dalle nozze con il principe Peretti decifrato successivamente nella tela Corsini in un magistrale equilibrio tra concentrazione psicologica ed esuberanza decorativa. L'abito, elemento non secondario per la datazione del dipinto, i gioielli, gli ornamenti floreali nei capelli raccolti sulla nuca vengono descritti con una attenzione lenticolare di stampo nordico, raramente palesata anche in pittura, che tuttavia non opprime la realtà interiore del personaggio. Di foggia spagnola, secondo la moda impostasi in Europa a partire dalla seconda metà del Cinquecento⁴¹, l'abito presenta un monumentale colletto a lattuca, che, costringendo a raccogliere i capelli sulla nuca, isola il volto di Anna Maria valorizzato da orecchini in oro e diamanti inseriti in castoni, quello centrale, in castone rettangolare, con taglio a tavola. Probabilmente di batista di lino inamidata con una sobria decorazione a triplici motivi lineari, la lattuca appoggia su un sostegno rigido. Si tratta di una leggera e preziosa intelaiatura apparentemente in argento e oro con motivi allusivi ai festoni a fuselli dei merletti, che segue un uso già diffuso circa il 1600 per i collari femminili più sfarzosi che venivano sostenuti appunto da telai in argento⁴² riconoscibili anche in alcuni ritratti genovesi del Rubens.⁴³ Un lungo filo di perle ancorato a un gancio d'oro impreziosisce il già ricco corpetto. Le soprammaniche, verosimilmente a gozzo, con un'apertura anteriore e una in corrispondenza del gomito (in Spagna definite "mangas redondas") lasciano libere quelle sottostanti del giubbone, aderenti al braccio, in taffetà operato con motivo a bande orizzontali, un tipo di decoro abitualmente riservato a questa parte dell'abbigliamento. Bottoni e passamanerie in filo d'oro arricchiscono le soprammaniche e il busto



11 Ottavio Leoni, Ritratto di Ippolita Recupito Marotta. Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3308.

ornato a liste verticali. Nel generale immobilismo della moda spagnola, i collari, le acconciature, insieme ai copricapi, furono, per le seppure limitate varianti alle quali andarono soggetti, gli unici elementi significativi per la datazione dei ritratti. E l'acconciatura dei capelli ornati di fiori, poco rialzata sulla fronte rispetto alle pettinature alte e imbottite tipiche dello scorcio del Cinquecento e dei primi anni del secolo seguente, avvalorava anch'essa una datazione congrua con il momento del matrimonio con Michele Peretti.



12 Ottavio Leoni, Ritratto di Paolo Quagliati, bulino e puntasecca (1623).

Nell'ambito dei festeggiamenti che seguirono l'evento, nella "gran sala" del Palazzo della Cancelleria, residenza ufficiale del cardinal Montalto, venne allestita durante il Carnevale del 1614 una favola in musica, l'"Amor pudico"⁴⁴, "Festino distinto in cinque hore" accompagnato da balli, con testi del fiorentino Iacopo Cicognini (1577-1633). Il libretto fu dato alle stampe lo stesso anno con il titolo "Amor pudico. Festino, e balli danzati in Roma nelle nozze de gl'Illus. & Ecc. SS. D. Michele Peretti Principe di Venafro e Sig. Principessa D. Anna Maria Cesis ...", da Girolamo Discepolo. La seconda impressione dovuta al medesimo stampatore⁴⁵ reca la dedica al cardinal Scipione Borghese, ed è corredata dalla "Copia d'una lettera del Sig. Romolo Paradiso. Con la quale dà avviso dell'Apparato, e grandezza, con che si è rappresentato il Festino dell'Eccellentiss. Sig. Principe Peretti".⁴⁶ La lettera diretta a Giovan Battista Strozzi data 15 febbraio 1614. Alle pagine 64-67 la "Doppo scritta" riunisce una "nota de i più principali, che



13 Ottavio Leoni, Ritratto di Paolo Quagliati (1623). Firenze, La Colombaria, inv. D 50/77.

intorno al Festino si sono virtuosamente adoperati” utile a gettare una luce ulteriore sui rapporti tra Ottavio Leoni e il cardinal Montalto. Evolutosi negli anni seguendo il successo sempre crescente (la prima elezione a presidente dell’Accademia di San Luca è proprio del 1614) e la conseguente indipendenza operativa, il legame mecenatistico dell’artista con la famiglia Peretti non si esaurì con la morte del prelato (1623) come dichiara un pagamento di 25 scudi effettuato il 30 luglio del 1627 a saldo di “pitture” eseguite per il principe Michele.⁴⁷ Il significato che il post scriptum alla lettera del Paradiso assume rispetto al nodo critico Leoni-Montalto si coglie scorrendo l’elenco degli artefici (compositori, musicisti, cantanti, scenografi, coreografi, pittori, fino al “provveditor generale” e all’“ingegnere”⁴⁸) della messa in scena dell’“Amor pudico”. “Le Musiche, di stile, che si dice, recitativo dell’hora Prima, e Seconda, furono opera del Sig. Cavalier Cesare Marotta famigliare dell’Illustriss. Sig. Card. Montalto. Così anco le parti di *Anfitrite*, e di *Venere* nell’hora Ultima” (p. 64), riferisce il Paradiso che più avanti informa ancora lo Strozzi come il personaggio di Venere fosse stato interpretato dalla “Sig. Hippolita Marotta moglie del detto Cavaliero” (p. 65). Testimonianza che contribuisce a contestualizzare un ritratto a disegno del Leoni conservato al Louvre (inv. 3308), iscritto al recto “Ippolita Marotti napolit[a]na” (fig. 11).⁴⁹ Cantatrice celebrata al pari di Vittoria Archilei, Ippolita Recupito (circa il 1577-1650)⁵⁰ era entrata al servizio del cardinal Montalto nel 1604 insieme al consorte Cesare Marotta (1580-1630).⁵¹ A Firenze nell’ottobre del 1608 fu interprete acclamata nell’ambito dei festeggiamenti in musica, ai quali aveva partecipato per concessione del Montalto, tenuti in occasione delle nozze tra Cosimo II dei Medici e Maria Maddalena d’Austria.⁵² Compositore e cembalista, anche Cesare Marotta rivestì una posizione di rilievo nel panorama musicale della Roma del primo Seicento analogamente a Paolo Quagliati (Chioggia 1555 ca-Roma 1628). Compositore di musica sacra e profana, e organista della basilica di Santa Maria Maggiore dal 1601 al 1628, Quagliati deve a Ottavio Leoni due intense immagini inedite, di raffinata acutezza introspettiva, e una incisione a bulino e puntasecca (B. XVII, 257, 34; fig. 12)⁵³ preclusa dal foglio cronologicamente più avanzato (La Colombaria, inv. D 50/77; fig. 13) datato al febbraio del 1623.⁵⁴ L’anno è quello della pubblicazione de “La Sfera armoniosa” composta da Quagliati in occasione delle nozze celebrate il 30 novembre 1622 tra Niccolò Ludovisi, nipote di Gregorio XV e fratello del cardinal nepote Ludovico, e la giovanissima e ricchissima Isabella, pronipote di Carlo Gesualdo di Venosa, anch’essa ritratta da Ottavio nel febbraio 1623.⁵⁵ Notevole appare il diaframma cronologico che separa il disegno fiorentino dal foglio pervenuto a Palazzo Rosso tramite la raccolta Durazzo (inv. 2410; fig. 14). Nel disegno genovese⁵⁶, che per qualità interpretativa e lucidità psicologica si colloca ai vertici della produzione del Leoni, l’età dimostrata dal Quagliati si accorda a una condotta tecnica e stilistica coerente con i primi anni del secolo, prossimi all’arrivo del musicista veneto a Roma. In anni piuttosto recenti la dedica “all’Ill.ma et Molto Rev.da Suor Anna Maria Cesi, monaca di S.ta Lucia in Selci” degli “Affetti amorosi spirituali” del Quagliati, raccolta di ventidue brani a tre voci edita a Roma nel 1617 da Giovanni Battista Robletti, ha indotto a ipotizzare erroneamente l’entrata in convento di Anna Maria in un momento di poco seguente l’unione con Michele Peretti.⁵⁷ L’identificazione della principessa Peretti con la monaca di Santa Lucia in Selci, nella quale va invece con ogni probabilità riconosciuta Anna, figlia di Federico Cesi del ramo dei marchesi di Oliveto, scaturisce infatti da una serie di fraintendimenti interpretativi. La dedica “All’Illustrissima ... principessa D. Anna Maria Cesi Peretti” delle “Canzoni spirituali ad una, a due, et a tre voci da cantarsi e sonarsi sopra qualsivoglia istromento, libro secondo, opera decimaterza”, di Pietro Paolo Sabbatini (1600 c.-1657 c.) date alle stampe a Roma nel 1640 da Ludovico Grignani, esibita proprio a sostegno di quella tesi⁵⁸, contribuisce in realtà a confutarla.

Benché non in perfette condizioni conservative e alterata in alcuni punti da interventi posteriori, la tela della Galleria Corsini, unico ritratto femminile oggi riferibile al Leoni anche sulla base di un documento progettuale, presenta livelli di leggibilità critica sufficienti a cogliere l’intrinseca coerenza



14 Ottavio Leoni, Ritratto di Paolo Quagliati. Genova, Palazzo Rosso, inv. 2410.

evolutiva del codice linguistico dell'artista. Dopo il superamento definitivo ai primi anni del Seicento dell'elemento lineare come dato fondante della costruzione volumetrica e spaziale (fase oggi ripercorribile solamente attraverso i disegni), la ricerca di nuovi orizzonti espressivi in chiave neoveneta si sviluppa, attraverso il disegno, in una esaltazione strutturale di valori cromatici e chiaroscurali poi sistematicamente trasposti in pittura. Anche nel dipinto Corsini, dove in misura maggiore rispetto a tutti gli altri ritratti oggi noti la finalità celebrativa si risolve in una attenzione lenticolare a dati esteriori di chiara valenza simbolica, il volto riflette, secondo una meditata tensione narrativa, una realtà psicologica in divenire accordata nella materia pittorica a sottili variazioni tonali e articolazioni chiaroscurali. La volontà di costruire i volumi decodificandone unicamente la struttura cromatica, trascendendo la linea intesa sia come contorno geometrico che come veicolo di allusione dinamico-spaziale, risulterà pienamente espressa, a distanza di alcuni anni, nel ritratto di collezione privata del cardinal Francesco Barberini. In quest'opera, di notevole spessore qualitativo, l'assenza di ombre portate consegue infatti il particolare trattamento della materia pittorica, nutrita, come rivela emblematicamente la mano sinistra del prelado appoggiata al bracciolo della seggiola, di luce interna e vivificata dall'interazione percettiva di campi cromatici contigui.

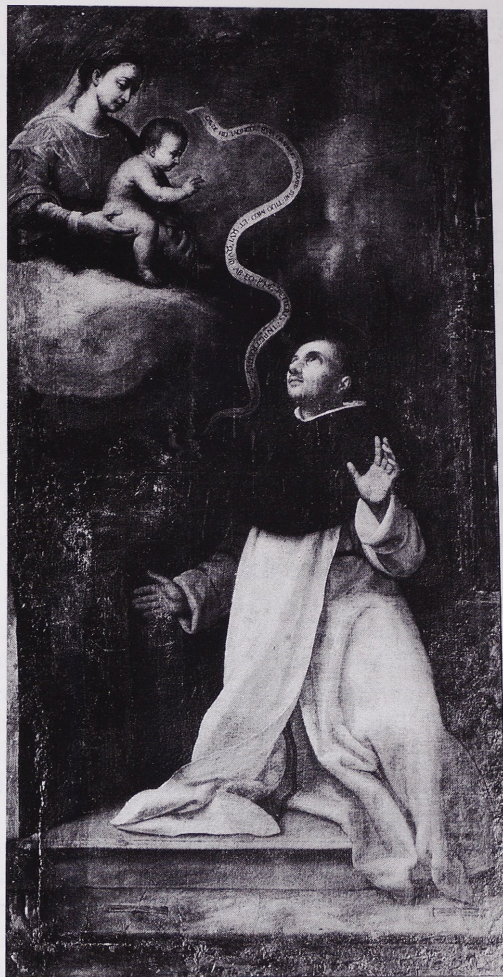
Viene così attuato il superamento definitivo di esperimenti linguistici regolati dalla linea come elemento sintattico sostanziale secondo una concezione che investe anche la ritrattistica a disegno di Federico Zuccari (dove pietre nere e rosse, e gessi bianchi naturali interagiscono su supporti cartacei chiari) alla quale Leoni doveva avere guardato, senza tuttavia pienamente conformarsi, nei suoi primi anni di attività. Il distacco dal linearismo zuccaresco è lucidamente sostanziato da Ottavio nel ritratto postumo dello stesso Federico, appartenuto a Mariette e confluito al Louvre tramite la collezione Saint-Morys (inv. 3299). Mai criticamente commentato, il disegno è in questo senso ricco di implicazioni teoriche e si qualifica nettamente per la straordinaria sensibilità luministica e atmosferica nel trattamento della pietra nera naturale le cui peculiarità strutturali inducono l'irregolarità e la variata intensità del tratto e del partito chiaroscurale. La sua datazione dovrebbe situarsi circa il 1614, anno della prima nomina di Ottavio a presidente dell'Accademia di San Luca.⁵⁹ La polverizzazione omogenea negli incarnati di pietre tenere nere (scisti argillosi carboniferi), e rosse, ricche cioè di ossido ferrico, e di gesso bianco naturale (carbonato di calcio tenero), indica la selezione preventiva da parte di Ottavio di strumenti tecnici la cui specifica duttilità materica assecondasse l'intento di definire i volumi sia per contrapposizioni cromatiche enfatizzate dalla colorazione cerulea del supporto indotta prevalentemente in pasta, sia agendo sull'articolazione tonale di singoli campi cromatici. Aree che vengono definite con un unico medium oppure, come evidenza di frequente la resa delle capigliature, attraverso la sovrapposizione di neri derivati, oltre che da pietre naturali o ricostituite, dal carboncino sia naturale che grasso, e probabilmente dal nerofumo, componente di base degli inchiostri al carbonio⁶⁰, largamente utilizzato anche nelle matite di sintesi. Le fonti antiche consentono di gettare una luce assai parziale su queste pietre tenere che polverizzate acquistano valenze accentuatamente pittoriche modificando al tempo stesso la capacità di sedimentare sul supporto cartaceo sfruttandone le irregolarità della tessitura superficiale. Fattore, quest'ultimo, essenziale al mantenimento della leggibilità segnica sul quale inoltre influisce, oltre alla scelta dell'artista del lato-forma o del lato-feltro, la collatura in superficie della carta sostituita solo ai primi dell'Ottocento dalla collatura in pasta a base di colofonia e allume. Cennini parla esplicitamente di pietre nere tenere in due capitoli del "Libro dell'arte".⁶¹ Nella "Introduzione ... alle tre Arti del Disegno" posta a premessa delle "Vite" fino dalla edizione torrentiniana⁶², Vasari segnala la Francia quale area di provenienza della pietra nera da disegno assimilabile perciò al tipo di materiale descritto da Cennini nel capitolo XXXIV come proveniente dal Piemonte, e tale corrispondenza è confermata da un passo della biografia vasariana di Baccio Bandinelli dove si legge che l'artista "maneggiava destramente lo stile e la penna e la matita rossa e nera, la quale è una pietra dolce che viene de' monti di Francia".⁶³ In relazione alla pietra rossa Vasari indica invece la Germania⁶⁴ e tale osservazione stimola il confronto con la descrizione della

migliore qualità della matita rossa fatta da Baldinucci nel “Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno” (1681). Dopo avere precisato, da accademico della Crusca, che il termine matita deriva “dalla Voce Greca Hoematites, dall’aver color del sangue che dicono Hoema”, egli sottolinea infatti la differenza tra il cinabro minerale, ovvero il solfuro rosso di mercurio (“Una pietra naturale molto dura, della quale si vagliano i Pittori, per fare i disegni su’ fogli, lasciandovi il suo colore, che è rosso”) e la matita rossa (“Una sorta di pietra tenera ... La migliore viene d’Alemagna”).⁶⁵ Nella letteratura francese cinquecentesca sporadici appaiono i riferimenti alle peculiarità strutturali delle pietre naturali. Pierre Grégoire parla infatti di quelle che appaiono chiaramente essere pietre ricostituite poiché ottenute da argilla combinata con collanti di origine proteica (colla di pesce) o vegetale (gomma arabica o latte di fico) ridotta in forma cilindrica.⁶⁶ Osservazioni sulle caratteristiche endogene delle pietre rosse naturali si rintracciano invece nei “Discours admirables” di Bernard Palissy (1580).⁶⁷

