

Referenze fotografiche

1, 3-6, 8-13, 15-18 Archivio privato di Damiano Delle Fave; 2 Archivio privato di Alessandro Valeriani; 7 da C. CARPENTIERI, *Il ritratto scultoreo a Roma nel primo Settecento. Lambert Sigisbert Adam, Edme Bouchardon e Michelangelo Slodtz*, Torino, Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo 2020, tav. 67; 14 da E. B. DI GIOIA, scheda in *Raccolte della città di Perugia. Collezione Valentino Martinelli*, a cura di F. F. Mancini, Città di Castello, Electa Editori Umbri Associati 2002, p. 112, n. 30.

Damiano Delle Fave - The Statue of Clement XI in Urbino's Cathedral and Francesco Moratti's works during Clement XI's pontificate.

The aim of this paper is to contextualize the Statue of Clement XI (1706-1710, Urbino Cathedral) among Francesco Moratti's sculptures of that period, highlighting the increase in commissions from Livio Odescalchi to Clement XI. In 1701 commissions were made by John Cecil, the 5th Earl of Exeter as well as others for group sculptures with Saint Francis de Sales and the Angel (1699-1701), commissioned by Giovan Domenico Transi for the Church of Santa Maria della Visitazione in Rome and Saint Francis de Sales now in the Monastery of the Visitation.

The Bust of the Cardinal Henry Noris (Rome, Biblioteca Angelica), sculpted in 1704, is characterized by the same marked realism as the statues of Clement XI of Urbino and Montecassino.

The Statue of Saint Simon (1704-1710), commissioned by Pope Albani for The Church of San Giovanni in Laterano and created from a drawing of the famous painter Carlo Maratti, can be placed in the period of full maturity of the artist. Clement XI was also the client of the two Tritons sculpted for the Fountain of the Tritons (1717-1719), the last known work of the Paduan sculptor in Rome. The drapery in Saint Francis de Sales and in the statues of Saint Simon and Clement XI can be explained referring to seventeenth century drapery, but in these sculptures, it is 'tempered' by Moratti, as in the Statue of Clement XI (1708-1711) of Montecassino with its softer drapery.

Francesco Moratti, Clemente XI.

Francesco Moratti, Clement XI.

Il "Leonardo neoclassico". Dipinti e incisioni leonardesche a Roma tra XVIII e XIX secolo.

Ilaria Miarelli Mariani

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Il 22 luglio del 1787, prima del consueto pranzo domenicale da Angelica Kaufmann, Goethe si era recato con la fidata amica "in carrozza a Palazzo Barberini, per vedere lo stupendo Leonardo e l'amante di Raffaello, da lui ritratta. Guardar quadri con Angelica è assai piacevole, tanto educato è il suo occhio ed estese le sue cognizioni di tecnica pittorica. Per di più è assai sensibile a tutto quanto è bello, vero, raffinato, e straordinariamente modesta"¹.

La straordinaria accoppiata Leonardo-Raffaello attirava infatti molti visitatori internazionali nel palazzo. Si trattava della *Fornarina* dell'urbinate e di un dipinto all'epoca altrettanto famoso, anche per il particolare tema, ossia la cosiddetta *Vanità e Modestia*, oggi attribuito con qualche perplessità a Bernardino Luini², ma all'epoca ritenuto all'unanimità un originale del maestro di Vinci (fig. 1). Sempre nel *Viaggio in Italia*, Goethe aggiunge che, "in questa nuova predilezione per l'antico (Raffaello e Michelangelo), non minor venerazione era tributata a Leonardo da Vinci" e ricorda una passeggiata avvenuta il 31 luglio con un anonimo compatriota durante la quale la discussione verteva sull'accordare la primato a Michelangelo o a Raffaello: "io tenevo per il primo, lui per il secondo, e la conclusione fu un elogio concorde per Leonardo da Vinci. Sono felice che finalmente questi nomi cessino d'essere per me dei puri nomi e si mutino a poco a poco in idee concrete e vive di quei grandi".

In realtà le "idee concrete e vive" di Goethe sull'opera del maestro toscano si basavano unicamente su opere non autografe. Solo nel maggio del 1788 visiterà finalmente a Milano il *Cenacolo*, rimanendone fortemente e a lungo colpito³. Sono più o meno gli stessi anni cui si assiste a una generale ripresa d'interesse per gli argomenti vin-



Fig. 1
Bernardino Luini (attr.), *Santa Marta e Santa Maria Maddalena (Modestia e Vanità)*, Pregny-Chambésy (Svizzera), Collezione barone M. de Rothschild (foto Fondazione Zeri n. 32964)

ciani, con particolare fervore in ambito milanese, a partire dalla pubblicazione illustrata del 1784 di Giuseppe Gerli, con la collaborazione di Carlo Amoretti, dei *Disegni di Leonardo da Vinci pubblicati ed incisi*⁴.

Tornando al soggiorno romano di Goethe, sempre nell'agosto del 1787, egli visita "con Angelica l'ammirevole dipinto *Cristo tra i Farisei* nella Galleria Aldobrandini. Era consuetudine che ogni domenica a mezzogiorno Angelica venisse in carrozza a prendermi insieme a suo marito e al consigliere Reiffenstein, per recarci subito, affannandoci il meno possibile nella calura soffocante, a visitare qualche collezione; ci fermavamo alcune ore, poi

¹ J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 1983, p. 412. Il saggio prende in analisi solo le opere considerate dalla critica all'unanimità come originali di Leonardo. Per le molteplici altre attribuzioni al maestro di Vinci si rimanda a un successivo contributo.

² *Santa Marta e Maddalena (o Modestia e Vanità)*, in C. QUATTRENI, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino, Allemandi 2019, pp. 416-417.

³ H. MILDENBERGER, *Goethe tra Leonardo e Bossi*, in *Bossi e Goethe. Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca-F. Tasso-O. Cucci-

niello, Milano, Officina libraria 2016, pp. 11-30.

⁴ G. GERLI, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli*, Milano, