

Piera Giovanna Tordella: ALESSANDRO PERETTI MONTALTO, LUDOVICO LUDOVISI, MAURIZIO DI SAVOIA: DISEGNI INEDITI DI OTTAVIO LEONI E NOVITÀ DOCUMENTARIE SUI SUOI RAPPORTI CON VINCENZO I GONZAGA E LA CURIA ROMANA

In un contesto storico-critico notevolmente ampliato dall'analisi del corpus di disegni donati dal giurista Alessandro Rivani (1746-1832) all'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria" di Firenze¹, la ricostruzione della vicenda di Ottavio Leoni (1578-1630) percorre in un volume di prossima pubblicazione nuovi itinerari interpretativi arricchendosi di molti dati inediti che talvolta, come rivelano queste pagine, gettano nuova luce su questioni affrontate dagli studi in anni recenti.

Negli ultimi decenni prospettive critiche differenti hanno indagato vari aspetti della personalità di Alessandro Peretti Damasceni Montalto (1570-1623), mecenate e collezionista d'arte. Cardinal nepote di Sisto V (1585-90), dal 1589 vice-cancelliere della Chiesa Romana², il suo nome si lega tra l'altro al ciclo delle *Storie di Alessandro* per Villa Montalto all'Esquilino, a Gianlorenzo Bernini artefice del gruppo con *Nettuno e il tritone* destinato alla medesima villa (Londra, Victoria & Albert Museum) e autore del busto marmoreo dello stesso cardinale (Amburgo, Kunsthalle), a Ludovico Cigoli progettista di arazzi, ai lavori promossi a villa Lante Gambara a Bagnaia e nel palazzo della Cancelleria.³ La costruzione e la complessa e stratificata impresa decorativa della chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle finanziate da Alessandro giunsero a compimento solo dopo la sua morte. La storiografia artistica seicentesca coglie anche lati secondari di quel percorso mecenatistico che trovano in alcuni casi conferma nelle fonti archivistiche. La lettera inviata da Roma il 26 gennaio 1619 dal vescovo Agnelli al duca Ferdinando Gonzaga ("Un tal Terentio famoso nella professione che serve il S. Card. Montalto desidererebbe che S.A. gli facesse honore che potesse dipinger quella sala a oglio che ha già in animo di fare [...]")⁴ conferma le parole di Giulio Mancini ("[...] se ne venne a Roma dove fu raccolto dall'illustrissimo Montalto e datogli trattenimento") e di Giovanni Baglione sulla presenza di Terenzio da Urbino al servizio del cardinale. "Stava Terentio al servizio del Cardinal Montalto messovi da Francesco Maria Cardinale Del Monte come suo paesano"⁵, scrive il Baglione ponendo indirettamente l'accento sui legami umani e culturali che univano il Montalto al cardinal Francesco Maria Del Monte (1549-1626). Una amicizia, rafforzata da profonde affinità intellettuali espresse anche negli interessi in campo musicale⁶, nata negli anni sistini all'interno della compagine filomedicea della curia romana.⁷ Il rapporto mecenatistico tra il Montalto e il pittore marchigiano, che la lettera del vescovo Agnelli al duca Ferdinando consente di precisare nella cronologia, investe per la contemporaneità degli eventi le relazioni del cardinale con il Gonzaga. La corrispondenza tra Alessandro Montalto e i duchi Vincenzo I (1587-1612), e Ferdinando (1612-26) racchiude come è noto memoria di momenti significativi dell'indirizzo seguito nel campo delle arti dai duchi di Mantova⁸, indicando il ruolo di interlocutore culturale oltre che politico rivestito dal cardinale negli anni che seguono il pontificato sistino (1585-90). La prima notizia di Rubens al servizio di Vincenzo I si trova nella missiva (8 luglio 1601) con la quale il duca raccomanda al Montalto l'artista fiammingo inviato a Roma con l'incarico di "[...] copiare, et fare alcuni quadri di pittura", in realtà espletato da Pietro Fachetti. La risposta del prelado (15 agosto 1601) è termine *ante quem* dell'arrivo di Rubens a Roma ("Ho qui volentieri veduto il Pittore Paolo Fiammingo [...]").⁹ Nell'ottobre 1613 Ferdinando Gonzaga, rientrato a Mantova dopo la morte del fratello Francesco IV (1612), raccomanderà al Montalto Domenico Fetti, in quel periodo a Roma "studente [...] del Collegio dei padri Gesuiti" come si apprende dalla risposta del cardinale¹⁰; nell'ottobre 1622 sarà la volta di Fra' Semplice da Verona il quale, scrive Ferdinando, "havendo desiderato di esser accompagnato da mia raccomandatione a presso V.S. Ill.ma non glielo ho voluta negare [...]".¹¹

Inedita all'interno dell'archivio Gonzaga è invece una lettera conservata in minuta autografa, indirizzata il 19 marzo 1599 (doc. 1)¹² ad Alessandro Montalto da Vincenzo I, consorte dal 1584 di Eleonora de' Medici, e quindi alleato del partito mediceo della curia romana guidato dal 1589 da Francesco Maria Del Monte. Il documento riveste singolare interesse poiché porta per la prima volta a collegare il nome del cardinale Montalto, quale committente e mecenate, alla storia di Ottavio Leoni detto anche Padovano o Padovanino dal luogo di nascita del padre Ludovico. La breve esperienza mantovana dell'artista, rivisitata in anni recenti dalla critica¹³, conosce attraverso questa nuova testimonianza possibilità di lettura che coinvolgono fasi successive del percorso ritrattistico di Ottavio e i rapporti con il mecenatismo clericale romano. Il 19 marzo 1599 Vincenzo Gonzaga scrisse anche a Ludovico Leoni (1542-1612) una lettera che nei toni adombra un rapporto consolidato tra il duca e il medaglista e ritrattista in cera trasferitosi a Roma negli anni di Gregorio XIII; probabilmente un rapporto di committenza di cui né l'archivio mantovano né altra fonte hanno restituito memoria, forse mediato dal cardinal Del Monte effigiato nel 1566, abate diciassettenne, da Ludovico al recto di una medaglia che ne riporta al verso l'impresa.¹⁴ La lettera, anch'essa in minuta autografa¹⁵, venne pubblicata per la prima volta nel 1885 in una trascrizione che il confronto con il documento autografo ora rintracciato (doc. 2) rivela in alcuni punti imprecisa, in altri errata, come nella data indicata il 19 maggio.¹⁶ Ritenuta sino a oggi, accanto ai ritratti disegnati di Vincenzo I, di Eleonora de' Medici e della sorella del duca, Margherita duchessa di Ferrara (Genova, Palazzo Rosso, inv. 2432, 2440; Oxford, Ashmolean Museum, Parker II 883)¹⁷, la sola traccia del soggiorno di Ottavio alla corte di Mantova, la missiva pone alcuni



1 Ottavio Leoni, Ritratto di Felicità Guerrieri Gonzaga. Ubicazione ignota.

interrogativi ai quali la nuova identificazione documentaria offre risposta, prospettando al tempo stesso fronti più estesi di indagine. La data e il contenuto delle due lettere portano infatti a riconsiderare, ampliandone e variandone le accezioni interpretative, il rapporto mecenatistico tra Francesco Maria Del Monte e Ottavio Leoni, che ritrae il cardinale in un foglio datato al settembre 1616 (Sarasota, John and Marble Ringling Museum of Art, inv. 832).¹⁸ L'identificazione di Ottavio, largamente condivisa dalla critica, con il "giovane mio allievo quale lavora meglio, più diligente, et più somigliante di quel poveretto di Scipione Gaetano [Pulzone]" del quale Del Monte parla in una lettera inviata il 10 dicembre 1599 a Cristina di Lorena¹⁹, coinvolge infatti, nella prossimità cronologica di quella lettera alle due missive di Vincenzo I, il tema della consonanza d'intenti in campo mecenatistico con il Montalto al quale egli allude qualche anno più tardi (13 agosto 1605) rivolgendosi al granduca Ferdinando de' Medici: "La Madonna che tiene in cammera Montalto gli[e]la feci far io dal Ligotio, et è quella di Costantinopoli [...]"²⁰ Peraltro il nome di Ottavio Leoni, assente nel carteggio delmontiano fino a oggi indagato, compare unicamente nell'inventario *post mortem* del cardinale per un dipinto di soggetto sacro.²¹ La lettura che Ważbiński propone del legame mecenatistico, non testimoniato dal Baglione, tra Ottavio e Francesco Maria Del Monte attribuisce al prelado una incidenza forse eccessivamente profonda sulla vicenda dell'artista ripercorribile anche all'interno dell'Accademia di San Luca di cui Del Monte fu cardinale protettore dalla metà degli anni Novanta e il Leoni principe nel 1614 e nel 1627, e rettore dello Studio nel 1626. Un ruolo intellettuale analogamente dominante è quello che lo studioso ascrive a Del Monte nel ricostruire la fitta collaborazione culturale con il Montalto presettato in una posizione spesso deuteragonistica che l'inedito documento mantovano contribuisce a rimeditare.