Il confronto tra lo studio del Louvre per la tela Corsini e il più antico foglio di Oxford (figg. 2, 1, 6) evidenzia l’attitudine di Ottavio di trasfigurare gradualmente la struttura segnica mantenendo inalterato l’approccio tecnico disciplinato da una rigorosa economia strumentale. Nell’accordare unicamente il bianco del gesso naturale e il nero dell’argilla carbonifera, egli dimostra di saperne acutamente cogliere e sfruttare (come nell’immagine di Andrea Cesi di notevole perspicuità analitica) (fig. 5) le potenzialità cromatiche ed espressive accresciute solo apparentemente a partire dal maggio 1619 dall’adozione sistematica della pietra rossa, presente anche nel ritratto di Francesco Maria del 1626. L’essenzialità narrativa che, unico tra tutti i disegni del Leoni oggi noti, qualifica il ritratto oxfordiano in cui Anna Maria Cesi, concentrata in se stessa, è artefice di un’azione concretamente espressa e temporalmente circoscrivibile, costituisce una diversa declinazione dell’intelligenza analitica di Ottavio comunque in grado di concentrare in un fotogramma, attraverso una sorta di obiettivo neutrale e per questo di frequente impietoso, la complessità del profilo morale e l’identità psicologica del soggetto rappresentato. Ciò dichiarano i magistrali, per essenzialità e lucidità introspettiva, ritratti di Ludovico Ludovisi dell’Accademia Colombaria che schiudono la percezione e nel reciproco confronto enfatizzano il diaframma interiore tra il momento dell’ascesa al potere del cardinal nepote di Gregorio XV e la stagione, politicamente critica, che segue la morte del pontefice di pochi anni precedente quella precoce dello stesso Ludovico.⁶⁸

L’implicazione emotiva, sottilmente avvertita, che nel disegno dell’Ashmolean Museum e in altri casi infrequenti (come nel ritratto inedito della *Figlia della Mongardina* — probabilmente un personaggio della sfera quotidiana dell’artista — numerato e datato “215 gennaio 1622”, La Colombaria, inv. D 39/88) trascende il rigoroso e razionale naturalismo attraverso il quale Ottavio si accosta e scruta i suoi personaggi nella loro molteplicità intellettuale ed etica, fa emergere all’opposto l’impostazione convenzionale, tradizionalmente consolidata, del progetto del Louvre. Esso anticipa esattamente il dipinto Corsini anche nel taglio a mezzo busto della figura della quale vengono trascurate le mani, un elemento, sporadicamente e sommariamente indagato nei disegni, che in ambito pittorico, con il ritratto di Scipione Borghese ad Aiaccio (si veda il movimento sospeso della mano sinistra), inizia a rivestire una notevole evidenza espressiva. La diligenza descrittiva, anch’essa insolita, riservata da Ottavio all’abito e all’acconciatura, definisce la finalità eminentemente progettuale del foglio di Parigi. Occorre peraltro notare come l’itinerario ideativo di ritratti dipinti o incisi a bulino sia, nei pochi casi attestati, costantemente espresso da singoli disegni. Fedelmente tradotti essi portano ad escludere un avvicinamento progressivo all’idea conclusiva attraverso un corpus più o meno nutrito di fogli e a presupporre piuttosto l’elaborazione risolutiva di quell’idea, infine materializzata sulla tela o sulla matrice calcografica (e da questa tradotta sulla carta), in un’unica fase nella quale analisi e sintesi convergono. Un tipo di procedimento compatibile con la produzione ritrattistica, fondata su un modello specifico, ma difficilmente applicabile alla pittura di tema religioso che Leoni pratica con risultati che le opere sinora identificate indicano inequivocabilmente modesti. Le tele romane di Santa Maria sopra Minerva, Sant’Eustachio

15 Ottavio Leoni, La visione di San Giacinto. Roma, Santa Maria sopra Minerva.



e Sant'Urbano, analogamente agli affreschi raffiguranti il *Martirio di Sant'Aniceto* commissionati da Giovan Angelo Altemps i cui pagamenti datano al 1618, cadenzano in un ampio arco temporale l'aspetto più convenzionale e meno significativo della vicenda artistica del Leoni che negli stessi anni stava invece maturando una personalità ritrattistica complessa e fortemente caratterizzata. La *Visione di San Giacinto* della chiesa di Santa Maria sopra Minerva (fig. 15), ricordata in fonti manoscritte e nella letteratura artistica sei- e settecentesca⁶⁹, è l'opera che attraverso la datazione circa il 1598 introduce l'esiguo corpus di dipinti religiosi attualmente noto, attestando al tempo stesso la precocità del legame collezionistico con i Cesi del ramo di Pierdonato il seniore destinato, come dimostra il ritratto di Francesco Maria del 1626, ad accompagnare l'intero percorso dell'artista. Di origine umbro-sabina, i Cesi devono a Pietro di Antonio Chitani da Cesi, senatore a Roma nel 1468, e ai suoi figli Bartolomeo, vescovo di Narni, morto nel 1537, Pierdonato, senatore di Roma nel 1500, scomparso nel 1504, e Angelo (1450-1528), giureconsulto⁷⁰, l'origine dei tre rami principali della famiglia. Dal ramo di Pierdonato discendeva appunto Andrea, primo duca di Ceri e padre di Francesco Maria al quale la madre Porzia dell'Anguillara affidò per volontà testamentaria l'edificazione e la dotazione della cappella di San Giacinto nella chiesa della Minerva.⁷¹ La tela

relativa venne invece eseguita su commissione del padre di Andrea, Paolo Emilio Cesi, marchese di Riano.⁷² Il ramo di Pierdonato, che controllò vari feudi della Sabina con titoli marchesali e ducali, e che diede alla chiesa, oltre ad abati e vescovi, due cardinali, Pierdonato I (1521-1586), celebre collezionista di antichità, e Pierdonato II (1585-1656), si estinse nel 1657 con la morte senza eredi di Francesco Maria.

Non è oggi possibile specificare se la committenza Cesi per la pala di San Giacinto preceda o segua l'ingresso di Ottavio al servizio del cardinal Montalto. La lettera inviata all'alto prelado dal duca di Mantova Vincenzo Gonzaga nel marzo 1599 trasmette l'idea di un rapporto consolidato del quale non siamo ancora in grado di precisare l'inizio. Confermato dai mandati di pagamento del 1608, quel legame, solido nonostante l'evoluzione cui dovette andare inevitabilmente soggetto, favorì o forse determinò il coinvolgimento dell'artista quale osservatore privilegiato del cosmo in cui maturarono politicamente e si celebrarono le nozze tra Anna Maria Cesi e Michele Peretti. Ambiente del quale vengono acutamente interpretati, attraverso il ritratto a disegno di Andrea Cesi, il disegno del Louvre e la tela con Anna Maria in Palazzo Corsini, e forse l'immagine di Ippolita Recupito ancora al Louvre, protagonisti e figuranti. Non si conoscono invece immagini del principe Peretti ascrivibili al Leoni. Il ritratto a figura intera della Galleria Corsini (inv. 408, F.N. 960) è stato accostato ai nomi di Andrea Comodi e in maniera più plausibile di Pietro Fachetti (1535-1619)⁷³, al quale attiene, come indicano anche fonti coeve, il dipinto della Biblioteca Apostolica Vaticana datato 1588 in cui Domenico Fontana presenta il progetto della stessa biblioteca a Sisto V attorniato tra altri dal cardinal Alessandro e dallo stesso Michele ancora fanciullo. L'iscrizione al Fachetti del dipinto Corsini si accompagna alla identificazione attributiva operata da una parte della critica di quella stessa tela con il ritratto di Federico Cesi dell'Accademia dei Lincei (fig. 3) assegnato invece da chi scrive al Leoni. Occorre peraltro rilevare come il favore, espresso talora con riserva, all'autografia del Fachetti, non abbia comunque impedito di rimarcare forti consonanze tra il ritratto linceo e il codice pittorico leoniano.⁷⁴

L'attenzione lenticolare riservata alla resa dei particolari decorativi, la predominanza esornativa, la concezione della linea come struttura linguistica portante, ma soprattutto la netta definizione dei campi cromatici che non avvertono l'elemento atmosferico e non captano l'incidenza naturalmente indotta dalle aree contigue, sono componenti dell'immagine di Michele Peretti incongrue con la visione prospettata dal ritratto di Federico Cesi del tutto armonica con quella sostanziata dai disegni e dai dipinti concordemente riconosciuti al Leoni. Il dato sotto tale profilo più emblematico è tuttavia il ricorso nella tela Corsini alle ombre portate che concorrono sensibilmente alla definizione dei volumi. Una scelta stilistica inconciliabile con il modo di trattare la materia pittorica da parte di Ottavio che tende a decifrarne internamente le potenzialità espressive anche attraverso la luce che vivifica e al tempo stesso sfalda le forme in modo da farle cromaticamente interagire con quelle vicine, abolendo la linea nell'accezione di contorno e diaframma.

NOTE

Si ringraziano Francesco Adorno, Sivigliano Alloisi, Piero Boccardo, Maurizio Boni, Emmanuelle Brugerolles, Wolfer Bulst, Antonio Cocuzzi, Ursula Fischer Pace, Marzia Faietti, Kristina Hermann Fiore, Ortensia Martinez Fucini, Catherine Monbeig Goguel, Elisabetta Mori, padre Reginaldo Pisoni, padre Lázaro Sastre, Gianni Carlo Sciolla, Stefano Spilli, Doriana Torselli, Isabella Truci, Paolo Vian.

Abbreviazione: Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria": La Colombaria

- 1 *Sivigliano Alloisi*, Personaggi e interpreti. Ritratti della Collezione Corsini, cat. della mostra, Roma 2001, pp. 135-136, ill.
- 2 Pietra nera, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra sbiadita, 178 x 146 mm; il disegno è elencato tra i fogli del Leoni provenienti dalla raccolta Saint-Morys, in *Françoise Arquie-Bruley/Jacqueline Labbé/Lise Bicart-Sée*, La Collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du musée du Louvre (Notes et documents des musées de France, 19), Parigi 1987, II (Répertoire des dessins), p. 83.
- 3 *Richard E. Spear*, Domenichino, New Haven/Londra 1982, I, pp. 227-228, sotto ni. 74-75 (con la bibl. precedente), II, fig. 248; *Vilmos Tátrai*, Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. A summary catalogue of Italian, French, Spanish and Greek paintings, Londra/Budapest 1991, p. 34, ill.
- 4 *Piera Giovanna Tordella*, Alessandro Peretti Montalto, Ludovico Ludovisi, Maurizio di Savoia: disegni inediti di Ottavio Leoni e novità documentarie sui rapporti con Vincenzo I Gonzaga e la curia romana, in: *Flor. Mitt.*, XLV, 2001, pp. 325 e 327, figg. 3-4. L'attribuzione a Domenichino è stata ancora ripetuta da *Arne Karsten*, Künstler und Kardinäle. Von Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert, Colonia/Weimar/Vienna 2003, p. 42, fig. 8.
- 5 Per il dipinto della Biblioteca Vaticana si veda *Cesare D'Onofrio*, Roma nel Seicento, Firenze 1969, p. 369, fig. 223 (senza attribuzione); *Francesco Solinas*, La Signora degli Scorpioni. Un inedito di Ottavio Leoni (1578-1630) e qualche ritratto romano del tempo di Caravaggio, in: Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli, atti del convegno a cura di *Caterina Volpi*, Roma 24-26 maggio 2001, Roma 2002, p. 249. Per la tela di collezione privata si veda *Maurizio Marini*, in: I volti del potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall'Impero Romano al Neoclassicismo, cat. della mostra a cura di *Francesco Petrucci*, Ariccia, Roma 2004, pp. 122-124, no. 39.
- 6 *Nicholas Turner*, Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman baroque drawings c. 1620 to c. 1700. Catalogue, con l'assistenza di *Rhoda Eitel-Porter*, Londra 1999, I, p. 119, no. 165; II, fig. 165. Per l'incisione si veda *The Illustrated Bartsch*, 38 (formerly volume 17 [Part 5]). Italian artists of the sixteenth century, a cura di *Sebastian Buffa*, New York 1983, p. 175, no. 17 (252).
- 7 *Sivigliano Alloisi*, in: L'Accademia dei Lincei e la cultura europea del XVII secolo. Manoscritti, libri, incisioni, strumenti scientifici, cat. della mostra, Roma 1991, pp. 51-53; *Chiara Perini Tellina*, Pietro Fachetti (1535-1619), in: Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, a cura di *Sergio Marinelli*, Cinisello Balsamo 1998, p. 235; *Caterina Volpi*, in: I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657, cat. della mostra a cura di *Francesco Solinas*, Roma 2000, p. 38, no. 17 (nell'edizione ampliata del catalogo, Roma 2001, la scheda è ripubblicata senza varianti alle pp. 117-118, no. 21); *Antonio Vannugli*, Il primo ritratto del cardinale Benedetto Giustiniani "in tela d'imperatore". Con una proposta per Antonio Scalvati e tre per Pietro Fachetti, in: Caravaggio (n. 5), p. 281; *Sivigliano Alloisi*, in: I volti del potere (n. 5), p. 144, sotto no. 56. Federico appartenne al ramo più illustre di casa Cesi, quello di Angelo degli Acquasparta che nella sua linea principale riuniti il marchesato di Monticelli (1572), il ducato di Acquasparta (1588), il principato di Sant'Angelo e San Polo (1613). La datazione del dipinto dei Lincei indicata tra il 1610, anno in cui venne adottato l'anello con lo smeraldo linceo, e il 1612, mette correttamente in conto l'assenza dell'indicazione del titolo principesco nell'iscrizione, tipologicamente assimilabile a quelle presenti nei dipinti di provenienza Cassiano dal Pozzo, che correda superiormente la tela. Come è stato sottolineato (*Volpi*, infra nota, p. 38) l'opera non compare tuttavia negli *Epigrammata* del Naudé editi nel 1641.
- 8 *Tordella* (n. 4), pp. 321-323. I numerosi ritratti di membri di casa Cesi, tra i quali "Un ritratto del signor principe Cesi duca secondo d'Acquasparta con la cornice nera con fogliami e profili d'oro", citati nell'inventario fatto redigere alla morte della madre da Olimpia Cesi, figlia di Federico il Linceo e Isabella Salvati, non recano alcuna indicazione attributiva (*Carla Benocci*, Le opere d'arte e i libri di Olimpia Cesi, nobildonna romana del Seicento, in: Studi romani, XLIX, 2001, pp. 101-110).
- 9 *Edward A. Safarik*, Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma. Dipinti, Busto Arsizio 1981, p. 82, no. 103 (come ritratto del cardinale Roberto Ubaldini), ill.
- 10 La lettera è integralmente trascritta in *Tordella* (n. 4), p. 337, analogamente alla missiva datata anch'essa 19 marzo 1599, inviata dallo stesso duca a Ludovico Leoni, padre dell'artista (AS Mantova, Archivio Gonzaga, Minute della cancelleria, busta 2248).

- ¹¹ *Detlef Heikamp*, La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scia' Abbas di Persia, in: *Paragone*, XVII, 199, 1966, pp. 64-65; *Zygmunt Wązbiński*, Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626, Firenze 1994, *passim*.
- ¹² *Daniele Ferrara*, La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni, in: *Alba Costamagna/Daniele Ferrara/Cecilia Grilli*, Sant'Andrea della Valle, presentazione di *Claudio Strinati*, introduzione di *Alba Costamagna*, saggi di *Cecilia Bernardini/Maria Grazia Bernardini*, Milano 2003, pp. 42-43.
- ¹³ Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Cardelli, Appendice, tomo 35 (Registro di mandati del Cardinal Montalto, 1607-1611): "Signori Herrera e Costa pagherete a Ottavio Leone Padovano pittore scudi 30 di moneta quali sono a bon conto di tre quadri che fa per servizio della casa nostra et datecene debito; dalla Cancelleria il di 22 di settembre 1608 [...] Signori Herrera e Costa pagherete a Ottavio Leone pittore scudi 45 di moneta quali sono per prezzo e compimento de scudi 75 che imposta il prezzo de tre quadri del ritratto del Cardinale da lui fatti per servizio nostro, che scudi 30 li hà havuti a buon conto et datecene debito; dalla Cancelleria il di 30 di dicembre 1608". Si veda *Belinda Granata*, Appunti e ricerche d'archivio per il cardinal Alessandro Montalto, in: *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, a cura di *Francesca Cappelletti*, introduzione di *Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2003, p. 49.
- ¹⁴ Olio su tela, 66,5 x 51 cm. Il dipinto, sottoposto a interventi di restauro nel corso degli anni Cinquanta, è attualmente in deposito presso il Ministero degli Affari Esteri.
- ¹⁵ *Giuseppina Magnanini*, Inventari della collezione romana dei principi Corsini (II parte), in: *Boll. d'Arte*, LXV, 8, 1980, p. 101. La "Nota" è stata riferita circa il 1808.
- ¹⁶ *Tordella* (n. 4), p. 322. Pietra nera, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra sbiadita, 241 x 161 mm (misure massime). Iscrizioni autografe, a penna e inchiostro metallo-gallico, al recto, "1613"; al verso, in basso a sinistra, celato da colore steso a pennello e quindi leggibile con difficoltà: "S.r Duca di Ceri". Sul cartone di montaggio, a matita, in grafia di Pasquale Nerino Ferri: "46". Filigrana: aquila monocefala inscritta in cerchio sormontato da corona, prossima a Briquet 207 (Roma, 1573-76) e 209 (Verona, 1582-96), Heawood 1256 (Firenze 1588: J.P. Maffei, *Historia Indicorum* [tav. 171]), e Zonghi 725-728 (*Charles Moïse Briquet*, Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusq'en 1600, Amsterdam 1907; *Edward Heawood*, Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia, I, Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries, Hilversum 1950; *Aurelio Zonghi*, Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia, III, Zonghi's Watermarks, Hilversum 1953). Tra i cento fogli dell'Accademia Colombaria, il solo a presentare una filigrana differente (stella a quattro punte in cerchio), che peraltro non trova elementi di confronto significativi nei fondamentali repertori filigranologici, è il no. inv. D 11/42. Figlio di Paolo Emilio Cesi, marchese di Riano e di Gavignano, duca di Selci, e di Porzia dell'Anguillara, Andrea di casa Cesi, primo duca di Ceri, sposò Cornelia di Virginio Orsini duca di S. Gemini. Morì nel 1626 (*Edoardo Martinori*, Genealogia e cronistoria di una grande famiglia umbro-romana. I Cesi, introduzione, note e appendice di *Giuseppe Gabrieli*, Roma 1931, pp. 38, 41 e albero genealogico B). Vedova di Roberto Altemps (1566-1586), primo duca di Gallese, Cornelia Orsini fu madre di Giovan Angelo, che nel 1605 si unì in matrimonio con Maria Cesi d'Acquasparta, figlia di Federico Cesi fondatore dell'Accademia dei Lincei. Come larga parte dei membri della sua famiglia, Giovan Angelo Altemps fu ritratto da Ottavio Leoni. Attualmente si conoscono due fogli, uno inedito (La Colombaria, inv. D 8/47) datato 1612, l'altro (1619) conservato alla Pierpont Morgan Library (inv. I, 25c) analogamente a quello del figlio Pietro (inv. I, 25a). *Jacob Bean/Felice Stampfle*, Drawings from the New York collections, II, The seventeenth century in Italy, New York 1967, p. 31, no. 26.
- ¹⁷ *Tordella* (n. 4), p. 324.
- ¹⁸ Nel dossier relativo a Ottavio Leoni consultato presso il Service d'Etude et Documentation du Département des Peintures del Louvre, si trova notizia della vendita (Paris, Drouot Richelieu, 13 marzo 1992, no. 18, non ill.) di un disegno assegnato a Leoni, proveniente dalla collezione Lagoy, raffigurante, secondo una iscrizione al recto, la principessa Peretti in visione di profilo. La descrizione della tecnica esecutiva, piuttosto imprecisa (pietra nera, lumeggiature [a gessetto bianco?], carta grigia [con ogni probabilità carta cerulea cromaticamente virata], 135 x 90 mm), che non contempla l'adozione della pietra rossa, induce a una datazione anteriore al maggio 1619. *Litta* (disp. 7, Cesi di Roma, tav. I) colloca la morte di Anna Maria a Roma il 14 novembre 1647. *Martinori* ([n. 16]), p. 41) indica, per refuso tipografico, il 1667.
- ¹⁹ *Tordella* (n. 4), p. 322.
- ²⁰ Anche Carlotta venne raffigurata dal Leoni in un disegno del dicembre 1627 (La Colombaria, inv. D 87/72; pietra nera, pietra rossa, carboncino grasso, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 229 x 162 mm).
- ²¹ *Litta* (n. 18); *Martinori* (n. 16), pp. 38, 41-42.
- ²² Narra infatti il Gigli: "Il primo giorno di Febraro [1640], la notte precedente fu fatto prigioniero nel suo Palazzo il Duca di Ceri, et menato in Castel S. Angelo da gran numero di Sbirri, et Corsi, per haver fatto sparare archibugiate a certi Sbirri, uno de' quali fu ferito, et mortoli sotto il Cavallo, perché con un mandato civile dell'Auditore della Camera volevano fare certa essentione nel suo stato. Fu doppio alcuni mesi liberato, et

