

Behind the Image, Beyond the Image

edited by Giovanni Argan, Lorenzo Gigante,
Anastasia Kozachenko-Stravinsky

‘Dopo’ l’immagine. Aspetti della pittura di ricordi a Roma nel Seicento

Elisa Martini

Università degli Studi di Ferrara, Italia

Abstract This paper deepens the pictorial genre of souvenirs during the 17th century. Through an account of the state of the art and some significant examples, the research aims at analysing a type of painting that has not been extensively investigated yet by scholars so far. After focusing on general issues concerning vocabulary, formal characteristics, and functions of souvenirs paintings – to clarify the difference between this type of artwork and oil sketches – the attention is turned to artists such as Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Carlo Maratti, Luca Giordano, and Filippo Lauri. Those painters were all authors of small-sized replicas reproducing entirely or a detail of a large-scale work, painted by the artist for himself or for some collector. This practice played a major role especially in Filippo Lauri’s career, so much so that his work provides a unique opportunity to pinpoint the history of this type of artwork. His souvenirs enjoyed a large appreciation, telling of the cultural dynamics of late-baroque Rome, relating to its burgeoning art market, and representing an early example of the culture of collecting, which eventually developed through the *Grand Tour*.

Keywords Painting of souvenirs. Small-sized paintings. Oil sketches. Art market. Seventeenth century. Collecting in Rome. Grand Tour.

Sommario 1 Fortuna e sfortuna critica di un genere pittorico. – 2 La pratica del ricordo tra i pittori nel XVII secolo: qualche esempio. – 3 Il caso di Filippo Lauri (Roma, 1623-1694), maestro del ‘fare in piccolo’.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 5

e-ISSN 2784-8868

ISBN [ebook] 978-88-6969-588-9

Open access

Submitted 2021-10-15 | Published 2022-05-13

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-588-9/013

197

1 Fortuna e sfortuna critica di un genere pittorico

La produzione di ricordi a Roma nel Seicento è un fenomeno per molti versi indefinito e indefinibile. La sua storia s'intreccia e si confonde con quella del bozzetto e del modelletto, con il risultato di dissolversi entro l'ampia letteratura dedicata ai processi creativi delle opere d'arte.¹

Basti pensare che non esiste, nel vocabolario italiano, una definizione del ricordo in quanto genere pittorico e che le ricerche non sono ancora confluite in uno studio monografico, contrariamente a quanto è avvenuto per i bozzetti.² La parola stessa 'ricordo', che in questa sede si è scelto di utilizzare, compare accanto a termini quali 'd'après', 'derivazione', 'ripetizione', 'memoria', 'pittura in piccolo', 'pseudo-bozzetto a posteriori' o 'oil sketch a posteriori', tutti neologismi che evocano il carattere conseguente di questi dipinti rispetto a qualcos'altro. A quanto ci risulta, esso fu impiegato per la prima volta da Rudolph Wittkower (1967, XXI) e, a partire da quel momento, servì a definire quelle pitture che replicano opere maggiori (pale d'altare o cicli ad affresco) o dettagli di esse, nel formato ridotto di un quadro da cavalletto.³

Tracciare la storia del ricordo non è impresa facile. Nell'Introduzione alla mostra *Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*, tenutasi a New York alla Galleria M. Knoedler and Company nell'aprile del 1967, Wittkower (1967, XXI) affermava che: «a modello and a ricordo are anyway so close in character that without documentation they are sometimes indistinguishable», volendo avvertire i lettori dell'estrema somiglianza tipologica di questi due prodotti artistici, accomunati oltre che dal formato ridotto e dal soggetto riconducibile ad un'opera maggiore, anche dall'alto grado di finitezza pittorica e compositiva.⁴ A complicare le cose, gli studi successivi, soprattutto di Linda Bauer, hanno posto il problema dell'ambiguità lessicale di fonti e documenti antichi, nei quali i termini impiegati per definire bozzetti, modelletti e opere non fini-

1 Donatella Sparti (2012, 103) per prima ha evidenziato il problema.

2 Si fa riferimento innanzitutto al libro di Oreste Ferrari (1990) ma si vedano anche i contributi di Linda Bauer (1978; 1984; 1987), nonché L. Bauer, G. Bauer 1999. Sparti (2012, 110 nota 77) ha sottolineato l'assenza della definizione di 'ricordo' nei vocabolari di lingua italiana e nei dizionari storico-artistici.

3 Nel testo di Wittkower (1967, XXI) il 'ricordo' definisce quel tipo di «oil sketch post festum» destinato a strumento di bottega, diversamente dalla «reduced replica», dipinta per essere venduta. Il termine è utilizzato dallo studioso in italiano e così verrà impiegato dalla letteratura successiva.

4 Analogamente, Linda Bauer (1984, 16) asserirà qualche tempo dopo: «in actual practice distinctions between prima idea bozzetti on one hand and modelli or ricordi on the other can seldom be made with any certainty». Cf. anche Zava Boccazzi 1984, 95; Sparti 2012, 104.

te - 'schizzo', 'disegno', 'bozza', 'abbozzo', 'modello', 'macchia' -, sono i medesimi che compaiono in riferimento a repliche a posteriori e sono utilizzati in maniera pressoché interscambiabile.⁵ Rischioso, quindi, affidarsi alle descrizioni offerte dai documenti per provare a distinguere un modello, nato in funzione preparatoria, da un ricordo, eseguito a posteriori per essere venduto.⁶

Un avanzamento critico importante sull'argomento, recentemente proposto da Donatella Sparti, ha permesso di chiarire quantomeno l'effettivo grado di interesse da parte di collezionisti e *amateurs* di epoca barocca per bozzetti e modelli preparatori. È emerso che, contrariamente a ciò che molti studiosi erano inclini a pensare, tra XVII e XVIII secolo non vi era ancora un gusto diffuso e, dunque, un interesse collezionistico, per materiale preparatorio, eccezion fatta che tra gli artisti, i quali conservavano i propri modelli gelosamente come strumenti di bottega.⁷ Si conoscono, è vero, casi in cui il committente di un'opera maggiore desiderò conservarne anche il modello preparatorio: i Barberini, per esempio, trattennero il materiale che Pietro da Cortona e Andrea Sacchi produssero in fase di elaborazione dei loro affreschi nel palazzo alle Quattro Fontane (Mochi Onori 2002, 206-7).⁸ Gli esempi di tale pratica sono, tuttavia, troppo pochi per poter parlare di un vero e proprio fenomeno collezionistico ed è comunque probabile che, più che il carattere 'non finito' e provvisorio che qualifica un dipinto preparatorio, ad interessare fosse la funzione documentaria che esso poteva rivestire, riproducendo più o meno fedelmente, su un supporto mobile, un'invenzione maggio-