2 Ottavio Leoni, Ritratto dell'abate Francesco Peretti (1622). Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. D 41/6.

I legami artistici tra Mantova e Roma, consolidati da Ferdinando Gonzaga durante il soggiorno romano (1610-12) che segue la nomina cardinalizia del dicembre 1607 alla quale egli rinuncerà nel 1616 dopo avere ereditato alla morte del fratello Francesco IV le redini del ducato, ruotano in larga misura dagli anni di Gregorio XIII intorno a Pietro Fachetti (Mantova 1535 - Roma 1619).²² Artista che operò inoltre come copista (sue le repliche di dipinti celebri donati da Vincenzo I al re di Spagna e al duca di Lerma nel 1603), mediatore e consulente artistico dei Gonzaga ai quali propose nel 1607, insieme a Rubens, l'acquisto della *Morte della Vergine* del Caravaggio rifiutata dai padri di Santa Maria della Scala. È stata di recente postulata l'incidenza di Ottavio sul più anziano artista.²³ Incidenza particolarmente avvertita su opere attribuite in anni recenti al pittore mantovano, come il ritratto del principe Michele Peretti (1577-1631), fratello minore del cardinal Montalto, della Galleria Corsini (inv. 408), e quello di Federico Cesi dell'Accademia Nazionale dei Lincei.²⁴ Le inequivocabili tangenze stilistiche e formali con i ritratti firmati dei cardinali Scipione Borghese (Ajaccio, Musée Fesch, inv. 852-1-265) e Pietro Aldobrandini,



3 Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Ludovico Ludovisi (1621). Firenze, "La Colombaria", inv. D 28/31.

cardinal nepote di Clemente VIII, altro membro influente della cerchia delmontiana (Frascati, Villa Aldobrandini)²⁵, rendono tuttavia fondato il collegamento del ritratto del Linceo (circa il 1610-12) al corpus pittorico del Leoni, artefice di ritratti a disegno di altri membri della stessa famiglia. Nell'Accademia Colombaria ritroviamo Andrea di Paolo Emilio Cesi, primo duca di Ceri (1613; inv. D 9/46), e i figli Maddalena, monaca con il nome di Maria Cornelia nel convento di Torre de' Specchi (foglio D 19/74 iscritto al recto "148 agosto 1619"), già ritratta nel luglio 1618 in un disegno ora a Edimburgo (National Gallery of Scotland, inv. D 2995)²⁶, e Francesco Maria, secondo duca di Ceri ("364 dicembre 1626"; inv. D 80/54). Nell'exkursus cronologico che è anche mentale e stilistico si avverte come in questi disegni lo scavo psicologico venga sapientemente esaltato dalla sobrietà ed essenzialità della scelta tecnica che nell'immagine di Andrea Cesi combina tre varianti cromatiche (pietra nera ricostituita, gessetto bianco, il supporto cartaceo azzurro colorato in pasta), assente la matita rossa introdotta nei successivi ritratti di Maddalena e di Francesco Maria.



4 Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Ludovico Ludovisi, circa il 1621. Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 747.

In anni prossimi al ritratto di Federico Cesi si colloca il soggiorno romano di Ferdinando Gonzaga, che nelle sue intense frequentazioni artistiche entrò in contatto probabilmente anche con Ottavio Leoni al quale nel 1621 richiederà da Mantova tramite il suo agente a Roma Fabrizio Arragona ritratti di dame romane in vesti di ninfe destinati alla decorazione della villa La Favorita.²⁷ Non esistono tuttavia allo stato attuale delle ricerche elementi che possano comprovare altri legami collezionistici tra l'artista e il Gonzaga. Il ritratto del giovane Ferdinando cardinale (1607 circa; Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 348)²⁸, ancora irrisolto sotto il profilo attributivo, è stato assegnato di recente al Leoni con il quale tuttavia non trova alcun punto di contatto.²⁹ I ritratti di certa autografia di questo artista manifestano infatti rispetto alla tela bolognese una inconciliabile cifra stilistica espressa da un diverso, più scabro trattamento della materia cromatica, e da una concezione formale fondata, anziché sulla linea, su valori pittorici che scandiscono, nel definirne prepotentemente l'assetto chiaroscurale, la decifrazione dei volumi. Paradigmatico in questo senso è il ritratto del cardinale Domenico Toschi firmato e datato 1604 (Reggio Emilia, Musei Civici, inv. 16, deposito Cassa di Risparmio di Reggio Emilia), del quale esiste una replica con varianti nella parte destra a Vienna (Kunsthistorisches Museum, inv. 1889)³⁰, opera che mi pare indubbio poter identificare con il prototipo tradotto a bulino da Francesco Villamena nell'incisione datata 1605.³¹ Per quanto concerne il ritratto di Ferdinando l'ipotesi attributiva maggiormente sostenibile sembra quella formulata a favore di Frans Pourbus il Giovane, ritrattista al servizio di Vincenzo Gonzaga dalla fine del 1599 al 1609³²; indicazione suffragata dal riferimento dell'opera a una data, precedente il soggiorno romano di Ferdinando (1610-12), corrispondente o comunque assai prossima all'elevazione cardinalizia del dicembre 1607. L'arrivo del fiammingo segue di pochi mesi la partenza da Mantova di Ottavio Leoni, avvenuta con ogni probabilità nel mese di

marzo. Il rapporto mecenatistico tra l'artista e Vincenzo Gonzaga che sotto il profilo della ricostruzione storica recupera nel cardinal Montalto un personaggio chiave, sembra inquadarsi in modo organico nell'apertura all'universo nordico della politica artistica gonzaghesca che ai primi del Seicento determina la contemporaneità presenza a Mantova del Pourbus, di Rubens e di altri artisti fiamminghi.³³ L'elemento di raccordo è l'incidenza sottilmente articolata di certi ritratti a disegno di artisti francesi e nordici (e i nomi sono quelli dei Clouet, dei Quesnel, dei Dumoustier, di Goltzius, ecc.) sulla sintassi grafica del giovane Ottavio, caratterizzata in modo non meno pregnante e sintomatico da elementi di matrice zuccaresca. Una sintassi dai primi anni del nuovo secolo più fortemente accordata ai fatti romani (ma anche veneti) che ancora in momenti successivi di più matura e intensa decifrazione psicologica si sottrae al naturalismo d'impronta caravaggesca come all'irrequieta espressività del segno berniniano.³⁴ Noti sono infine i rapporti del Leoni con esponenti di spicco della comunità artistica fiamminga a Roma.

Durante il viaggio di Clemente VIII a Ferrara del 1598, nei mesi che precedono l'arrivo di Ottavio a Mantova, gli alleati medicei Vincenzo Gonzaga e i cardinali Montalto e Del Monte ebbero innumerevoli occasioni di incontro in diverse città; tra queste la visita a Venezia del mese di luglio.³⁵ Questa fitta frequentazione potrebbe spiegare l'assenza allo stato attuale delle ricerche di accordi scritti relativi al soggiorno a Mantova del Leoni, forse al seguito della corte papale in veste di ritrattista e copista di opere d'arte. La duplice finalità dell'esperienza mantovana dell'artista, attivo sia per Vincenzo I che per il suo mecenate romano, traspare dal *post scriptum* alla lettera inviata dal Gonzaga al cardinal Alessandro il 19 marzo 1599 ("Ottavio porta a Vostra Signoria Illustrissima li ritratti della Contessa Flavia, et Marchesa di Grana, et così farà quello della Signora Felicità havendolo già bozzato"). Le notizie in esso contenute, confermate da precise analogie tecniche e stilistiche con i fogli di Palazzo Rosso e dell'Ashmolean Museum citati in precedenza, consentono di riferire a quel momento il ritratto già in collezione Bloch di Felicità Guerrieri Gonzaga (fig. 1), committente delle tele eseguite da Lorenzo Garbieri per la cappella di Santa Felicità nella chiesa mantovana dei SS. Maurizio e Margherita.³⁶ Non ancora identificato, forse perduto, è invece il ritratto della marchesa di Grana, costretta qualche anno più tardi a cedere alla duchessa Eleonora, appassionata cultrice della pittura di Andrea del Sarto, una tela di soggetto sacro dell'artista fiorentino.³⁷

Le consistenze documentarie concernenti la famiglia Peretti Montalto, sinora rintracciate nell'Archivio Storico Capitolino (Fondo Cardelli), nell'Archivio di Stato di Roma (Fondi Giustiniani e Sforza Cesarini), e nell'Archivio Segreto Vaticano³⁸, non hanno fornito precisazioni sui rapporti tra il cardinale Montalto e Ottavio Leoni. Anche l'inventario *post mortem* dei beni di Francesco Peretti (1595-1655)³⁹, figlio del principe Michele Peretti, e quindi nipote ed erede di Alessandro del quale proseguì l'opera di costruzione della chiesa di Sant'Andrea della Valle, non getta luce su questo tema. Rari sono i nomi degli artisti citati e generici i riferimenti ai ritratti dipinti dei quali spesso non viene indicata l'identità del personaggio rappresentato. Attraverso il ritratto inedito di Francesco (matita nera, carboncino grasso, matita rossa, gessetto bianco, carta azzurra lievemente ingiallita, 238 x 164 mm) eseguito nel marzo 1622 (Accademia Colombaria, inv. D 41/6), è comunque possibile rintracciare un ulteriore collegamento tra Ottavio e il cardinal Montalto in un momento ormai prossimo alla morte del prelado (fig. 2). Francesco, allora abate come indica l'iscrizione al verso, sarebbe stato creato cardinale da Urbano VIII nel dicembre del 1641. Nel mutamento di equilibri politici che avevano visto lo zio Alessandro rappresentante autorevole del partito mediceo e quindi della fazione filofrancese, la nomina di Francesco patrocinata dal re di Spagna viene ampiamente sottolineata dalle fonti coeve.⁴⁰ Alla vicenda umana di Francesco si era intrecciata quella di Anna Maria, figlia di Andrea di Paolo Emilio Cesi, duca di Ceri, e di Cornelia Orsini.⁴¹ Benché legata a Francesco, Anna Maria andò in sposa giovanissima nel 1613 al padre di Francesco, il principe Michele. Della giovane immersa nella lettera Ottavio Leoni coglie una immagine unica per soluzione narrativa nell'ambito noto della sua produzione ritrattistica. Nel foglio dell'Ashmolean Museum di Oxford (Parker II 879) datato 1611⁴², sinora genericamente decifrato in base alla scritta "Principessa Peretti" (al recto, in basso a destra) chiaramente apposta dopo le nozze con Michele Peretti, la chiave di lettura è suggerita dall'iscrizione a sinistra ("S[ignora] Ana Maria"), anch'essa autografa. Nel confronto con il ritratto di Francesco Peretti si coglie nella pienezza del suo significato estetico e concettuale la transizione tecnica e stilistica che alla metà del secondo decennio inizia a rispecchiare in modo sempre più tangibile il senso di una complessa metamorfosi linguistica. Dall'adozione della pietra nera naturale talvolta sostituita dalla pietra nera ricostituita, combinata in alcuni casi al carboncino grasso e spesso associata al gessetto bianco, l'artista perviene infatti a una articolazione cromatica più complessa, determinata dall'impiego di pietre o matite rosse e in rari casi del pastello marrone, rispetto alla quale le carte cerulee colorate in pasta all'uso di Venezia creano un valore tonale intermedio.⁴³ All'inizio degli anni Venti, quando Ottavio ritrae Francesco Peretti, la sua identità stilistica appare definita benché la ricerca di nuove soluzioni tecniche, che accompagna costantemente la sua attività di incisore documentata a partire dal 1621, caratterizzi in modo sottilmente percepibile anche i disegni di quel decennio che si apre, alla morte di Paolo V, con la salita al soglio pontificio di Gregorio XV (febbraio 1621-agosto 1623). Alessandro Ludovisi fu un altro personaggio storicamente influente nella vicenda dell'artista. Come narra infatti il Baglione, Ottavio lo raffigurò dal vivo "[...] e lo riportò similissimo, e vivo; talché il Pontefice n'ebbe molto gusto; e questa fu la cagione, ch'egli fu honorato dell'habito di Christo, e dalla sua opera acquistò assai credito, e riputatione".⁴⁴ Il dipinto, considerato perduto, trova due im-



5 Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Ludovico Ludovisi, circa il 1621. Museo di Roma, inv. MR 40930.

portanti testimonianze iconografiche nel disegno del British Museum (inv. 1860-7-14-31) iscritto al recto "182 fibraro 1621", e nella replica pittorica, mediocre rispetto alla concentrazione psicologica del foglio londinese, eseguita nel 1628 per la Compagnia dei Virtuosi del Pantheon, la più antica congregazione romana d'artisti fondata nel 1542 dal monaco cistercense Desiderio d'Adiutorio, che dall'aprile 1621 annoverava il Leoni tra i propri membri.⁴⁵ Nel febbraio del 1621 Ottavio ritrae anche Ludovico Ludovisi (1595-1632), cardinal nepote di Gregorio XV, vice-cancelliere della Chiesa Romana alla scomparsa, nel giugno 1623, di Alessandro Montalto (Accademia Colombaria, inv. D 28/31). Segue, nel maggio 1627, un secondo ritratto di analoga ubicazione (inv. D 84/30). Singolari per incisività introspettiva, le due immagini manifestano una analoga sobrietà naturalistica, priva di intenti idealizzanti, nella resa fisionomica del personaggio, ma una differente dimensione psicologica ed emozionale. Si avverte nel ritratto più tardo di Ludovico un mutamento percepibilmente profondo rispetto a un arco cronologico limitato ma centrale nella sua breve esistenza. L'elezione di Gregorio XV il 9 febbraio 1621 determinò la nomina di Ludovico a cardinale in prima promozione il 15 di quello stesso mese. Il foglio D 28/31 dell'Accademia Colombaria (matita nera e rossa, gessetto bianco, carta azzurra, 238 x 165 mm), che segue nella numerazione progressiva il ritratto di papa Gregorio del British Museum, si collega strettamente a quell'evento (fig. 3). Analoghi nell'autonomia del valore estetico i due disegni condividono il carattere di studio preliminare a una traduzione pittorica. Il sobrio naturalismo descrittivo del disegno della Colombaria esalta l'acuta decifrazione della personalità del Ludovisi introdotto in quei giorni ai vertici delle gerarchie ecclesiastiche. Domina in esso l'altera consapevolezza del potere acquisito destinato in breve a materializzarsi in uno straordinario accrescimento dello stato patrimoniale della famiglia. La versione pittorica ora identificata, che del disegno preparatorio non riesce tuttavia



6 O. Leoni, Ritratto del cardinale Ludovico Ludovisi (1627). Firenze, "La Colombaria", inv. D 84/30.



7 O. Leoni, LVDOVICVS LVDOVISVS S.R.E. CARDINALIS VICECANCELLARIVS, 1628, bulino. Parigi, Bib. Nat., Dép. des estampes, inv. D 199516.

a tradurre tutta l'evidenza dello scavo psicologico, il *Ritratto del cardinale Ludovico Ludovisi* di Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. 747; fig. 4), costituisce una importante addizione al corpus dei dipinti del Leoni. La tela già in collezione Esterházy, assegnata tradizionalmente a Domenichino e oggi riferita, non senza dubbi, alla sua bottega⁴⁶, viene a rappresentare per il suo livello stilistico ed esecutivo, che trascende quello delle opere note, il documento più emblematico del catalogo pittorico dell'artista del quale testimonia il momento del ritratto perduto di Gregorio XV, che secondo il Baglione recò a Ottavio successo e fama. Il confronto con il ritratto di Scipione Borghese del museo Fesch (circa il 1605) che in senso qualitativo si distingue dagli altri ritratti conosciuti genera alcune riflessioni. L'exkursus cronologico sottolinea, rispetto al dipinto di Ajaccio, la compresenza nel ritratto di Budapest di numerosi elementi stilisticamente compatibili e ricorrenti, e di un progressivo affinamento nella capacità di lettura della sfera psicologica individuale. Il modo simile di rendere nei valori chiaroscurali le superfici e i volumi, in primo luogo lo sfumato del volto, il trattamento piuttosto rigido e statico dell'ampia mozzetta di raso marezzato, dalle pieghe geometrizzate, ombrata da ampie pennellate, e quello antitetico della cotta goffrata e riccamente ornata di merletto, rappresentano il segno di una continuità stilistica.