- confinato a tempo in Avignone". Nel settembre 1642, secondo quanto scrive ancora il Gigli: "Fu liberato ancora il Duca di Ceri, il quale era stato confinato in Avignone doi anni avanti, siccome allora scrissi, perché il Papa lo conosceva anch'esso atto in questo bisogno. Fu anco mandato dal Papa il Cardinal Spada a trattare accordo et Pace con il Duca di Parma" (*Giacinto Gigli*, Diario di Roma, a cura di *Manlio Barberito*, Roma 1994, I, pp. 330, 365).
- ²³ Pietra nera, carta azzurra sbiadita, 227 x 160 mm. Iscrizioni autografe, a penna e inchiostro metallo-gallico, al recto "114 luglio" e "1618"; al verso "D. Madalena f[igli]a del Duca di Cesi". *Keith Andrews*, National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian drawings, Cambridge 1968, I, p. 66, no. 465; II, fig. 465.
- ²⁴ Pietra nera, pietra rossa, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra, 230 x 163 mm. Iscrizioni autografe a penna e inchiostro metallo-gallico, al recto "148 agosto" e "1619" (parzialmente celato dal cartone di montaggio); al verso, "Suora M[ari]a Cornelia f[igli]a del Duca di Ceri". In un momento precedente la campagna di catalogazione inventariale del fondo della Colombaria il disegno era stato illustrato da *Bernardina Sani*, Precisazioni sul giovane Ottavio Leoni, in: *Prospettiva*, 57-60, 1989-1990, p. 187, fig. 1.
- ²⁵ Pietra nera, lumeggiature a bianco di piombo, carta bianca tinteggiata al recto in azzurro, 232 x 169 mm. *Licia Raggianti Collobi*, Disegni della Fondazione Horne in Firenze, cat. della mostra, Firenze 1963, p. 29, no. 88.
- ²⁶ Pietra nera, carta bianca tinteggiata al recto in azzurro, 204 x 148 mm. Controfondo a piena pagina. *Ibidem*, p. 29, no. 87.
- ²⁷ Già sul mercato antiquario (New York, William H. Schab Gallery, catalogo no. 55, 1974, no. 20, p. 34, ill. e catalogo no. 64, Master Prints and Drawings of Five Centuries, 1983, no. 5, p. 16, ill.); *Solinas* (n. 5), p. 243, fig. 3.
- ²⁸ Pietra nera, lumeggiature a gessetto bianco, carta bianca tinteggiata al recto in azzurro, 219 x 159 mm. Per il disegno, già collezioni Mayor, poi Fairfax Murray, si veda A selection from the [da vol. III, 1910: J. Pierpont Morgan] collection of drawings by the Old Masters formed by C. Fairfax Murray, I, Two-hundred and ninety-two plates, Londra [1905], no. 24, ill. e *Maria Teresa Rizzo*, Dal ritratto "cortese" al ritratto "parlante". Interpretazioni del ritratto tra manierismo e barocco. Ottavio Leoni e Gianlorenzo Bernini, in: *Studi romani*, L, 2002, p. 108 e tav. XXVII, fig. 2, dove il foglio è illustrato senza commento alcuno.
- ²⁹ Sul tema complesso, ancora ricco di incognite, della colorazione in pasta dei supporti cartacei si veda: *Berthold Cornely*, Eine papiergeschichtliche Untersuchung über das Schönen und Färben des Papiers in der Masse, in: *Papiergeschichte*, VI, 1956, pp. 49-60; *Wisso Weiss*, Blaues Papier für Druckzwecke, in: *Gutenberg Jb.*, 1959, pp. 26-35; *Irene Brückle*, Blue-colored paper in drawings, in: *Drawing*, XV, 4, 1993, pp. 73-77; *eadem*, The historical manufacture of blue-coloured paper, in: *The paper conservator*, XVII, 1993, pp. 20-31; *eadem*, Historical manufacture of blue-coloured paper, in: *The book and paper group annual*. Volume twelve, compiled by *Robert Espinosa*, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington 1993, pp. 5-7; *Claude Coupry/Alain Lautié/Roy Perkinson*, Les papiers bleus: identification des colorants, in: *Techné*, 4, 1996, pp. 99-107; *Peter Bower*, Blues and browns and drabs: the evolution of colored papers, in: *The broad spectrum: studies in the materials, techniques, and conservation of color on paper*, a cura di *Harriet K. Stratis/Britt Salvesen*, Londra 2002, pp. 42-48.
- ³⁰ *Cennino Cennini*, *Il libro dell'arte*, a cura di *Franco Brunello*, con una introduzione di *Licisco Magagnato*, Vicenza 1971, capitolo XIX (Come dei tignere le carte di tinta indaca), pp. 21-22.
- ³¹ *James Watrous*, The craft of Old-Master Drawings, Madison 1957, pp. 12-16; *Carolin Corrigan*, Le tecniche del disegno, in *Carlos James/Carolin Corrigan/Marie Christine Enshaian/Marie Rose Greca*, Manuale per la conservazione e il restauro di disegni e stampe antichi, Firenze 1991, p. 52; *Piera Giovanna Tordella*, Il disegno tra conservazione e "renovazione" nelle fonti e nella pratica artistica tra Quattro e Settecento, in: *Conservazione dei materiali librari, archivistici e grafici*. Volume II, a cura di *Marina Regni/Piera Giovanna Tordella*, Torino 1999, pp. 181, 183, 185-186. *Letizia Montalbano/Cecilia Frosinini/Alain Duval/Hélène Guicharnaud/Giuseppe Casu*, Italian metal point drawings: international studies of the artistic technique, in: 13th Triennial Meeting Rio de Janeiro, 22-27 September 2002, ICOM Committee for Conservation, Preprints, II, Londra 2002, pp. 609-614.
- ³² Subiaco, Biblioteca Nazionale del Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna, senza segnatura. *Inventario di tutte le Robbe esistenti nella Guardarobba propria dell'Eminentissimo Signore Cardinale Colonna*, 1667, c. 124; *Edward A. Safarik*, Documenti per la storia del collezionismo. Inventari italiani 2: Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795, assistenza di *Cinzia Puija*, a cura di *Anna Cera Sones* (The Provenance Index, Getty Art History Information Program), Monaco 1996, p. 103, no. 119.
- ³³ Subiaco, Biblioteca Nazionale del Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III Q B 29, *Inventario di tutti l'effetti tanto in Roma Stato Ecclesiastico, e Regno trovati in essere dopo la morte della chiara memoria dell'Eccellentissimo Signore Don Filippo Colonna...*, c. 203; *Safarik* (n. 32), p. 294, no. 742.
- ³⁴ Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese, 470, Inv. quadreria del Card. Borghese, c. 11r. La prima trascrizione del documento si deve a *Sandro Corradini*, Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese, in: *Bernini scultore. La nascita del barocco in casa Borghese*, cat. della mostra a cura di *Anna Coliva/Sebastian Schütze*, Roma 1998, pp. 449-456, in particolare p. 452.

- ³⁵ Si veda *Giovan Paolo Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano 1584, pp. 192-193; *idem*, *Scritti sulle arti*, a cura di *Roberto Paolo Ciardi*, 2 voll., Firenze 1974, II, p. 170. Per il *Discorso sopra l'arte del disegno* di Benvenuto Cellini, si veda I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini novamente messo alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano, a cura di *Carlo Milanese*, Firenze 1857, p. 215, e *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di *Paola Barocchi*, Milano/Napoli 1973, II, p. 1929. In questo caso il pastello è definito dalla combinazione di carbonato basico di piombo, in funzione sia di pigmento che di carica, con il più comune tra i leganti di origine vegetale.
- ³⁶ *Piera Giovanna Tordella*, *La matita rossa nella pratica del disegno: considerazioni sulle sperimentazioni preliminari del medium attraverso le fonti antiche*, in: *Conservazione dei materiali librari, archivistici e grafici*. Volume I, a cura di *Marina Regni/Piera Giovanna Tordella*, Torino 1996, *passim*.
- ³⁷ *Brücke*, *Historical manufacture* (n. 29), pp. 22-28.
- ³⁸ Sul concetto di identità e di variante in ambito filigranologico si veda *Nancy Ash/Shelley Fletcher*, con un contributo di *Jan Piet Filedt Kok*, *Watermarks in Rembrandt's prints*, Washington 1998, p. 27.
- ³⁹ Tra questi due ritratti inediti, raffiguranti Gaspere Celio (inv. 2329; datato al recto 1614) e un gentiluomo non identificato (inv. 2331), confluiti nell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi attraverso la donazione Masson. Si veda inoltre il *Ritratto muliebri*, già in collezione Resta, delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 618); *Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni romani, toscani e napoletani*, Milano 1989, pp. 83-84, no. 59; *Annalisa Perissa Torrini*, in: *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, cat. della mostra a cura di *Giovanna Nepi Scirel/Annalisa Perissa Torrini*, Venezia, Milano 1999, pp. 200-201, no. 76 (con la bibl. precedente).
- ⁴⁰ I fogli ritenuti idonei alla commercializzazione venivano infatti contati e piegati in modo da formare unità da 25, indicate come 'caterni', 'quaterni', 'quaderni' e anche 'quinterni' (*De charta ejusque usu apud antiquos. Francisci Mariae Nigrisoli med. doct. Ferrariensis epistola ad... d. Liborium Brixianum*, Venezia, presso Girolamo Albrizzi, 1699, p. 30: "Quinterni, viginti quinque folia continent"). Già negli statuti del comune di Bologna del 1389 e 1454 la risma risulta composta da 20 'quaterni' ciascuno formato da 25 fogli (*A.F. Gasparinetti*, *Ein altes Statut von Bologna über die Herstellung und den Handel von Papier*, in: *Papiergeschichte*, VI, 1956, pp. 45-47, in particolare p. 46 [art. 7]; *Carmen C. Bambach*, *The purchases of cartoon paper for Leonardo's Battle of Anghiari and Michelangelo's Battle of Cascina*, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, VIII, 1999, pp. 109-112, 114, 119-122).
- ⁴¹ *Marzia Cataldi Gallo*, *La moda a Genova nel primo quarto del Seicento*, in: *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, cat. della mostra a cura di *Susan J. Barnes/Piero Boccardo/Clario Di Fabio/Laura Tagliaferro*, Genova, Milano 1997, pp. 132-145; *Roberta Orsi Landini*, in: *I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, cat. della mostra a cura di *Caterina Caneva*, Firenze 2002, *passim*.
- ⁴² *Cataldi Gallo* (n. 41), p. 143.
- ⁴³ Tra altri esempi la *Gentildonna con un nano* (già indicata come *Maria Grimaldi*, prima moglie di Giovanni Vincenzo Imperiali) e *Maria Serra Pallavicino* (secondo la recente identificazione di Piero Boccardo) del Rubens, entrambi a Kingston Lacy (Dorset), The National Trust (*Piero Boccardo*, in: *Van Dyck a Genova* [n. 41], nr. 20-21, con la bibl. precedente). Si veda inoltre la dama seduta a destra del doge Agostino Doria nel ritratto di famiglia di Guiliam van Deynen in collezione privata (*Van Dyck a Genova* [n. 41], fig. 4 a p. 32, e p. 143).
- ⁴⁴ Alla prima rappresentazione del 5 febbraio seguirono quelle del 9 e dell'11 dello stesso mese. *James Chater*, *Musical patronage in Rome at the turn of the seventeenth century: the case of Cardinal Montalto*, in: *Studi musicali*, XVI, 1987, in particolare pp. 209-210; *John Walter Hill*, *Roman monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, Oxford 1997, I, pp. 279-297.
- ⁴⁵ *Amor pudico. Festino, e balli danzati in Roma nelle nozze de gl'Illus. & Ecc. SS. D. Michele Peretti Principe di Venafro, e Sig. Principessa D. Anna Maria Cesis nel Palazzo della Cancelleria l'Anno 1614. Del Sig. Iacomo Cicognini ne l'Accademia de gli Humoristi di Roma detto il Confidente*, in Viterbo, presso Girolamo Discepolo, 1614. Esemplare consultato: BNCF, Palatino 12.2.0.2^{1a}.
- ⁴⁶ Roma, presso Girolamo Discepolo, 1614. Esemplare consultato: BNCF, Palatino 12.2.0.2^{1b}. Si veda anche *Chater* (n. 44), p. 210, n. 177; *Hill* (n. 44), I, p. 286, n. 17.
- ⁴⁷ Il pagamento (Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Cardelli, Appendice, tomo 50: "25 scudi al Cav. Ottavio Leoni Padovano Pittore a saldo di pitture che ci fa") è segnalato in *Stefano Pierguidi*, *Appunti sulla committenza Montalto*, in: *Studi Romani*, XLIX, 2001, pp. 122-123 e n. 31.
- ⁴⁸ Il postscriptum (p. 66) alla lettera del Paradiso informa inoltre degli artisti impegnati nell'allestimento scenico: "Disegnò M. Giovan Guerra da Modona quant'era dal soffitto fino a *pilastrì Dorici*, & altre cose. M. Baccio Ciarpi Fiorentino tutto ciò che si vide delle Pitture estrinseche della Scena; della *Roma ruinosa*, delle *Nuvole*, degli *Scogli del Mare*, della *Spelonca*, de *Campi Elisi*, nella cui maggior lontananza mi dimenticai dire, che appariva la *Città di Dite* tutta ardente per molte fiamme. Furo dipinte in gran parte queste sue opere da M. Rinaldo Lombardi Veronese, e da M. Baldassare Lauro Fiamengo; del quale fù disegno, e lavoro la Prospetti-