5 La questione dell'ampiezza di significati attribuiti a ciascun termine nella trattatistica rinascimentale e barocca emerge già, implicitamente, dallo scritto di Luigi Grassi ([1955] 1957). Sebbene Bauer (1978) abbia poi affrontato la questione offrendo alcuni punti fissi attraverso lo studio sistematico di fonti e documenti dell'epoca, l'assenza di nette distinzioni viene poi esplicitata dalla stessa studiosa (Bauer 1987, 97) e di nuovo in L. Bauer, G. Bauer 1999. Anche Ferrari esprime le stesse perplessità in apertura al suo volume (1990, 5) e più tardi (1993, 63). La questione è ripresa da pressoché tutta la critica successiva, in particolare Sparti 2003, 189-90; 2010, 55; 2012, 95-8 e 99-101; Mazza 2014b, 54-5; Fumagalli 2017, 58-9.

6 Come indicava Wittkower (1967, XXI), i destinatari di queste pitture erano, *in primis*, i collezionisti ma poteva anche accadere che un artista decidesse di replicare una propria invenzione particolarmente ben riuscita, per consentire alla bottega di avere un modello su cui esercitarsi. Vedi anche la definizione di Ferrari (1993, 52): «mementoes painted by the artist himself for his own purposes or for some collector». L'opinione è condivisa dalla maggior parte della critica: Zava Boccazzi 1984, 99; Sparti 2012, 110 nota 75; De Marchi, in De Marchi, Ammannato 2015, 39.

7 Si vedano le perplessità già espresse in L. Bauer, G. Bauer 1999, 524-5 e soprattutto i contributi della Sparti (2010, 55; 2012, 98-9 e 102) ripresi in Mazza 2014b, 54-5.

8 Un'attenzione simile venne dimostrata dai Del Rosso nei confronti di bozzetti eseguiti da Luca Giordano, sebbene non riferibili ad opere da questi commissionate, (cf. Sparti 2003, 206).

re generalmente inamovibile.⁹ Ridimensionata dunque l'interpretazione che voleva l'esistenza di una sensibilità e di un collezionismo di dipinti preparatori tra Seicento e Settecento, si è così profilata più chiaramente la produzione di piccole pitture derivate, desunte da opere già realizzate - pertanto estranee al processo di elaborazione - su committenza o per il mercato. A partire dal contributo di Franca Zava Boccazzi (1984) sulle «repliche» di Giambattista Pittoni e, più recentemente, grazie alle ricerche di Sparti (2003; 2010; 2012) sulle cosiddette «macchie» di Luca Giordano e di Francesco Petrucci (2011) sulle repliche giovanili di Carlo Maratti, si è cominciata a mettere a fuoco la specificità di questo particolare prodotto artistico, al quale è oggi possibile tributare un'autonomia nell'ambito degli studi sulla produzione e sul collezionismo tra Sei e Settecento.¹⁰ Infatti, che l'esecuzione di repliche fosse una prassi diffusa durante questi due secoli, lo confermano gli studi dedicati a pittori quali Andrea Sacchi, Giacinto e Ludovico Gimignani, Filippo Lauri, Guillaume Courtois, Corrado Giaquinto e Gregorio Lazzarini - oltre ai già citati casi di Pittoni, Giordano e Maratti -, tutti autori di quadri di formato ridotto che ricordano, con varianti più o meno consistenti, un'invenzione da questi dipinta o affrescata.¹¹

Trattandosi di quadri da galleria a tutti gli effetti, destinati ad una fruizione frontale e non di sotto in su, nei ricordi l'opera che fa da modello subisce delle rettifiche che consentono di renderla adatta ad un quadro da stanza. Per esempio, il ricordo di una composizione dipinta su una volta o una cupola non presenta la sagoma dell'architettura a cui pertiene l'affresco, non avendo la funzione di simularne l'effetto finale.¹² Nei ricordi, inoltre, l'illuminazione è frontale e lo scorcio è ridotto e, sebbene in certi casi essi siano eseguiti con un *ductus* sciolto e 'alla prima', non presentano errori o pentimenti, come accade nei dipinti preparatori, specialmente nei bozzetti, in cui

⁹ L'intuizione è stata avanzata già da Sparti (2003, 204) in relazione a Luca Giordano. Cf. inoltre Sparti 2012, 101-2 e Mazza 2014b, 54-5.

¹⁰ Oltre ai saggi di Sparti si veda anche Fumagalli 2017. La stessa interpretazione delle macchie del pittore napoletano si trova in Giannini 2005.

¹¹ Per ragioni di spazio non mi è possibile, in questa sede, citare esempi per ognuno degli artisti menzionati ma si segnala almeno che una replica autografa di una pala d'altare di Giaquinto è, secondo Arnauld Brejon de Lavergnée, quella con *L'Apparizione della Vergine a san Filippo Neri* del Musée Fesch di Ajaccio, per cui vedi la scheda nel catalogo della mostra *Les cieux en gloire* (Olivesi 2002, 401, cat. 104) e che un ricordo di Giacinto Gimignani è quello esposto alla mostra sui *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo*, tenutasi nel 1988, come suggerisce Ursula Fischer Pace nella sua scheda in catalogo (Di Giampaolo 1988, cat. 15). Sui ricordi di Guglielmo Cortese, cf. Di Giuseppe Di Paolo 2014, 12; su quelli di Lazzarini cf. Craievich 2008. Si vedano inoltre i casi citati in Mazza 2014b.