In condizioni conservative alquanto mediocri, determinate in larga parte da interventi successivi che ne pregiudicano largamente la leggibilità critica, il ritratto a figura intera stante già nella raccolta di Francesco Boncompagni Ludovisi (Museo di Roma, inv. MR 40930)⁴⁷ trova fondamento attributivo nell'iscrizione autografa "Cavaliere Ottavio Lion" visibile nella parte inferiore del cartiglio liberato in quella sola zona da uno spesso e omogeneo strato di ridipintura (fig. 5). La tela tagliata e decurtata lungo l'intero margine sinistro, probabilmente nel corso di un restauro condotto nel 1973, per adeguarne le dimensioni alla cornice cui era destinata, presenta forti ma meno puntuali elementi di corrispondenza iconografica con il foglio D 28/31, e attende da un nuovo imminente restauro la risposta a interrogativi legati alla sua reale dimensione qualitativa che sembra affiorare solo in alcuni particolari. Il foglio D 84/30 iscritto "373 magio 1627" (fig. 6) che prelude all'incisione realizzata nel 1628 dall'artista tuttavia incapace una volta ancora di tradurvi le raffinate sottigliezze interpretative del disegno (fig. 7)⁴⁸, comunica, nell'atteggiamento più distaccato di Ludovico, una diversa condizione mentale. Egli è ormai un politico navigato, abile a mantenere nell'evo barberiniano una posizione istituzionalmente centrale e a proseguire il suo grandioso itinerario mecenatistico e collezionistico. Alla sua morte, avvenuta nel novembre 1632, le raccolte d'arte giungeranno al fratello Niccolò con il quale ne inizierà la dispersione. L'invio in dono al re di Spagna Filippo IV dell'*Offerfa a Venere* e del *Baccanale nell'isola di Andros* ora al Prado, eseguiti da Tiziano insieme al *Bacco e Arianna* di Londra per il gabinetto di studio di Alfonso d'Este nel castello di Ferrara, ne fu un primo tragico atto. Principe di Venosa, come dichiara l'iscrizione al verso del foglio, in seguito alle nozze precoci con la ricchissima pronipote di Carlo Gesualdo di Venosa, Niccolò adolescente è raffigurato nel gennaio 1622 in un'altra pagina (Accademia Colombaria, inv. D 40/23; fig. 8) emblematica per incisività introspettiva (matita nera, carboncino grasso, matita rossa, gessetto bianco, carta azzurra, 238 x 167 mm), e nel settembre dello stesso anno in un disegno già in collezione Newberry, sinora genericamente interpretato come ritratto di giovane.⁴⁹ Una sua successiva immagine risale all'agosto 1627 (Accademia Colombaria, inv. D 86/18).

Nell'universo collezionistico del cardinal Ludovisi il ruolo di Ottavio Leoni non pare tuttavia esaurirsi nell'attività ritrattistica. Tra i dipinti segnalati nell'inventario stilato nel novembre 1623 dal guardaroba Giovanni Antonio Chiavacci⁵⁰ sembra infatti plausibile riconoscere al numero 410 (c. 13), indicato come "Una Susanna con li vecchi alta palmi 2 1/2, Cornice dorata di mano Padov[ani]no n.o 1", il rame firmato dell'Institute of Fine Arts di Detroit (William A. Murphy Fund, inv. 41. 89)⁵¹, nel quale Susanna ha il volto di Maddalena, la figliastra dell'artista. L'inventario redatto da Antonio della Cogna nel 1633⁵², dopo la morte di Ludovico e il passaggio delle raccolte al fratello Niccolò, registra nuovamente il dipinto come di mano del Padovanino, invece identificato dalla critica nel pittore padovano Alessandro Varotari. La datazione del rame di Detroit⁵³ agli anni finali del secondo decennio è inoltre congrua con il termine *ante quem* stabilito dall'inventario Chiavacci per l'ingresso nella raccolta Ludovisi. Non è da escludere l'ipotesi che l'opera fosse stata donata al cardinale dallo stesso Ottavio dopo la nomina a Cavaliere dell'Ordine di Cristo concessa, come abbiamo visto, da Gregorio XV.

Nel breve svolgersi di questo pontificato giunge a Roma trattenendosi sino al 1627 Maurizio di Savoia (1593-1657). Creato cardinale da Paolo V Borghese nel 1607, il principe sabauda avrebbe coltivato nei due principali soggiorni romani un rapporto privilegiato con la cerchia barberiniana ampiamente rappresentata all'interno dell'Accademia dei Desiosi fondata nel palazzo romano di Montegiordano nel 1626. In quell'anno Maurizio assume la diaconia di Santa Maria in Via Lata⁵⁴ e nell'agosto viene ritratto da Ottavio Leoni in un foglio inedito (Accademia Colombaria, inv. D 78/91; fig. 9) di raffinato spessore analitico (matita nera, carboncino grasso, matita rossa, gessetto bianco, carta azzurra, 238 x 167 mm), tradotto nell'incisione eseguita nel 1627 che nella legenda ne dichiara il nuovo titolo (fig. 10).⁵⁵ A differenza del ritratto del principe Tommaso (1596-1656) datato 1613 (Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3312)⁵⁶ che le conoscenze attuali non consentono di meglio contestualizzare, la decifrazione del disegno fiorentino trova un importante apporto documentario in una nota di pagamento di 60 scudi del 20 gennaio 1627 che ne riconduce alla successiva traduzione pittorica. Il pagamento relativo a un "protrato fatto della persona del serenissimo Principe Cardinale", comunemente riferito al Varotari, attiene invece al Leoni citato come Padovanino, del quale viene sottolineato lo status di Cavaliere dell'Ordine di Cristo.⁵⁷ Dal principe cardinale l'artista aveva già ricevuto il 14 febbraio 1625 un pagamento di trenta scudi per un "ritratto fatto per il serenissimo Principe Cardinale come ne co[n]sta per un ordine del signor Conte Lodovico [d'Aglié]".⁵⁸ Alla stessa data corrisponde un mandato di pagamento, identificabile con probabilità con il precedente, concernente un "ritratto fatto del Serenissimo Duca padre di S.A. [il Cardinale]".⁵⁹ Di questa opera considerata perduta mi pare ritrovare traccia in una fonte a stampa del 1650. Tra le "Pitture di Ritratti" riunite dal cardinal Scipione nella Galleria al piano nobile di villa Borghese, la "maggior parte [...] di mano del Padovanino", il guardaroba Giacomo Manilli cita, collocata tra le immagini di Don Paolo Borghese e di Marco Antonio Borghese, avvocato concistoriale e padre di papa Paolo V, quella di "Carlo Emmanuele, Duca di Savoia".⁶⁰ L'ipotesi che il dipinto possa identificarsi con l'opera commissionata dal cardinal Maurizio oppure che ne costituisca una replica autografa appare plausibile, come il fatto che il ritratto possa essere giunto in dono a Scipione dal Savoia. Cardinal nepote del pontefice che nel 1607 aveva elevato allo stato cardinalizio il principe Maurizio, Scipione fu, come è noto, uno dei principali committenti ed estimatori di Ottavio Leoni. Alla sua morte, oltre a "quadri [...] e altre robbe diverse", ne acquisì il nucleo di ritratti disegnati lasciati in eredità dall'artista al figlio adottivo Ippolito⁶¹, che più tardi il Baglione



8 Ottavio Leoni, Ritratto di Niccolò Ludovisi, principe di Venosa (1622). Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. D 40/23.

indicherà nelle mani di Marcantonio Borghese (1601-1658).⁶² Principe di Sulmona, cugino di Scipione e beneficiario del patrimonio Borghese, Marcantonio venne anch'egli ritratto dal Leoni in un foglio datato 1613, conservato a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. 17074)⁶³, e in un disegno inedito dell'Accademia Colombaria eseguito nel 1622 ("223 marzo 1622"; inv. D 42/26).⁶⁴ Consorte di Marcantonio fu Camilla Orsini, figlia di Virginio Orsini e di Flavia Peretti, dunque nipote del cardinal Montalto.⁶⁵ Attraverso Camilla una vicenda artistica che appare strettamente connessa nei suoi prodromi (e non solo) a quel potente e raffinato prelato, ne rintraccia dopo la sua conclusione un nuovo, indiretto legame.



9 Ottavio Leoni, Ritratto del cardinale Maurizio di Savoia (1626). Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. D 78/91.



MAVRITIVS S^{ta} MARIAE IN VIA LATA
DIAC. CARD. DE SABAVDIA.

Sup. pm.

j627.

Eques Oclani^o Leo Rom.^o pictor fecit.

10 Ottavio Leoni, MAVRITIVS S.TAE MARIAE IN VIA LATA DIAC. CARD. DE SABAVDIA, 1627, bulino. Parigi, Bibliothèque Nationale, Dép. des estampes, inv. D 256219.

NOTE

Ringrazio Giuliana Adorni, Francesco Adorno, Savigliano Alloisi, Laure Beaumont-Maillet, Wolfger Bulst, Gian Piero Cammarota, Antonio Luigi Cocuzzi, Michela di Macco, Marzia Faetti, Elisabetta Farioli, Daniela Ferrari, Anna Lio, Ortensia Martinez Fucini, Francesca Manzari, Catherine Monbeig Goguel, Elisabetta Mori, Fabio Nocentini, padre Sergio Pagano, Emanuela Ricci, Gianni Carlo Sciolla, Enrico Spagnesi, Stefano Spilli, Edoardo Vesentini.

- 1 Enrico Spagnesi (a cura di), *La Colombaria 1735-1985. Duecentocinquanta anni di "vicende" e d'"intenti"*. Mostra di documenti e manoscritti, cat. della mostra, Firenze 1985, pp. 86-87; Bernardina Sani, *Precisazioni sul giovane Ottavio Leoni*, in: *Prospettiva*, 57-60, 1, 1989-1990, p. 193; Piera Giovanna Tordella, *Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, in: *Il disegno. Le collezioni pubbliche italiane. Parte seconda*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Gianni Carlo Sciolla, Cinisello Balsamo 1994, pp. 13-14.
- 2 L'interpretazione più antica della personalità del Montalto è dovuta a Guido Bentivoglio, *Memorie*, Venezia (Paolo Baglioni) 1648, ed. consultata a cura di Costantino Panigada, Bari 1934, pp. 58-59. La vasta letteratura storica sul personaggio si è tra l'altro arricchita negli anni Novanta degli interventi di Ważbiński citati nelle note seguenti, del quale si veda inoltre, *Il viaggio del Cardinale Francesco Maria Del Monte a Napoli negli anni 1607-1608*, in: Michelangelo Merisi da Caravaggio. *La vita e le opere attraverso i documenti. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Stefania Macioce, Roma 1996, pp. 42-61; si veda anche Matthias Quast, Alessandro Peretti Montalto, *ad vocem*, *The Dictionary of art*, a cura di Jane Turner, XXIV, 1996, pp. 399-400.
- 3 Sul mecenatismo del cardinal Montalto si veda anche Pamela Askew, *Ferdinando Gonzaga's patronage of the pictorial arts: the Villa Favorita*, in: *Art Bull.*, LX, 2, 1978, pp. 275, 276 e n. 25.
- 4 Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913, p. 292; Askew (n. 3), p. 280.
- 5 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. critica e introduzione di Adriana Marucchi, commento di Luigi Salerno, *Accademia Nazionale dei Lincei, Fonti e documenti per la storia dell'arte*, I, Roma 1956-1957, I, p. 257, II, p. 159, n. 1163; 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, Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi e testi, n. 367-369, Città del Vaticano 1995, I, p. 157; J.A.F. Orbaan, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920, n. a p. 228; Askew (n. 3), pp. 275, 280. Opere del pittore urbinato sono documentate nelle raccolte Del Monte, si veda Zygmunt Ważbiński, *I bronzetti del Giambologna nelle collezioni romane: ambiente del cardinale Francesco Maria Del Monte*, in: *Musagetes. Fs. für Wolfram Prinz*, a cura di Ronald C. Kecks, Berlino 1991, p. 327; *idem*, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, *Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, collana Studi, CXXXVII, Firenze 1994, II, p. 582.
- 6 John Walter Hill, *Roman monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, Oxford 1997.
- 7 Francesco Del Monte appare citato per la prima volta negli avvisi di Roma come membro della cerchia ristretta del cardinal Ferdinando de' Medici nel giugno 1587, l'anno precedente la sua nomina a cardinale (14 dicembre 1588). Egli diviene in breve amico del cardinal Montalto come indica la lettera che quest'ultimo indirizza il 30 aprile 1588 allo stesso Ferdinando: "La venuta di Monsignor del Monte a Roma m'ha portato supremo contento [...]". Ważbiński, 1994 (n. 5), I, p. 69, II, p. 347.
- 8 Askew (n. 3), p. 275.
- 9 Charles Ruelens, *Codex Diplomaticus Rubenianus. Documents relatifs à la vie et aux oeuvres de Rubens. Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres, tome I (1600-1608)*, Anversa 1887, p. 28, doc. IV; Chiara Perina, in: Mantova. *Le Arti. III. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, testo di Ercolano Marani/Chiara Perina, Mantova 1965, p. 437; Zygmunt Ważbiński, *Uno schizzo di P.P. Rubens per il ritratto di un cardinale: Montalto o Del Monte? L'ipotesi di un committente romano del pittore fiammingo*, in: *Rubens dall'Italia all'Europa, Atti del convegno internazionale di studi*, Padova 1990, a cura di Caterina Limentani Viridis/Francesca Bottacin, Vicenza 1992, pp. 61-74; *idem*, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte: un committente sconosciuto di P.P. Rubens? Osservazioni in occasione di una copia di Ladislao Vasa*, in: *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, a cura di Klaus Gütblein/Franz Matsche, Würms 1991, pp. 124-131; Silvia Danesi Squarzina, *I Giustiniani e l'Oratorio dei Filippini*, in:

- Storia dell'arte, 85, 1995, p. 380; *Caterina Limentani Viridis*, Pietro Paolo Rubens e altri Fiamminghi, in: Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, a cura di *Sergio Marinelli*, Cinisello Balsamo 1998, p. 254.
- ¹⁰ *Eduard A. Safarik*, Fetti, Milano 1990, p. 332; *Daniela Ferrari*, Domenico Fetti. Note archivistiche, in: Domenico Fetti 1588/89-1623, cat. della mostra a cura di *Eduard A. Safarik*, Milano 1996, pp. 64, 66, docc. 3-4.
- ¹¹ *Luigi Manzatto*, Fra' Semplice da Verona pittore del Seicento, Verona 1973, pp. 91 e 263, doc. 25; *Askew* (n. 8), pp. 275, 294.
- ¹² Archivio di Stato di Mantova (d'ora in poi ASMn), Archivio Gonzaga, Minute della cancelleria, busta 2248; ASMn, schede Davari, busta 1, c. 977.
- ¹³ *Sani* (n. 1), pp. 187-194; *Ważbiński*, 1994 (n. 5), I, pp. 96, 199; *Chiara Tellini Perina*, Aggiunte al Fachetti, in: Quaderni di Palazzo Te, n.s., 1996, 3, pp. 71-77; *eadem*, La pittura a Mantova nell'età di Vincenzo, in: Manierismo a Mantova (n. 9), p. 206; *Maria Teresa Rizzo*, Ottavio Leoni pittore (1578-1630). Precisazioni sulla produzione pittorica e contributi documentari, in: Studi romani, XLVII, 1-2, 1999, pp. 28, 34; *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, sotto no. 17.
- ¹⁴ *Ważbiński*, 1994 (n. 5), I, pp. 28-31.
- ¹⁵ ASMn, Archivio Gonzaga, Minute della cancelleria, busta 2248.
- ¹⁶ *Antonio Bertolotti*, Artisti in relazione con i Gonzaga signori di Mantova. Ricerche e studi negli archivi mantovani, Roma 1885, p. 42; *idem*, Artisti in relazione con i Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII, in: Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi, s. III, vol. III, Modena 1886, p. 40.
- ¹⁷ *Sani* (n. 1), p. 189, figg. 4-6; *Tellini Perina*, 1998 (n. 13), p. 206, figg. 33-34. Per il disegno di Oxford si veda anche *Karl Theodore Parker*, Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum. II: Italian Schools, Oxford 1956, p. 452; *Tellini Perina*, 1998 (n. 13), p. 206.
- ¹⁸ *John T. Spike* (a cura di), Baroque portraiture in Italy. Works from North American collections, cat. della mostra, Sarasota 1984, pp. 13, 14, 17, fig. a p. 14, app. no. 26; *Maurizio Marini*, "Io Michelangelo da Caravaggio", Roma 1974, p. 65 n. 116; *Ważbiński*, 1994 (n. 5), II, pp. 612-613 (con altra bibliografia), fig. 5.
- ¹⁹ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Mediceo del Principato, 3760, c. 1113r. *Detlef Heikamp*, La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scia' Abbas di Persia, in: Paragone, LVII, 199, 1966, pp. 64-65, 74, n. 14; *Luigi Spezzaferro*, La cultura del cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio, in: Storia dell'arte, 9/10, 1971, p. 80, n. 118; *Marini* (n. 18) p. 65, n. 116; *Spike* (n. 18), p. 13; *Ważbiński*, 1994 (n. 5), I, pp. 95-96, 196-202; *Rizzo* (n. 13), p. 34.
- ²⁰ *Heikamp* (n. 19), p. 65; *Ważbiński*, 1994 (n. 5), II, p. 527. Del dipinto parla lo stesso Ligozzi in una lettera al granduca Ferdinando datata 16 marzo 1592 (ASF, Mediceo del Principato, 838, c. 269).
- ²¹ *Ważbiński*, 1994 (n. 5), II, p. 531.
- ²² *Chiara Tellini Perina*, Pietro Fachetti a Roma e altre considerazioni sui rapporti fra Mantova e Roma alla fine del Cinquecento, in: Paragone, n.s., XLIII, 32-33 (505-507), 1992, pp. 19-30; *eadem*, 1996 (n. 13); *eadem*, 1998 (n. 13), p. 23; *eadem*, Pietro Fachetti (1535-1619), in: Manierismo a Mantova (n. 9), pp. 229-235; *Volpi* (n. 13), p. 38, no. 17.
- ²³ Secondo *Volpi* [n. 13], p. 38, sotto no. 17) il Leoni aveva potuto "conoscere e forse influenzare Fachetti a Mantova, durante il soggiorno alla corte dei Gonzaga nel 1599". L'affermazione non è comprovabile. Fachetti si era stabilito a Roma da molti anni dove risiederà fino alla morte. I due artisti poterono entrare in contatto negli ambienti legati all'Accademia di San Luca, della quale faceva parte anche Ludovico Leoni. L'ingresso nell'Accademia di San Luca del Fachetti avviene nel 1591. Ottavio ne diverrà membro nel 1604. Entrambi apparterranno in seguito alla Compagnia dei Virtuosi al Pantheon. Mariette (*Abecedario ...*, Parigi 1851-1860, III, p. 181) testimonia l'esistenza di un ritratto disegnato del Leoni raffigurante "Pietro Faceto Mantuano".
- ²⁴ Per il ritratto Corsini, già in deposito a palazzo Montecitorio, si veda *Sivigliano Alloisi*, Personaggi e interpreti. Ritratti della collezione Corsini, cat. della mostra, Roma 2001, pp. 61-63, con la bibl. precedente alla quale occorre aggiungere *Tellini Perina*, 1998 (n. 22), p. 235, fig. 2 a p. 230; *Volpi* (n. 13), p. 38, sotto no. 17. Per il ritratto dei Lincei, *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, no. 1; *Tellini Perina*, 1992 (n. 22), pp. 22-23, tav. 18; *eadem*, 1998 (n. 22), p. 235; *Volpi* (n. 13), p. 38, no. 17.
- ²⁵ Per il ritratto di Scipione Borghese al quale prelude il foglio 17105 del Kupferstichkabinett di Berlino (*Carmen Roxanne Robbin*, Scipione Borghese's acquisitions of paintings and drawings by Ottavio Leoni, in: Burl. Mag., CXXXVIII, 1120, 1996, p. 454, fig. 21), si veda *Sani* (n. 1), p. 192, fig. 14; *Hanno-Walter Krufft*, Ottavio Leoni als Porträtmaler, in: Storia dell'arte, 72, 1991, p. 184, fig. 5; *Marie-Dominique Roche*, Le musée Fesch d'Ajaccio, Ajaccio 1993, p. 120, ill.; *Robbin*, p. 456, fig. 22; *Raffaella Morselli*, in: Domenico Fetti (n. 10), p. 280, sotto no. 81; *Rizzo* (n. 13), p. 29.

- Per il ritratto di Pietro Aldobrandini si veda *Cesare D'Onofrio*, La Villa Aldobrandini di Frascati, Roma 1963, pp. 183-185, tav. 5; *Kruft*, pp. 183-184, fig. 4; *Ważbiński*, 1994 (n. 5), II, fig. 21; *Morselli*, p. 280, sotto no. 81; *Rizzo* (n. 13), p. 29.
- ²⁶ Per il foglio della Colombaria si veda *Sani* (n. 1), pp. 187, 192, fig. 1. Per il foglio di Edimburgo, *Keith Andrews*, National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian drawings, Cambridge 1968, I, p. 66, II, fig. 465.
- ²⁷ *Luzio* (n. 4), pp. 293-294; *Askew* (n. 3), p. 294, n. 27 (dove Padovanino viene identificato con Alessandro Varotari); *Sani* (n. 1), p. 191; *Angelo Mazza*, La pittura a Mantova nell'età di Ferdinando, in: *Manierismo a Mantova* (n. 9), p. 284.
- ²⁸ *Gian Piero Cammarota*, Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti. Volume terzo. La collezione Zambecari, Bologna 2000, p. 316.
- ²⁹ *Morselli* (n. 25), pp. 279-280, no. 81 (con la bibl. precedente). L'ascrizione al Leoni è stata confutata da *Mazza* (n. 27), p. 300, n. 102.
- ³⁰ Olio su tela, 125 x 98 cm. *Angelo Mazza*, in: La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia, a cura di *Massimo Mussini*, Reggio Emilia 1998, pp. 103-104, no. 39 (con la bibl. precedente), ill.; *idem* (n. 27), p. 300, n. 102. Per il dipinto di Vienna (olio su tela, 123 x 98 cm; già come Leandro Bassano) si veda: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Vienna 1991, p. 33, tav. 119 (come "Bolognesisch oder Ferraresisch, um 1600"); *Rizzo* (n. 13), p. 29, tav. 6 (come Ottavio Leoni con datazione circa il 1604-1605). La tela presenta dimensioni pressoché identiche a quelle della tela di Reggio Emilia che la studiosa appare ignorare.
- ³¹ *Orbaan* (n. 5), p. 169, n. 2; *Luigi Ficacci* (a cura di), Claude Mellan, gli anni romani. Un incisore tra Vouet e Bernini, cat. della mostra, Roma 1989, p. 118, n. 16, fig. a p. 85; *Franca Trinchieri Camiz*, The roman 'studio' of Francesco Villamena, in: *Burl. Mag.*, CXXXVI, 1097, 1994, p. 508, n. 20; *Mazza* (n. 30), pp. 103-104.
- ³² *Frances Huemer*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part XIX: Portraits, I, Bruxelles 1977, p. 30, fig. 6 ("? Frans Pourbus the Younger"); *idem*, Rubens and the Mantuan Altar, in: *Studies in Iconography*, III, 1977, p. 109 ("very probably by Frans Pourbus"); *David S. Chambers*, The "Bellissimo Ingegno" of Ferdinando Gonzaga (1587-1626) Cardinal and Duke of Mantua, in: *Warburg Journal*, L, 1987, pp. 114-115.
- ³³ *Limentani Virdis* (n. 9), pp. 249-257.
- ³⁴ Temi questi di fondamentale portata critica ai quali il volume in preparazione potrà dare un più congruo spazio di riflessione, sui quali si vedano le osservazioni in *Sani* (n. 1), pp. 188, 189, 191; *eadem*, Carte d'inventario: Ottavio Leoni e Domenico Manetti, in: *La Diana*, II, 1996, pp. 56, 58.
- ³⁵ *Ważbiński*, 1994 (n. 5), I, pp. 154-160.
- ³⁶ Per il disegno, attualmente di ubicazione ignota, a matita nera e lumeggiature di gessetto bianco, si veda: Basel, Auctiones AG, Bedeutende Zeichnungen und Aquarelle aus drei Sammlungen, 26 settembre 1970, no. 23, ill. Sulla decorazione della cappella si veda *Mazza* (n. 27), pp. 276, 298.
- ³⁷ *Luzio* (n. 4), pp. 260-261.
- ³⁸ Fondo Borghese, ser. IV, vol. CCXIV; *Ważbiński* (n. 9), p. 72, n. 54.
- ³⁹ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), 30 Notai Capitolini, vol. 6645, Jacobellus Simoncellus, cc. 1181r-1218r. *Ważbiński*, 1991 (n. 5), p. 324 e n. 6; *idem*, 1994 (n. 5), I, p. 166, n. 119. Si veda inoltre *Serenella Rolfi*, Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche, in: *Dialoghi di storia dell'arte*, 6, giugno 1998, p. 39 e nn. 6, 13, 17, 21, 69, 132.
- ⁴⁰ "A di 16. Dicembre [1641]. Lunedì Papa Urbano creò XIII Cardinali [...] Francesco Pèretti Romano Abbate, nel quale finisce la stirpe di Papa Sisto V, creato ad istanza del Re di Spagna [...]". *Giacinto Gigli*, *Diario di Roma*, a cura di *Manlio Barberito*, Roma 1994, I, p. 345.
- ⁴¹ *Edoardo Martinori*, Genealogia e cronistoria di una grande famiglia umbro-romana. I Cesi, introduzione e appendice di *Giuseppe Gabrieli*, Roma 1931, p. 41.
- ⁴² *Parker* (n. 17), pp. 450-451; *Terisio Pignatti*, I grandi disegni italiani nelle collezioni di Oxford. Ashmolean Museum and Christ Church Picture Gallery, Milano 1976, no. 61; Il segno del genio. Cento disegni di grandi maestri del passato dall'Ashmolean Museum di Oxford, cat. della mostra a cura di *Christopher White/Catherine Whistler/Colin Harrison*, Roma 1991, no. 30. La grafia di Ottavio è documentata dalle integrazioni testuali e dalla firma apposta in calce dall'artista al proprio testamento datato 31 agosto 1630 conservato in originale nell'ASR, 30 Notai Capitolini, notaio Tranquillus Pizzutus, Uff. 19, 1629-1630, cc. 470r-471v. Desidero ringraziare Giuliana Adorni che mi ha facilitato la visione del documento trascritto integralmente in *Sani* (n. 34), pp. 61-62. La copia all'Archivio Storico Capitolino (30 Notai Capitolini, sezione 19, vol. 25, 1630) è stata pubblicata dalla *Robbin* (n. 25), app. II, p. 458, con talune inesattezze nella trascrizione; e dalla *Rizzo* (n. 13), p. 38, che erroneamente la presenta, con fraintendimenti interpretativi, come documento inedito. Ringrazio Elisabetta Mori per la cortese collaborazione. La conoscenza della grafia dell'artista consente il confronto con le iscrizioni di mani differenti che corredano al recto e al verso la maggior parte dei suoi ritratti disegnati. I risultati della comparazione sistematica delle grafie, oltremodo significativa per la questione della formazio-