- va della Prima Roma. Mà la *Roma nuova*, che presto è per vedersi intagliata, fù di M. Tarquinio Ligustri da Viterbo: e glie ne comise la cura il Sig. Berardino Cesarei Fratello del Sig. Cavalier Giosepe d'Arpino: i cui pennelli non comportano, che questo nostro secolo riguardi con invidia l'antico".
- 49 Pietra nera, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra leggermente sbiadita, 244 x 170 mm. Il ritratto è citato tra i fogli leoniani del Louvre di provenienza Saint-Morys in: *Arquié-Bruley/Labbé/Bicart-Sée* (n. 2), I, p. 82.
- 50 *Alberto Cametti*, Chi era l'"Hippolita", cantatrice del cardinal Montalto, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XV, 1913-1914, pp. 111-123.
- 51 *Hill* (n. 44), pp. 25-33.
- 52 *Angelo Solerti*, Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari, Firenze 1905, pp. 40-57, in particolare pp. 45,47, 55.
- 53 Per l'incisione si veda *The Illustrated Bartsch* (n. 6), p. 192, no. 34 (257).
- 54 Pietra nera, pietra rossa, carboncino grasso, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra sbiadita, 237 x 166 mm. Iscrizioni autografe, a penna e inchiostro metallo-gallico, al recto, "247 febraro" e "1623"; al verso, "Paulo Quagliati".
- 55 Per i ritratti sinora identificati (La Colombaria, inv. D 40/23 e D 86/18, e ubicazione ignota, già collezione Newberry) di Niccolò Ludovisi (1612-1655), che acquisì il titolo di principe di Venosa a seguito delle nozze con Isabella Gesualdi, erede del principato di Venafro e di Venosa, si veda *Tordella* (n. 4), p. 328 e fig. 8. Isabella (1610-1629) è ritratta nel foglio inedito dell'Accademia Colombaria, inv. D 51/53.
- 56 Pietra nera, lumeggiature a gessetto bianco, carta azzurra fortemente sbiadita, 221 x 139 mm. Controfondo a piena pagina. Iscrizione autografa, a penna e inchiostro metallo-gallico, al recto: "Sr. Paulo Quagliati".
- 57 Il matrimonio determinò la rottura del fidanzamento, concordato nel 1609 (*Chater* [n. 44], p. 185, n. 17), tra Anna Maria e Francesco Peretti, primogenito del principe Michele, futuro cardinale e promotore del compimento della chiesa di Sant'Andrea della Valle. L'assenza di eredi causò alla morte di Michele Peretti (1631) la restituzione ai Cesi della somma ingentissima di 200.000 scudi, ovvero la dote di 160.000 scudi accresciuta del quarto dotale, che accentuò il declino economico dei Peretti. I decenni successivi vedranno il definitivo tracollo economico della famiglia Peretti la cui linea maschile si estinse alla morte del cardinal Francesco (*Nicola Ratti*, *Della famiglia Sforza*, 2 voll., Roma 1794-1795, II, p. 353; *Hill* [n. 44], p. 281).
- 58 L'ipotesi si trova per la prima volta formulata in *Susan C. Cook/Thomassin K. LaMay*, *Virtuose in Italy, 1600-1640. A reference guide*, New York/Londra 1984, pp. 41-43, 124, 143: "Anna Maria Cesi (Peretti) came from the prominent marchesi d'Oliveto branch of the noble Roman Cesi family. She professed to have been born around 1608, but was probably born about ten years earlier since she was an acclaimed singer by 1617. Since her family was not lacking in funds for a suitable dowry, it is likely that Cesi and her family chose the convent for its educational and musical benefits; Cesi later left the convent and was married to a member of the Peretti family" (p. 143). Appare evidente la confusione di Anna Maria Cesi, del ramo Ceri, con Anna, figlia di Federico Cesi, del ramo dei marchesi di Oliveto che professò i voti, mantenendo il proprio nome di battesimo, il 6 maggio 1608 (anno che in *Cook/LaMay* viene invece scambiato per quello di nascita). Accogliendo le conclusioni erronee espresse in *Cook/LaMay*, *Hill* ([n. 44], pp. 280-281) scrive: "... it seems that Anna Maria entered a convent within a few years after the marriage. The evidence for this is the dedication of Paolo Quagliati's *Affetti amorosi spirituali* (Rome, Robletti, 1617) 'all'.Ill.ma et Molto Rev.ma Suor Anna Maria Cesi, monaca in St. Lucia in Seleti'. The title-page of Quagliati's collection is adorned with a design that incorporates the three-tiered mountain topped by a tree, which are two elements in the Peretti coat of arms, and four crowns, possibly symbolizing the titles of Princess of Venafro, Marquise of Incisa, Countess of Celano, and Baroness of Piscina, which Anna Maria obtained by marriage... Much later, in 1640, Pietro Paulo Sabbatini likewise praises Anna Maria Cesi as a singer in dedicating to her his *Canzoni spirituali ad una, a due, et a tre voci ... libro secondo, opera decimaterza* (Rome: Grignani, 1640), which has led two recent researchers to hypothesize that Pietro Della Valle had Anna Maria in mind when, in the same year (1640), he praised the singing of the nuns of Rome and added, in particular, 'Everyone knows how much renown the nun at Santa Lucia in Selice has'. Occorre sottolineare come lo stemma Cesi presenti sei monti su tre livelli sormontati da un albero rilevati invece dallo *Hill* unicamente nello stemma Peretti.
- 59 La conoscenza tra i due artisti, mediata da Ludovico Leoni, è tra l'altro manifestata dalle parole dello stesso Zuccari che nel 1606 definisce Ottavio "eccellente miniator di ritratti". Si veda *Il passaggio per l'Italia con la dimora in Parma del Sig. Cavalier Federigo Zuccaro*, a cura di Vincenzo Lanciarini, Roma 1893, p. 59; *Sani* (n. 24), p. 188. Per il disegno del Louvre 3299 si veda *Arquié-Bruley/Labbé/Bicart-Sée* (n. 2), I, p. 82; II, p. 243, tav. 90. Il foglio coinvolge nel processo interpretativo la tela che raffigura lo Zuccari al no. inv. 275 della collezione ritrattistica dell'Accademia di San Luca (*Giovanni Incisa della Rocchetta*, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma 1979, p. 103, no. 488 come Federico Zuccari, fig. 372; *Cristina Acidini Luchinat*, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano/Roma 1998-1999, II, fig. 1 a p. 178 come da Federico Zuccari [?]). Affatto coerente nella resa fisionomica, l'immagine leoniana si caratterizza tuttavia