¹² Come è invece evidente, giusto per citare un esempio celebre, nel modello finale per la volta della chiesa del Gesù eseguito da Giovan Battista Gaulli conservato nella Galleria Spada di Roma. Cf. Zeri 1954, 85 e 158, cat. 581.

sovrapposizioni e incongruenze testimoniano la ricerca *in fieri* da parte dell'artista. Il ricordo è un'opera d'arte compiuta, nel senso di completa e in sé conclusa, a prescindere dalla condotta pittorica più o meno libera e compendiaria. Il modello, da parte sua, pur essendo anch'esso un quadretto del tutto rifinito, presenta le qualità luministiche e cromatiche dell'opera finale. Inoltre, raramente in bozzetti e modelli di presentazione l'artista indugia in aggiunte e preziosismi successivamente omissi nel dipinto finale, non nascendo come opere commercializzabili ma come strumenti di bottega. I ricordi, invece, possono presentare piccoli dettagli, assenti nell'opera maggiore, che concorrono ad impreziosire la composizione e a variarla, oppure possono essere eseguiti su supporti particolari e in formati inconsueti. Inoltre, l'artista che dipinge un ricordo appone in qualche caso la propria firma, cosa che non ha ragione di fare su un dipinto nato per rimanere tra gli strumenti di bottega. Nella Roma seicentesca la produzione di repliche è una pratica non episodica ma vasta e ben organizzata, soprattutto presso pittori particolarmente inseriti nelle dinamiche del mercato artistico, i quali sfruttano il diffondersi di un gusto sempre più orientato verso il quadro di piccolo formato, adatto ad arredare gli ambienti di ville e palazzi ma anche ad essere facilmente commercializzato e trasportato. La produzione di quadri diventa infatti, a metà Seicento, il risultato di un'organizzazione della bottega simile a quella di una «moderna manifattura» (Spezafèro 2004, 330), dove l'artista può contare su una schiera di collaboratori ai quali affidare il compito di eseguire repliche e versioni con varianti di proprie invenzioni. Questa pratica è comune a molti artisti attivi alla metà del secolo, da Pier Francesco Mola ad Andrea Sacchi, da Giovan Battista Gaulli a Carlo Maratti. In tale panorama, configuratosi all'inizio del Seicento e protrattosi per tutto il secolo, il ricordo trova un perfetto terreno di diffusione e non stupisce che molti artisti vi si siano dedicati, intuendone i benefici: le repliche *d'après* assicuravano un facile e veloce guadagno e la diffusione delle proprie invenzioni presso un pubblico vasto.

2 La pratica del ricordo tra i pittori nel XVII secolo: qualche esempio

Facciamo alcuni esempi. Di mano di Andrea Sacchi esistono numerose repliche a posteriori in piccolo formato della *Visione di san Romualdo*, soggetto della pala dipinta nel 1631 per l'omonima chiesa a Roma. Dello stesso artista, anche la tela con la *Vergine, il Bambino e i santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano*, presso il Detroit Institute of Arts, è oggi unanimemente considerata un ricordo dell'affresco eseguito sulla volta della Farmacia (o Spezieria)

del Collegio dei Gesuiti a Roma (1629).¹³ L'opera è, infatti, identificabile con il «quadretto di S. Ignazio cola Madonna et altri santi piccolo» (Costello 1950, 273) acquistato nel 1631 dal mercante siciliano Fabrizio Valguarnera per trenta scudi. Una replica su tela, di formato ridotto, dell'affresco con l'*Allegoria della Divina Sapienza* (Palazzo Barberini, 1629-31), venne commissionata all'artista dal cardinale Antonio Barberini, entro il 1658, per farne dono al neoeletto papa Chigi, con il duplice intento di sponsorizzare il pittore e di sottolineare la continuità politica del nuovo pontificato con quello dello zio Urbano VIII (Bonfait 1994, 150).¹⁴ Casi come questi, dove il ricordo serviva a tramandare e a diffondere un'immagine altrimenti inamovibile, consentivano non soltanto di mostrare un saggio delle qualità inventive dell'artista, ma servivano soprattutto a trasmettere un messaggio simbolico dal valore politico. Rispetto alle repliche a posteriori 'pronte', destinate alla generica clientela del mercato, questo tipo di riproduzioni si basava su un rapporto diretto tra artista e mecenate, in cui il valore attribuito all'invenzione dell'artista era esplicito.¹⁵ Un caso analogo è quello riguardante le repliche commissionate dai Barberini a Pietro da Cortona. Dal ciclo di Costantino, la celebre serie di arazzi disegnati dal Berrettini per la manifattura della famiglia pontificia, furono tratte due tele di piccolo formato ancora oggi esistenti. Come per Sacchi, i committenti desideravano conservare un ricordo dell'invenzione cortonesca e, per farlo, richiesero all'artista di riprodurre due scene tratte dal ciclo nel formato ridotto del qua-

13 È noto che il Sacchi era solito ripetere soluzioni già collaudate e di successo, come racconta Bellori e come risulta dal gran numero di repliche, autografe o di bottega, dei suoi dipinti. Cf. Ferrari 1990, 32-3 e O. Ferrari in Strinati 1999, 21; cf. inoltre Mochi Onori 2002, 197-207, in part. 201. Per la citata replica della *Visione di san Romualdo* cf. Sutherland Harris 1977, 61-2. Per il dipinto di Detroit cf. Wittkower 1967, 12-13, cat. 7 e fig. 7, dove già il dipinto era riconosciuto come un «record»; Sutherland Harris 1977, 57 e 67; Ferrari 1990, 32 e 230-1. Cf. inoltre Cosmi 2020, 152-3. Un bozzetto preparatorio per questa composizione, già nelle collezioni dei Barberini, fu identificato da Roberto Longhi (1961, 509), che lo acquistò per la propria raccolta.

14 Per il dipinto di Palazzo Barberini e per le altre versioni, cf. Sutherland Harris 1977, 58 e A. Sutherland Harris in Borea, Emiliani 2000, 2: 453-5. Si veda inoltre la scheda di P. Nicita in Cappelletti, Gennari Santori 2021, cat. III.6, con bibliografia precedente. I Barberini fecero eseguire altre versioni su tela dell'affresco, da recare in dono a personaggi illustri. Una delle repliche autografe di questa fortunata invenzione fu acquistata da Fabrizio Valguarnera per settanta scudi direttamente al Sacchi. L'opera è citata nei documenti del famoso processo del 1631, per cui cf. Costello 1950, 273. Secondo la Costello, la versione Valguarnera potrebbe essere stata in seguito acquistata dai Barberini ed essere identificabile con quella donata al principe von Eggenberg nel 1638 (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o con quella regalata al cardinale Richelieu entro il 1642 (San Pietroburgo, Ermitage). Cf. Pierguidi 2010, 67-8.