- ne, dell'organizzazione cronologica e delle vicende storiche del corpus di disegni, verranno presentati nel volume in preparazione.
- 43 *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. I, a cura di *Marina Regni/Piera Giovanna Tordella*, Torino 1996, pp. 187-207.
- 44 *Baglione* (n. 5), p. 321.
- 45 Per il foglio del British Museum, commentato anche dalla *Sani* (n. 1), p. 192, si veda *Nicolas Turner* (con la collaborazione di *Rhoda Eitel-Porter*), Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Roman Baroque drawings c. 1620 to c. 1700. Catalogue, Londra 1999, I, pp. 117-118, no. 163 (con bibl. precedente); II, fig. 163. Sul ritratto del 1628 si vedano, tra i contributi più recenti, *Sani* (n. 1), p. 192; *Bernardina Sani*, Ottavio Leoni (*ad vocem*), The Dictionary of Art (n. 2), XIX, 1996, p. 205; *Vitaliano Tiberia*, in: *Giuseppe Bonaccorso/Tommaso Manfredi*, I Virtuosi al Pantheon 1700/1758, Roma 1998, p. XVIII; *Rizzo* (n. 13), p. 31, tav. VIII; *Turner*, p. 117.
- 46 Olio su tela, 136 x 100 cm. "The quality of modelling is not Domenichino's, yet the picture may not be only a copy of a lost original; it may have been painted in his studio, perhaps by the artist responsible for Portrait of Pope Gregory XV in Madrid". *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 Master's gallery. A summary catalogue of Italian, French, Spanish and Greek paintings, Londra/Budapest 1991, p. 34, ill. (come "workshop of Domenichino"). Il disegno dell'Accademia Colombaria è stato segnalato per la prima volta da *Spagnesi* (n. 1), p. 87, sotto no. 46.
- 47 Olio su tela, 204 x 121 cm. Dono degli Amici del Museo di Roma (1971). Elenco degli oggetti donati ai musei del comune nel 1971, in: Boll. dei musei comunali di Roma, XVIII, 1971, 1-4, p. 59, fig. a p. 58; *Morselli* (n. 25), p. 280, sotto no. 81; *Rizzo* (n. 13), p. 29, tav. VII; *Alloisi*, 2001 (n. 24), p. 74.
- 48 Matita nera, carboncino grasso, matita rossa, gessetto bianco, carta azzurra, 237 x 166 mm. *Spagnesi* (n. 1), p. 87, sotto no. 46. Per l'incisione si veda The Illustrated Bartsch 38. Formerly volume 17 (Part 5). The artists of the sixteenth century, a cura di *Sebastian Buffa*, New York 1983, p. 187, no. 29 (256); *Ważbiński*, 1994 (n. 5), II, fig. 22.
- 49 Fifty Drawings from the Collection of John S. Newberry, Jr., cat. della mostra, Detroit Institute of Arts, Detroit 1949, pp. 19-20, no. 25, non ill.; *Spike* (n. 18), p. 18; New York, Christie Manson & Wood Int., The Norbert L.H. Roesler collection of old master, 19th and 20th century drawings, 31 maggio 1990, no. 18, ill.
- 50 Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), Archivio Boncompagni-Ludovisi, prot. 611, int. 43, c. 13, no. 410. Il documento, di estremo interesse per la definizione della consistenza delle raccolte artistiche del cardinal Ludovisi conservate nella Vigna di Porta Pinciana in un momento immediatamente seguente la morte di Gregorio XV, è stato pubblicato da *Carolyn H. Wood*, The Ludovisi collection of paintings in 1623, in: *Burl. Mag.*, CXXXIV, 1073, 1992, pp. 515-523 (in particolare p. 518, no. 64).
- 51 *Roger Ward Bissel/Alan Phipps Darr*, A rare painting by Ottavio Leoni, in: *Bull. of the Detroit Institute of Arts*, LVIII, 1, 1980, pp. 47-53, fig. a p. 46; *Sani* (n. 1), p. 192, fig. 15; *Kruft* (n. 25), p. 183, fig. 3; *Rizzo* (n. 13), p. 30, tav. 1. Le misure dell'opera erroneamente riportate in *Ward Bissel/Darr*, p. 46, sono di circa 45,7 x 35,6 cm (si veda *Robert Manning*, Art in Italy 1600-1700, cat. della mostra, Detroit 1965, p. 164, no. 187, come Carlo Saraceni) e trovano possibilità di corrispondenza anche sotto il profilo dimensionale con l'opera inventariata. La misura dell'altezza di due palmi e mezzo potrebbe infatti tenere conto anche della cornice.
- 52 *Klara Garas*, The Ludovisi collection of pictures in 1633. I, in: *Burl. Mag.*, CIX, 770, 1967, pp. 287-289; *eadem*, The Ludovisi collection of pictures in 1633. II, in: *Burl. Mag.*, CIX, 771, 1967, pp. 339-348 (in particolare p. 347, no. 231: "Una Susanna con li vecchi alta due p[al]mi e mezzo cornice dorata di mano del Padoano").
- 53 Vari sono i dipinti a olio su rame citati nell'inventario *post mortem* dell'artista (ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 19, notaio Tranquillus Pizzutus, 3 settembre 1630, vol. 157, in particolare c. 319v) per la cui consultazione ringrazio Giuliana Adorni. L'inventario è trascritto in *Sani* (n. 34), pp. 63-65; e in *Rizzo* (n. 13), pp. 39-40, dove viene erroneamente presentato come documento inedito, e con fraintendimenti nella trascrizione.
- 54 *Michela di Macco*, "L'ornamento del Principe". Cultura figurativa di Maurizio di Savoia (1619-1627), in: *Giovanni Romano* (a cura di), Le collezioni di Carlo Emanuele I, Torino 1995, pp. 353-374.
- 55 The Illustrated Bartsch (n. 48), p. 194, no. 36 (258); *di Macco* (n. 54), p. 374, fig. a p. 373; *Matthias Oberli*, "Magnificentia Principis". Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657), Weimar 1999, p. 111, 137, 175 e fig. 37. Si vedano anche p. 116 e fig. 40. È chiaramente un *pastiche* tardo e maldestro il ritratto di Odoardo Colonna tratto da una lastra del Leoni relativa all'incisione raffigurante il cardinal Maurizio. The Illustrated Bartsch (n. 48), p. 184, no. 26 (255).
- 56 *Andreina Griseri*, in: Giovenale Boetto, testi di *Nino Carboneri/Andreina Griseri*, Fossano 1966, p. 59, n. 20, tav. 6 (come Rubens); *Françoise Arquié-Bruley/Jacqueline Labbé/Lise Bicart-Sée*, La collection Saint-Morys au Cabinet du Musée du Louvre. Notes et documents des musées de France, 19, Parigi 1987, II (Répertoire