- rispetto al dipinto per una maggiore tensione idealizzante. Analogamente alla questione attributiva, rimane ancora aperta l'interpretazione della tela romana quale prototipo o derivazione dal disegno.
- ⁶⁰ *Watrous* (n. 31), pp. 67-69, 86; *William James Barrow*, Manuscripts and documents. Their deterioration and restoration, Charlottesville 1976, pp. 8-15; *Ornella Signorini Paolini*, Gli inchiostri, in: Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta, cat. della mostra, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze 1981, pp. 49-50; *Monique Zerdoun Bat-Yehouda*, Les encres noires au Moyen Âge (jusqu'à 1600), CNRS, Parigi 1983.
- ⁶¹ *Cennini* (n. 30), capp. XXXIV (D'una prieta la quale è di natura di carbone da disegnare) e XXXVII (Il modo di sapere far di più maniere nero), pp. 34, 37-38.
- ⁶² "Questi [i disegni] si fanno con varie cose; cioè, o con lapis rosso, che è una pietra, la qual vien da' monti di Alemagna, che, per esser tenera, agevolmente si sega e riduce in punte sottili da segnare con esse in su i fogli come tu vuoi; o con la pietra nera, che viene da' monti di Francia, la qual'è similmente come la rossa". Della pittura, cap. II (Degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettive; per quel che si fanno, ed a quello che i pittori se ne servono), in *Vasari-Milanesi*, I, pp. 174-175.
- ⁶³ *Ibidem*, VI, p. 136; *Tordella* (n. 36), p. 191.
- ⁶⁴ Al contrario Lomazzo sostiene che "per disegnare in carta, per il nero v'è l'inchiostro, la pietra todesca, la terra nera et il carbone ..." (*Lomazzo*, 1584 [n. 35], pp. 192-193; *idem*, 1974 [n. 35], II, p. 169).
- ⁶⁵ *Filippo Baldinucci*, *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Firenze 1681, pp. 79 e 92; già *Cennini* ([n. 30], p. 43) nel capitolo XLII (Della natura d'un rosso che si chiama amatisto, o ver amatito) aveva precisato che: "Rosso è un colore che si chiama amatito. Questo colore è naturale, ed è pietra fortissima e soda". *Watrous* ([n. 31], pp. 93-94, 100) afferma che: "no author before the seventeenth century considered a satisfactory description of its mineralogical character necessary. Although numerous treatises of the late middle ages and Renaissance indicated that the hematites provided red earth pigments for painting media, it was not until the time of Baldinucci that a general connection with the hematites was established for natural red chalk ... Although the descriptions of its composition [natural black chalk] were as rare as those for natural red chalk, the old treatises were more informative about the locations of the deposits from which it was obtained". Si veda inoltre *Marjorie B. Cohn*, Red chalk: historical and technical perspectives. Part 1: Aspects of historical usage, e *Debra D. Mayer/Pamela B. Vandiver*, Red chalk: historical and technical perspectives. Part 2: A technical study, in: *Drawings defined*, a cura di *Walter Strauss/Tracie Felker*, New York 1987, pp. 165-170 e 171-180; *Tordella* (n. 36), pp. 199-200.
- ⁶⁶ *Syntaxeon artis mirabilis in libros XL digestarum tomi duo...*, Colonia 1610, cap. VI (*Alia praecepta pingendi ratione diversae materiae*), pp. 305-306; *Carmelo Occhipinti*, Il disegno in Francia nella letteratura del Cinquecento, Firenze 2003, pp. 160, 249.
- ⁶⁷ "Tu vois que les anciens ont eu en grande estime le bol d'Armenie... Nous en avons encore une autre espece qui est plus desicatif que susdit, duquel les peintres font des crayons à pourtraire, qu'ils appellent pierres sanguines, elle est fort propre pour contrefaire les visages apres le naturel; elle est composée d'un grain fort subtil. Il y a autre espece de sanguine, qui est fort dure; a cause de sa dureté, on la peut tailler et pollir comme une pierre de iaspe ou d'agate, combien qu'elle ne soit pas si dure ... il n'y a difference aucune des deux especes de sanguine, sinon que l'une est petrifiée a cause qu'elle a plus receu de l'eau congelative qui l'a rendue plus pesante et plus dure, et l'autre qui est demeurée tendre, de laquelle on fait des crayons rouges, est demeurée alterée par ce que l'eau luy deffaut au paravant sa parfaite decoction". *Bernard Palissy*, *Œuvres complètes*, Parigi 1844, p. 350; *Occhipinti* (n. 66), pp. 181-182.
- ⁶⁸ *Tordella* (n. 4), pp. 325, 327-328, figg. 3-4, 6-7.
- ⁶⁹ *Giovanni Baglione*, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, ed. a cura di *Jacob Hess/Herwarth Röttgen*, I: ristampa anastatica; II-III, Varianti, postille, commenti, Città del Vaticano 1995, I, p. 321 [223]; *Fioravante Martinelli*, *Roma ornata dall'Architettura, Pittura e Scoltura* (1660-1663): "Il Cav. Ottavio Paduano figurò vicino alla cappella di S. Domenico sopra l'altare il quadro di S. Giacinto, la Madonna et il figliolo et il Santo che stà in atto di adorarli, ad olio" (si veda *D'Onofrio* [n. 5], p. 109); *Filippo Titi*, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma* (1674-1763), ed. comparata a cura di *Bruno Contardi/Serena Romano*, Firenze 1987, I, p. 90.
- ⁷⁰ Cesare, senatore di Roma nel 1605, ebbe invece breve discendenza.
- ⁷¹ Si veda il *Campione*, o sia generale Descrizione di tutte le scritture spettanti al Venerabile Convento di Santa Maria dell'Annunziata o sopra Minerva di Roma (Roma, Archivio del convento di S. Maria sopra Minerva, ms. III, 327-328, compilato dal fr. Giacomo Reginaldo Quadri, 1758) dal quale si evince che nel testamento redatto il 24 gennaio 1587 Porzia Anguillara Cesi ordinava "... che si fabbrichi, o si restaurisca una cappella con la spesa di scudi 1500, e scudi 200 annui per la di Lei dote in tanti denari da rinvestirsi, che fruttino la detta entrata annua ..." (*Campione*, I, p. 168). Nella stessa pagina del *Campione* si legge inoltre che "l'altare di detta cappella è stato fatto dal Andrea Duca di Cere figlio, ed erede di detta Porzia, obbligandosi di pagare ogn'anno li suddetti scudi 200, come istromento rogato da Taddeo de Marchis Notaio ..."
- ⁷² *Cronica breve*, raccolta dal P. M.^{ro} e Predicatore Fr. Ambrosio Brandi Romano, della Chiesa e Convento della

Minerva di Roma dell'Ordine de Predicatori; Roma, Basilica di Santa Sabina, Archivio generale Ordinis Praedicatorum, XIV, liber C, pars I, pp. 1-84 (si tratta di una copia con annotazioni in margine realizzata nel 1706, secondo l'indicazione apposta probabilmente da padre Vladimir J. Koudelka). Padre Brandi, a quanto si desume dalla nota A a p. 1, morì nonagenario nel 1645.

Il testo di padre Brandi recita: "La quarta [cappella] è de Signori Cesi fabricata dal Signor Andrea Cesi Duca di Ceri per ordine e legato testamentario della Signora D. Porzia de Conti dell'Anguillara, e Marchesa di Riano, dedicata a S. Giacinto confessore, essendo questo sito rimasto vacuo per essersi trasferita l'immagine della Vergine del Rosario molt'anni addietro nella cappella de Signori Capranica come s'a detto di sopra". La notazione settecentesca in margine precisa che "Il quadro di S. Giacinto con la Beatissima Vergine et il Bambino Gesù è opera del Cavaliere Ottavio Padovano fattovi porre dal Signor Marchese di Riano Paolo Emilio Cesi intorno all'anno 1598 nel quale depositò al Sagro Monte della Pietà di Roma 1500 scudi da spendersi in edificare questa cappella secondo il testamento della Marchesa sua moglie la Signora Porzia di Cere e con questi disobligava il Duca di Cere suo figlio" (nota Zz, p. 44, ex c. 22v). Si veda anche *Joachim J. Berthier, L'église de la Minerve à Rome*, Roma 1910, p. 306; *Giancarlo Palmerio/Gabriella Villetti, Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275-1870*, Roma 1989, p. 175.

⁷³ *Alloisi* (n. 7), pp. 143-144, no. 56 (con la bibl. precedente).

⁷⁴ *Volpi* (n. 7), p. 38 (e per l'ed. 2001, p. 118); *Vannugli* (n. 7), p. 281.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz (vgl. *Flor. Mitt.*, XLV, 2001, S. 319-337) erforscht technische und stilistische Aspekte des Werkes von Ottavio Leoni an Hand seiner Beziehungen zur Familie Cesi. Die Zuschreibung eines Portraits in der Galleria Corsini in Rom an Leoni und die Identifizierung der Dargestellten als Anna Maria, Tochter des Andrea Cesi, 1. Herzogs von Ceri, und die Bestimmung von anderen Mitgliedern derselben Familie auf Bildniszeichnungen von Leoni im Louvre und in der Florentiner Accademia Colombaria erweisen die Bedeutung dieser Auftraggeber-Familie für unseren Künstler, von dem bisher nur zwei Cesi-Portraitzeichnungen (Oxford und Edinburgh) bekannt waren. Während die Verbindung zu den Cesi von der Linie des Herzogs von Ceri während der gesamten Schaffenszeit von Ottavio Leoni bestehen bleibt, ist das Öl-Portrait von Federico il Linceo (Rom, Accademia dei Lincei) das einzige bekannte Bindeglied zu den Cesi, Fürsten von Acquasparta. Dieses zuvor Pietro Fachetti zugeschriebene Bild wird hier nach Stilvergleich mit anderen durch vorbereitende Zeichnungen gesicherten Portraits unserem Künstler zugeschrieben. Die Eheschließung von Anna Maria Cesi mit dem Principe Michele Damasceni Peretti, dem Bruder von Alessandro Montalto, erinnert an die wichtige Rolle, die dieser Kardinalnepot — nachweislich schon während Leonis Mantuaner Aufenthalt 1599 — in dessen Werdegang gespielt hat. Die wahrscheinliche Datierung des Corsini-Bildnisses der Anna Maria Cesi auf den Zeitpunkt ihrer Hochzeit (1613) und die Identifizierung der Sängerin Ippolita Marotta auf einer Leoni-Zeichnung im Louvre bestätigen die andauernde Protektion des Prälaten. Ippolita gehörte nämlich zu den berühmten Musikern im Dienste des Montalto und war eine Hauptakteurin bei den musikalischen Festveranstaltungen aus Anlaß jener Hochzeit, in deren zeitliche Nähe das Pariser Blatt zu datieren ist.

Neben der gesellschaftlichen Verflechtung der Portraitierten gilt die Aufmerksamkeit der Stilentwicklung Leonis in ihrem Verhältnis zu der Technik seiner Bildniszeichnungen. Die Untersuchung der charakteristischen Strukturen seiner blauen Papiere — zunächst eingefärbt dann in der Masse durchgefärbt — trägt ihrerseits zur Klärung seiner stilistischen Ausrichtung an der venezianischen Tradition bei.

Provenienza delle fotografie:

Sopr. speciale per il polo museale romano, Gab. fot., Roma: figg. 1, 15. - *Louvre*, Parigi: figg. 2, 11. - *Foto Intronò*, Roma: fig. 3. - *BAVR*: fig. 4. - *La Colombaria*, Firenze: figg. 5, 7, 9, 13. - *Ashmolean Museum*, Oxford: fig. 6. - *Nat. Gallery of Scotland*, Edinburgo: fig. 8. - *Museo Horne*, Firenze: fig. 10. - *KIF*: fig. 12. - *Palazzo Rosso*, Genova: fig. 14.