15 Un ulteriore caso di replica autografa nell'opera di Sacchi è quello della pala per la chiesa di Santa Maria della Concezione raffigurante sant'Antonio resuscita un morto, della quale esistono varie versioni in piccolo, per cui cf. Vodret 1997.

dro da cavalletto (85 × 65 cm ca.) (Mochi Onori 2002, 206-7).¹⁶ Non si conosce, invece, l'originaria provenienza della tela desunta dall'affresco con il *Trionfo della Divina Provvidenza*, dipinto dal Berrettini nel salone di Palazzo Barberini (1633-39). L'opera fu eseguita da un allievo di Pietro da Cortona dopo che la grandiosa 'macchina' barocca venne ultimata ma non è noto se allo scopo di conservare in bottega una memoria della composizione, per essere destinato a dono diplomatico - secondo quanto proposto da Sebastian Schütze (S. Schütze in Frings 2005, 280-1) -, oppure per offrire uno strumento che agevolasse la lettura del complesso programma iconografico (Mochi Onori 2002, 232, cat. 33).¹⁷ Questa funzione 'didattica' potrebbe essere stata alla base delle cosiddette 'macchie' di Luca Giordano, forse nate come corredo illustrativo degli affreschi della Galleria e della Biblioteca di Palazzo Medici Riccardi a Firenze (1682-85).¹⁸ Secondo parte della critica, le dodici tele acquisite da Sir Denis Mahon e oggi in deposito presso la National Gallery di Londra, furono commissionate al pittore dagli stessi Riccardi per consentire una più agevole fruizione del complesso programma iconografico della volta, figurando probabilmente sulle pareti dello stesso ambiente, «non troppo diversamente da come accade oggi nelle mostre o nei musei dove supporti cartacei o multimediali integrano l'immagine cifrata che l'opera d'arte propone» (Acidini Luchinat 2005, 29).

Un altro maestro del Barocco romano che fu solito eseguire repliche in piccolo formato delle proprie invenzioni, lo si è detto, è Carlo Maratti. La consuetudine a replicarsi, come ha sottolineato Petrucci, dovette derivargli dal maestro Andrea Sacchi e Maratti cominciò a cimentarsi in età giovanile, verso la fine del sesto decennio del Seicento. Esistono, ad esempio, due deliziose repliche autografe su tela dell'*Adorazione dei Pastori* affrescata nel 1657 nella Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale, di cui quella dipinta, a soli due anni di distanza, per il cardinal nipote Flavio Chigi, esemplifica perfettamente l'alta qualità esecutiva raggiunta dall'artista nella trasposizione dell'invenzione dal grande al piccolo formato.¹⁹

16 I Barberini vollero una replica anche del *Martirio di sant'Erasmo* di Poussin, oggi conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini (98 × 75,4 cm), per cui cf. Mochi Onori, Vodret 2008, 315. Blunt (1966-67, 1: cat. 98) ricorda anche, di mano del Poussin, una versione in collezione Ogetti a Firenze (100 × 74 cm), da considerare più che il modelletto di presentazione della pala, una versione in formato ridotto.

17 Per il dipinto cf. Briganti [1962] 1982, 397; Merz 1991, 274. L'opera è stata recentemente esposta nella citata mostra *Tempo Barocco*, alla cui scheda di catalogo si rimanda per ulteriore bibliografia: P. Nicita in Cappelletti, Gennari Santori 2021, cat. III.7.

18 Si vedano, a tal proposito, le proposte avanzate da Meloni Trkulja (1972, 41) e da Sparti (2003, 188-206; 2010, 56).

19 Per questa e per le altre repliche dell'affresco si veda la scheda di Stella Rudolph in Tartuferi 1991, cat. 29 e Petrucci 2011, 117 e 112, fig. 1. L'altro ricordo dall'affresco della Galleria a Montecavallo si trova a San Pietroburgo, Ermitage, inv. 1501.

Un caso particolare, o meglio un *unicum*, di ricordo a posteriori è quello del piccolo rame di collezione privata, firmato dal fiammingo Peter Van Lint [fig. 1]. Esso è, infatti, desunto non da un dipinto o da un affresco ma da un apparato effimero floreale, riadattato in forma di raffinato quadro da stanza. L'opera raffigura una scena con *Pellegrini davanti alla statua e alla tomba di san Pietro* e reca sul retro della lastra un'iscrizione autografa che recita «Petrus Van Lint Antuerpiensis Pinxit ex Imagini ex Horum materia fabrefacta à Petro Paulo Dreio, anti Beati Petri Confessio anno 1635». Si conoscono, di questa e di altre due composizioni dedicate alla vita di san Pietro, tre incisioni di mano di Pieter de Bailliu, anch'esse datate 1635, che sono state recentemente messe in rapporto ad un ciclo di opere floreali allestite nella basilica di San Pietro tra 1635 e 1637 da Pietro Paolo Drei, attivo per la Fabbrica della basilica.²⁰ Il piccolo dipinto di Van Lint costituisce quindi una rara testimonianza di una di queste 'pitture di fiori', fino ad oggi note solo tramite incisione, probabilmente eseguita per qualche collezionista.