- des dessins), p. 82 (come Ottavio Leoni); *Giovanni Romano*, Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una tradizione figurativa, in: *Romano* (n. 54), p. 38, n. 85, fig. a p. 39 (come Ottavio Leoni); *Rosanna Arena*, Approdi caravaggeschi in Piemonte, in: *Giovanni Romano* (a cura di), Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte, Torino 1999, p. 88, ill. a p. 87. È impreciso quanto sostiene la studiosa e cioè che già all'inizio del secondo decennio Ottavio eseguì "ritratti a matite colorate — tradotti anche in incisione — dei membri di Casa Savoia [...]". Ad oggi si conosce infatti un solo ritratto risalente a quegli anni, quello appunto di Tommaso, che peraltro non fu tradotto, per quanto è attualmente noto, in incisione, e la cui tecnica esecutiva combina pietra nera naturale o ricostituita, gessetto bianco, su carta cerulea colorata in pasta all'uso di Venezia. Il foglio misura 244 x 168 mm. Rimane inoltre da precisare, all'interno dell'iscrizione autografa al recto, il significato del numero 3 chiaramente leggibile in basso a destra. La presenza al Louvre di un foglio (inv. 3315; *Arquié-Bruley/Labbé/Bicart-Sée*, p. 83), numerato e datato "3 genaro 1615", conferma, secondo quanto la data aveva già indicato, che il ritratto esula dalla serie di quelli (oltre 430) caratterizzati dalla numerazione progressiva introdotta dall'artista sullo scorcio del 1614, alla quale attengono in prevalenza i cento fogli dell'Accademia Colombaria. L'immagine di Tommaso va probabilmente spiegata all'interno di un nucleo di ritratti di membri della famiglia ducale, oppure, caso ancora più singolare, di una serie di studi preliminari a una raffigurazione pittorica destinati a essere sottoposti al giudizio del committente.
- 57 "Più della somma di scudi sessanta di moneta pagati al s. Cavagliero Padoanino per prezzo di un protrato fatto della persona del serenissimo Principe Cardinale come ne co[n]sta per un discarico di esso serenissimo Principe delli 20 genaro 1627". Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi ASTo), Sezioni Riunite, Camerale Piemonte, art. 220, mazzo 2, registro 9 (1626-1627), no. 198 (cc.n.n.), tesoriere Giovanni Matteo Belli; *Alessandro Baudi di Vesme*, Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, Torino 1963-1982, III (1968), p. 1082 (senza collocazione archivistica); *Ugo Ruggeri* (Alessandro Varotari detto il Padovanino, in: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 16, 1988, pp. 101-165, figg. 273-362), dopo avere correttamente postulato sulla base della citazione del Baudi di Vesme un possibile collegamento dell'opera con Ottavio Leoni (p. 106), nega poi di fatto tale ipotesi inserendo il dipinto nel regesto documentario (p. 109), e tra le opere perdute o non rintracciate del Varotari (p. 151); *idem*, *Il Padovanino*, Soncino 1993, p. 9 (come Varotari). Anche la letteratura critica successiva ha seguito l'indicazione del Baudi di Vesme, si veda *di Macco* (n. 54), p. 374, n. 104; *Oberli* (n. 55), pp. 186, 225. Si veda inoltre *Noemi Gabrielli*, Galleria Sabauda. Maestri italiani, ricerca bibliografica di *Carlo Caramellino*, Torino 1971, no. 16, p. 199, con la precedente bibliografia.
- 58 ASTo, Sezioni Riunite, Camerale Piemonte, art. 220, mazzo 2, registro 7 (1623-1626), no. 358, tesoriere Giovanni Matteo Belli.
- 59 ASTo, Sezioni Riunite, Camerale Piemonte, art. 402, 1625, cc.n.n. *Vesme* (n. 57), II (1966), p. 627; *Romano* (n. 56), p. 38, n. 85; *di Macco* (n. 54), p. 364, n. 74; *Oberli* (n. 55), pp. 97, 186, 223.
- 60 *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana descritta da Iacomo Manilli Romano Guardarobba di detta Villa*, Roma (Lodovico Grignani) 1650, p. 76.
- 61 Il mandato di pagamento (9 settembre 1630) di Scipione Gonzaga che documenta l'esborso alla vedova e al figlio adottivo Ippolito di "Scudi 500. moneta per il prezzo de quadri disegni, et altre robbe diverse venduteci come per lista no. 335" (ASV, Fondo Borghese, vol. 6093, no. 337) è stato segnalato per la prima volta dalla *Robbin* (n. 25), App. III, p. 458, in una trascrizione che presenta alcune inesattezze.
- 62 *Baglione* (n. 5), p. 321.
- 63 *Robbin* (n. 25), p. 454, fig. 16.
- 64 Matita nera, carboncino grasso, matita rossa, gessetto bianco, carta azzurra, 237 x 164 mm. Iscrizione al verso: "Sr Marcantonio H".
- 65 Per Camilla si veda il ritratto di Berlino (KdZ 17095). *Robbin* (n. 25), p. 454, fig. 17.

APPENDICE

1. *ASMn, AG, Minute della cancelleria, busta 2248. Lettera del 19 marzo 1599 inviata dal duca Vincenzo Gonzaga al cardinal Alessandro Peretti Montalto.*

Signor Cardinale Montalto⁶⁴

Havendo io per qualche spatio di tempo trattenuto qui Ottavio Leoni, dalla cui opera⁶⁵ mi sono con molto mio gusto servito oltre che egli è stato infermo parecchi giorni, non vorrei perciò che Vostra Signoria Illustrissima coll'haverne forse patito qualche dissagio restassi mal soddisfatta di lui, onde venend'egli costà ho voluto con questa mia accompagnarlo da [l: *cassato*] lei⁶⁶ pregandola⁶⁷ a volerlo iscusar la tardanza sua⁶⁸, havendome io servito con quella confidenza che desidero che Vostra Signoria Illustrissima si vaglia di me, et delle cose mie. Assicurandola con quest'occasione che le sono più che mai servitore, et baciandole perfino la mano, le auguro ogni maggior felicità. Di Mantova li 19 marzo 1599 di mano di S.A.

Ottavio porta a V.S. Ill.ma li ritratti della Contessa Flavia, et Marchesa di Grana, et così farà quello della Signora Felicità havendolo già bozzato. Supplico Vostra Signoria Illustrissima assicurarmi della ricevuta poiché non vorrei che ne fossi trabalzato alcuno, et se in altro son bono a servirla mi commandi, che lo farò con tutto il cuore.

2. *ASMn, AG, Minute della cancelleria, busta 2248. Lettera del 19 marzo 1599 inviata dal duca Vincenzo Gonzaga a Ludovico Leoni.*

a m.... Lodovico Lioni scultore in Roma.

Magnifico amico carissimo

Havendo[mi: *cassato*] io per qualche spatio di tempo⁶⁹ trattenuto qua Ottavio vostro figliuolo dell'opera del quale mi sono con molto mio gusto servito oltre l'esser egli stato infermo parecchi giorni⁷⁰, et venendosen'egli hora costà⁷¹ ho voluto con questa mia⁷² accompagnarlo da voi a fine che sappiate⁷³ la causa della tardanza sua, la quale essendo stato in servitio mio et con molta mia sodisfatione, potete credere ancora che ne terrò quella grata memoria che conviene per poterne poi a lui, et a voi mostrare all'occorrenza qualche amorevole segno⁷⁴; pregando intanto⁷⁵ Dio⁷⁶ che vi conceda ogni prosperità. Di Mantova li 19 di marzo 1599.

Per farvi piacere
il Duca di Mantova

⁶⁴ 599.19.marzo, di mano del Davari.

⁶⁵ del quale, cassato.

⁶⁶ Ill.ma con la, cassato.

⁶⁷ con ogni affetto, cassato.

⁶⁸ haver per iscusato se prima d' hora non ha potuto venire, cassato.

⁶⁹ con molto mio gusto servito, cassato.

⁷⁰ hora se ne viene, cassato.

⁷¹ onde, cassato.

⁷² assicurarvi che egli, cassato.

⁷³ che mi trovo molto sodisfatto dell'opera sua, et che perciò farò sempre a lui, et a voi ogni sorte di piacere, cassato.

⁷⁴ sorte di piacere, cassato.

⁷⁵ da, cassato.

⁷⁶ salute, cassato.

Provenienza delle fotografie:

Da: *Auctiones Basel* (n. 36): fig. 1. - *Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*, Firenze: figg. 2, 3, 6, 8, 9. - *Szépművészeti Múzeum*, Budapest: fig. 4. - *Museo di Roma*, Roma: fig. 5. - *Bibliothèque Nationale de France*, Parigi: figg. 7, 10.