3 Il caso di Filippo Lauri (Roma, 1623-1694), maestro del 'fare in piccolo'

La pittura di ricordi è un fenomeno vistoso soprattutto dell'attività di Filippo Lauri, tanto che di questo genere egli può essere considerato uno dei più assidui e prolifici maestri del suo tempo.²¹ Al di là della semplice reiterazione di alcuni soggetti, fatto comune a molti artisti, la produzione di dipinti da cavalletto di Lauri, infatti, è costellata da una vasta serie di piccole tele simili, riferibili alle principali commissioni eseguite dal pittore tra sesto e ottavo decennio del Seicento, nella fase giovanile della sua attività. Queste deliziose pitture autografe, caratterizzate da poche e semplici varianti, sono state fino ad oggi interpretate per lo più come bozzetti preparatori e solo in rari casi è stato suggerito di considerarle repliche a posteriori. Il gruppo di dipinti condivide le stesse caratteristiche delle repliche fin qui menzionate, ovvero le dimensioni ridotte, il rapporto con la figurazione di un'opera maggiore e il grado di finitezza composi-

²⁰ Sull'apparato floreale del Drei e le relative incisioni del Bailliu, cf. Giffin 2021. Finora le incisioni erano state ricollegate ad un ciclo perduto dipinto da Van Lint per il Duomo di Ostia senza tuttavia valide attestazioni documentarie. Cf. Bodart 1970, 1: 133-4 note 3-5; 1970, 2: figg. 52-54; Busiri Vici 1987, 4-5, tavv. 3-5.

²¹ Sull'artista, del quale mi sto occupando per la tesi di dottorato, oltre a rimandare alla biografia di Francesco Saverio Balducci pubblicata da Bianca Riccio (1959) e alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Pierguidi 2005), mi permetto di rinviare ad un mio articolo di prossima pubblicazione (Martini c.d.s.) dove sono trattati alcuni degli argomenti qui proposti.



Figura 1 Peter van Lint, *Pellegrini presso la Tomba di San Pietro*. Firmato e datato 1635. Olio su rame, 33 × 24 cm. Collezione privata



Figura 2 Filippo Lauri, *Studio per due telamoni per il soffitto di Palazzo Borghese*. Datato 1671. Matita grigia su carta, 127 × 195 mm. Già Finarte Roma, 25/05/2021, lot 59, collezione privata

tiva e cromatica proprio di un quadro da stanza, tutte qualità che indicano una natura derivativa e non preparatoria. Questi raffinati prodotti per il collezionismo privato, per lo più riconducibili alla fase matura della sua carriera artistica, nei decenni 1670-90, riproducono in gran parte dettagli desunti dalle due maggiori imprese decorative condotte dal pittore, gli affreschi della Villa Farnese a Porta San Pancrazio (1652-54 e 1662-68), e quelli di una stanza nei mezzanini di Palazzo Borghese in Campo Marzio (1671-72). Alla prima impresa, purtroppo andata persa durante i bombardamenti del 1848-49 ma nota attraverso l'accurata descrizione di Francesco Saverio Balduino e alcuni bozzetti preparatori, sono da ricondurre diverse tele che compongono una serie con allegorie delle *Quattro Stagioni*.²² Alcuni esempi autografi con l'allegoria della *Primavera* e dell'*Estate* si trovano a Chatsworth (Derbyshire), nella collezione del duca di Devonshire, e in due tele passate ad un'asta londinese dove riconosciamo l'*Estate* e l'*Inverno*,²³ mentre una *Primavera* su rame, di dimensioni simili alle tele precedenti ma da considerare opera di bottega, è circolata nel mercato di recente.²⁴ Uno di questi ricordi è menzio-

²² Cf. Riccio 1959, 8-10 per la descrizione degli affreschi. Sul cantiere decorativo e su alcuni dei bozzetti preparatori cf. Bartoni 2011 e 2016.

²³ Le tele sono state vendute all'asta Christie's London, 31/10/1997, lot 86.

²⁴ Bonhams London, 07/12/2011, lot 10.

nato dal pittore, tra le sue migliori opere, come «il Sole che guida il suo Carro et laurora che li precede avanti buttando fiori, et la Notte che fugie dal Giorno con il Silenzio avanti» (Matteoli 1975, 175).²⁵ La piccola tela, già ricollegata da Laura Bartoni agli affreschi Farnese, fu eseguita per John Cecil quinto Conte di Exeter insieme ad altre otto opere, tutte ancora oggi conservate nella dimora inglese di Burghley House. È, questo, un caso singolare di ricordo a posteriori in quanto Lauri replica, a distanza di tre decenni, una propria invenzione utilizzando un linguaggio libero e una pennellata compendiaria che presenta tutte le qualità della 'prima idea', pur essendo pensato come prodotto da vendere ad un preciso committente, come indica il fatto che l'artista vi appone la firma e la data.²⁶

Diverse opere su tela o su rame sono da mettere in relazione anche all'altra grande impresa decorativa di Lauri, gli affreschi dei mezzanini di Palazzo Borghese, per i quali è recentemente apparso sul mercato antiquario un raro disegno preparatorio [fig. 2].²⁷ Alcuni di questi quadri rappresentano composizioni che l'artista eseguì solo in fase di progettazione senza poi tradurli ad affresco, come nel caso dell'episodio con *Giove invia Mercurio presso Argo*, noto in più repliche autografe, tra cui una tela di formato ottagonale che Giuliano Briganti ricordava in collezione Canchi [fig. 3]²⁸ o la scena con *Pan e Siringa*, che non troviamo tra gli affreschi ma solo in un noto disegno preparatorio conservato a Windsor Castle, più volte reimpiegata per realizzare piccoli ricordi, come la versione di formato ovale della collezione Marabottini in Palazzo Baldeschi a Perugia.²⁹ Due tele replicano, con leggere varianti, l'episodio che orna uno dei lati lunghi del mezzanino con *Latona e i pastori della Licia*, affrescato entro un paesaggio di Gaspard Dughet [fig. 5],³⁰ mentre una piccola tela di forma ovale, attualmente presso la galleria parigina Tarantino, ricorda l'episodio con *Giove e Io spiati da Giunone*.³¹ La qualità di queste ver-

25 L'elenco redatto da Filippo Lauri con le migliori opere da lui dipinte tra 1678 e 1686 è pubblicato in Matteoli 1975, 174-6.

26 Sul dipinto, firmato «F.L.» e datato 1684, cf. Bartoni 2016, 137.

27 Per la descrizione di Balducci di questi affreschi cf. Riccio 1959, 11-12. Sulla commissione cf. Fumagalli 1994, 71-82.

28 Iscrizione manoscritta sul retro della foto conservata presso la Fototeca Giuliano Briganti a Siena, inv. B06965. Una versione su tela con questo soggetto, di formato rettangolare, è passata ad un'asta Christie's a Roma nel 1986 e si trovava prima in collezione Bautier a Bruxelles insieme a due tele di stesso formato e misure (27 × 42 cm), queste firmate «F.L.», con *Argo*, *Io e il padre Inaco* e *Alfeo e Aretusa*, pubblicate da Bodart (1970, 1: 173; 1970, 2: rispettivamente figg. 68, 69 e 70). Sono evidentemente, anche queste tre versioni, delle repliche a posteriori e non, come riteneva Bodart, dei bozzetti («*éssquisses*» nel testo).

29 Per quest'ultima vedi la scheda di L. Bartoni in Zappia 2015, cat. 76.

30 L'altra versione è passata all'asta da Sotheby's London, 14/04/2011, lot 57.

31 *Giove e Io spiati da Giunone*, olio su tela ovale, 29 × 38 cm, Parigi, Galerie Tarantino.



Figura 3 Filippo Lauri, *Giove invia Mercurio presso Argo*. Post 1671. Olio su tela ottagonale. Già collezione Canchi. Fotografo non identificato, gelatina sali d'argento/carta. Fototeca Giuliano Briganti, inv. B06965

sioni a posteriori non sempre appare all'altezza del pittore, il che dimostra come egli facesse largo uso, per questi dipinti 'pronti', della propria bottega. Vanno inoltre tenute in conto le parole di Baldinucci, che racconta come nel Settecento molti quadri di Lauri venivano «copiati da molti eccellenti maestri per inghilesi e per altri, invogliati molto della bella e rara sua maniera» (Riccio 1959, 13-14). Alcuni degli esempi pienamente autografi recano la firma del pittore, come nel caso della tela con il raro episodio di *Argo, Io e suo padre Inaco* già in collezione Bautier a Bruxelles, o il dipinto su rame con *Giove e Garamantide*, passato ad un'asta Christie's a Londra nel 2008 [fig. 4], entrambi monogrammati «F.L.».³² È, quest'ultimo, un soggetto pres-

32 Per la tela già in collezione Bautier vedi la nota 28.



Figura 4 Filippo Lauri, *Giove e Garamantide*. Post 1671. Olio su rame, 27 × 20,7 cm. Firmato «F.L.»». Christie's London, 11/07/2008, lot 91. Photo © Christie's Images / Bridgeman Images

soché unico nella pittura italiana seicentesca e se ne conosce soltanto un altro esempio ad opera del cavalier d'Arpino. Esso è desunto, diversamente dagli altri tre episodi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dalla *Genealogia deorum gentilium* di Giovanni Boccaccio, nota sin dalla metà del XVI secolo tramite la sua volgarizzazione ad opera di Giuseppe Betussi, edita a Venezia nel 1547 (Pierguidi 2018).³³ La tela con l'inseguimento della ninfa Aretusa da parte del Fiume Alfeo del Musée du Louvre, ritenuta da Ferrari (1990, 178-9) un bozzet-

33 Lucy Whitaker segnala anche il caso di un'altra invenzione con questo soggetto, probabilmente da ascrivere ad Annibale Carracci, nota attraverso incisioni e copie da un disegno originale del maestro perduto, forse destinato alla Galleria Farnese (cf. L. Whitaker in Whitaker, Clayton 2007, 385 nota 3).



Figura 5 Filippo Lauri, *Latona trasforma i contadini della Licia in rane*. Post 1671. Ubicazione sconosciuta. Fotografo non identificato, gelatina sali d'argento/carta, Fototeca Giuliano Briganti, inv. B06942

to preparatorio, dev'essere anch'essa considerata un ricordo di uno dei quattro tondi che ornano le finestre del mezzanino. I colori saturi e brillanti e le rettifiche di cui si è detto lo accomunano agli altri esempi della stessa serie, come la versione di stesso soggetto in collezione Pallavicini e il suo *pendant*, raffigurante *Glauco e Scilla*, in cui è proposta una nuova e originale figurazione. In quest'ultima versione Lauri ha eliminato la cornice architettonica dipinta con telamoni a chiaroscuro, rendendo la scena mitologica ambientata entro un paesaggio il solo soggetto della figurazione. Nemmeno in questo caso si tratta di bozzetti preparatori ma di repliche a posteriori, probabilmente servite da prototipo per le decine di repliche esistenti di questa fortunata coppia.³⁴

Sono raffinatissimi ricordi tratti dagli affreschi Borghese anche le due versioni a tempera su carta con gli episodi di *Alfeo e Aretusa* e di *Argo, Io e il padre Inaco*, conservati presso la galleria antiquaria Alessandra Di Castro a Roma. L'uso del supporto cartaceo non de-

³⁴ Il primo ad aver proposto l'identificazione della tela del Louvre come una replica a posteriori è Stéphane Loire (2006, 198-9), dove sono citate altre versioni di questo soggetto. Bianca Riccio (1959, 3, fig. 4), che per prima la pubblicava quando si trovava probabilmente ancora in collezione Busiri Vici, non si esprimeva a riguardo. Per i dipinti Pallavicini, cf. Zeri 1959, catt. 259-60, con figg.

ve trarre in inganno: la carta era un ottimo mezzo per realizzare un prodotto di qualità ma leggero e facilmente trasportabile, oltre che economico. Tramite questi dipinti si intuisce il *modus operandi* che Filippo Lauri adoperò per adattare l'immagine affrescata al supporto mobile: in prima istanza, lo scorcio quasi vertiginoso, dato dalla volta ribassata del mezzanino, è drasticamente ridotto in favore di una visione e di un'illuminazione frontali. Inoltre, per adattare la composizione al perimetro del quadro, Lauri inserisce uno sfondo di paese, assente nel modello ad affresco. Altre piccole modifiche e aggiunte trasformano l'articolata invenzione a *trompe l'œil* dei finti ovali della volta in squisite figurazioni d'intonazione arcadica, evidentemente molto apprezzate dalla clientela internazionale dei viaggiatori, i quali ne fecero incetta, rappresentando un precoce episodio di collezionismo da Grand Tour. Al contempo, questi dipinti incontrarono i gusti dei collezionisti che amavano raccogliere piccoli oggetti rari e raffinati dipinti dai formati più disparati, da contemplare in privato o da donare. È, quella della 'pittura in piccolo', un'attitudine che Filippo Lauri ereditò dalla cultura fiamminga del padre - pittore anch'egli, originario di Anversa - e che seppe sfruttare a proprio vantaggio coniugandola con uno stile e un repertorio figurativo tutto romano, pervenendo a soluzioni formali originali, di gusto proto-rococò. Anche il maestro di Filippo Angelo Caroselli, a detta del Passeri, era incline all'uso del formato ridotto ma egli, al contrario dell'allievo, fu incapace di sfruttarne il potenziale per via dell'eccessiva lentezza con cui dipingeva.³⁵ Lauri fu, invece, più abile del Caroselli nel mettere a frutto i vantaggi di una produzione di opere di piccole dimensioni e dai soggetti simili, variando nei formati e nei supporti per offrire, di un medesimo soggetto, di volta in volta un *unicum*, tanto da poter parlare nel suo caso di un vero e proprio specialismo. Non sembra infatti che si possa indicare, nel panorama artistico romano di secondo Seicento, un esempio altrettanto appariscente per quantità e varietà. Bisogna quindi concludere che, nel caso di Filippo Lauri, ragioni economiche e attitudine personale trovarono nella produzione di ricordi un felice punto d'incontro.

35 «In cose piccole, e nelle mezze figure prevalse più, che in altra; poiché concludendo assai esattamente, e riducendo le parti estreme a gran sine (benché con lunghezza di tempo) rendeva le opere sue degne di ammirazione. Tuttavia quello stile è poco vantaggioso per acquistare ricchezze; poiché non bada il prezzo, ancorché profuso a pagare il tempo che vi si impiega, e faticando assai, ed essendo soddisfatto degnamente non si può supplire al necessario bisogno» (Hess 1934, 191-2).

Bibliografia

- Acidini Luchinat, C. (2005). «La volta della galleria di Luca Giordano: percorsi terreni, trionfi stellari». Giannini, Meloni Trkulja 2005, 25-54.
- Aurigemma, M.G. (a cura di) (2011). *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*. Roma: Campisano.
- Bartoni, L. (2011). «Nuovi documenti su Filippo Lauri e la perduta occasione del Casino Farnese a Porta San Pancrazio». Aurigemma 2011, 390-5.
- Bartoni, L. (2016). «Girolamo 'ultimo cardinal Farnese' nella Roma del Seicento: la villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti». *Storia dell'arte*, 143/145, 131-58.
- Bauer, L. (1978). «'Quanto si disegna di dipinge ancora'; Some Observations on the Development of the Oil Sketch». *Storia dell'arte*, 32/34, 45-57.
- Bauer, L. (1984). «Some Early Views and Uses of the Painted Sketch». Klessmann, Wex 1984, 14-24.
- Bauer, L. (1987). «Oil Sketches, Unfinished Paintings, and the Inventories of Artist' Estates». Hager, Munshower 1987, 93-103.
- Bauer, L.; Bauer, G. (1999). «Artist's Inventories and the Language of the Oil Sketch». *The Burlington Magazine*, 141, 520-30.
- Blanc, J.; Osnabrugge, M. (a cura di) (2020). *Roma 1629. Una microstoria dell'arte*. Roma: Artemide.
- Blunt, A. (1966-67). *The Paintings of Poussin*. 3 vols. London: Phaidon.
- Bodart, D. (1970). *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*. 2 vols. Bruxelles; Rome: Institut historique belge de Rome.
- Bonfait, O. (a cura di) (1994). *Roma 1630: il trionfo del pennello = catalogo della mostra* (Roma, Villa Medici, 1994-1995). Milano: Electa.
- Borea, E.; Emiliani, A. (a cura di) (2000). *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000). Roma: De Luca.
- Briganti, G. [1962] (1982). *Pietro da Cortona o della pittura barocca*. Firenze: Sansoni.
- Brown, B.L. (ed.) (1993). *Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch = exhibition catalogue* (Texas, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 18 September-12 December 1993). Milan: Electa.
- Busiri Vici, A. (1987). *Peter, Hendrik e Giacomo van Lint: 3 pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*. Roma: Bozzi.
- Cappelletti, F.; Gennari Santori, F. (a cura di) (2021). *Tempo Barocco = Catalogo della mostra* (Roma, Barberini Corsini Gallerie Nazionali – Palazzo Barberini, 15 maggio-3 ottobre 2021). Milano: Officina Libraria.
- Cosmi, A. (2020). «Nuove ipotesi sull'ingresso di Andrea Sacchi nell'entourage' Barberini e sull'«Allegoria della Divina Speranza» (1629-1630)». Blanc, Osnabrugge 2020, 145-61.
- Costello, J. (1950). «The Twelve Pictures 'Ordered by Velasquez' and the Trial of Valguarnera». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 237-84. <https://doi.org/10.2307/750214>.
- Craievich, A. (2008). «Gregorio Lazzarini: bozzetti, modelletti, repliche». *Arte in Friuli, arte a Trieste*, 26, 85-98.
- De Marchi, A.G.; Ammannato, C. (2015). *'600 a spicchi, Classicismo e non*. Roma: Campisano.
- Di Giampaolo, M. (a cura di) (1988). *Bozzetti, modelli e grisailles dal XVI al XVIII secolo = catalogo della mostra* (Torgiano, Museo del Vino, 28 ottobre-20 novembre 1988). Perugia: Electa.

- Di Giuseppe Di Paolo, V. (2014). *Guillaume Courtois detto 'il Borgognone': i Santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*. Ariccia: Arti Grafiche Ariccia.
- Ferrari, O. (1990). *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*. Napoli: Electa.
- Ferrari, O. (1993). «The Development of the Oil Sketch in Italy». *Brown* 1993, 42-63.
- Frings, J. (Hrsg.) (2005). *Barock im Vatikan: 1572-1676 = Ausstellungskatalog* (Bonn, Bundeskunsthalle, 25. November 2005-19. März 2006). Leipzig: Seemann Henschel.
- Fumagalli, E. (1994). *Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata*. Roma: De Luca.
- Fumagalli, E. (2017). «Luca Giordano a Firenze: dipinti e 'macchie'». *Griffo, Simari* 2017, 53-69.
- Giannini, C. (2005). «Fra 'modello' e 'ricordo' le macchie di Luca per i Riccardi e il gusto tardo barocco per l'inaccompi». *Giannini, Meloni Trkulja* 2005, 1-23.
- Giannini, C.; Meloni Trkulja, S. (a cura di) (2005). *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi - I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre = catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 aprile-17 luglio 2005). Firenze: Olschki.
- Giffin, E. (2021). «Pietro Paolo Drei's Flower Mosaics Revealed in Print». *Print Quarterly*, 38(1), 17-29.
- Grassi, L. [1955] (1957). «I concetti di schizzo, abbozzo, macchia e 'non finito' e la costruzione dell'opera d'arte». *Studi in onore di Pietro Silva*. Firenze: Le Monnier, 97-106.
- Griffo, A.; Simari M.M. (a cura di) (2017). *Gli Uffizi e il territorio: bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*. Firenze; Milano: Giunti.
- Hager, H.; Munshower, S.S. (eds) (1987). *Light on the Eternal City: Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome*. University Park: Pennsylvania State University.
- Hess, J. (1934). *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri; nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit anmerkungen versehen von Jacob Hess* (ante 1679). Leipzig: Keller.
- Klessmann, R.; Wex, R. (Hrsgg.) (1984). *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert = Tagungsband* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, 28-30. März 1984). Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum.
- Loire, S. (2006). *Peintures italiennes du XVIIe siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, vol. 2. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Longhi, R. (1961). *Edizione delle opere complete. Scritti Giovanili, 1912-1922*, vol. 1. Firenze: Sansoni.
- Martini, E. (in corso di stampa). «Dal disegno al 'ricordo'. Filippo Lauri e il secondo seicento a Roma nelle collezioni del Museo dell'Hermitage di San Pietroburgo». *Rivista d'Arte*.
- Matteoli, A. (a cura di) (1975). *Francesco Saverio Baldinucci: Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII (1725-30)*. Roma: De Luca.
- Mazza, A. (a cura di) (2014a). *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli = Catalogo della mostra* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 11 febbraio-11 maggio 2014). Firenze: Giunti.
- Mazza, A. (2014b). «Bozzetti, modelletti, ricordi. Il fascino delle invenzioni». *Mazza* 2014a, 45-61.
- Meloni Trkulja, S. (1972). «Luca Giordano a Firenze». *Paragone*, 267, 25-74.
- Merz, J.M. (1991). *Pietro da Cortona: der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*. Tübingen: Wasmuth.

- Mochi Onori, L. (2002). «Pierre de Cortone et Andrea Sacchi au Palais Barberini». Olivesi 2002, 197-209.
- Mochi Onori, L.; Vodret, R. (a cura di) (2008). *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini: i dipinti. Catalogo sistematico*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Olivesi, J.-M. (a cura di) (2002). *Les cieux en gloire: paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque; bozzetti, modelli, ricordi et memorie = Catalogo della mostra* (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002). Ajaccio: Musée Fesch.
- Pegazzano, D. (a cura di) (2012). *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*. Firenze: Edifir Ed.
- Petrucci, F. (2011). «Repliche nella produzione giovanile del Maratta». *Storia dell'arte*, 129, 111-33.
- Piarguidi, S. (2005). s.v. «Lauri, Filippo». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64. <https://bit.ly/3KhWdIk>.
- Piarguidi, S. (2010). «Marcello Sacchetti, Francesco Valguarnera e il Ratto delle Sabine di Pietro da Cortona». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 22, 57-68.
- Piarguidi, S. (2018). «Il Cavalier d'Arpino e un raro episodio mitologico: Giove insegue Garamantide». *Lazio ieri e oggi*, 54(10/12), 225-8.
- Riccio, B. (a cura di) (1959). «Francesco Saverio Baldinucci: Vita di Filippo Lauri». *Commentari*, 10, 3-15.
- Sestieri, G. (1994). *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*. 3 voll. Torino: Allemandi.
- Spartì, D.L. (2003). «Ciro Ferri and Luca Giordano in the Gallery of Palazzo Medici Riccardi». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 47, 159-221.
- Spartì, D.L. (2010). «Macchie e ricordi nell'opera murale di Luca Giordano». *Úbeda de los Cobos* 2010, 53-60.
- Spartì, D.L. (2012). «Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento». Pegazzano 2012, 95-111.
- Spezzaferro, L. (a cura di) (2004). *Mercanti di quadri*. Bologna: il Mulino.
- Strinati, C. (a cura di) (1999). *Andrea Sacchi 1599-1661 = Catalogo della mostra* (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000). Roma: De Luca.
- Sutherland Harris, A. (1977). *Andrea Sacchi: Complete Edition of the Paintings with a Critical Catalogue*. Oxford: Phaidon.
- Tartuferi, A. (a cura di) (1991). *Collezione Gianfranco Luzzetti: dipinti, sculture, disegni, XIV - XVIII secolo*. Firenze: Centro Di.
- Úbeda de los Cobos, A. (ed.) (2010). *Luca Giordano. Técnica. Pintura mural = Actas del congreso* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008). Turnhout: Brepols.
- Vodret, R. (1997). «Guercino, Vouet, Sacchi e gli altri. Recuperi dal patrimonio in deposito esterno della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini». *Bollettino d'Arte*, 98, 115-40.
- Whitaker, L.; Clayton, M. (2007). *The Art of Italy in the Royal Collection: Renaissance & Baroque*. London: Royal Collection Publications.
- Wittkower, R. (ed.) (1967). *Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo = Exhibition catalogue* (New York, Knoedler and Company, 4-29 April 1967). New York: Columbia University in the city of New York.
- Zappia, C. (a cura di) (2015). *Collezione Alessandro Marabottini*. Roma: De Luca editori d'arte.
- Zava Boccazzi, F. (1984). «Considerazioni sul 'modelletto' di Giambattista Pittoni». Klessmann, Wex 1984, 94-105.
- Zeri, F. (1954). *La Galleria Spada in Roma*. Firenze: Sansoni.
- Zeri, F. (1959). *La Galleria Pallavicini in Roma: catalogo dei dipinti*. Firenze: Sansoni.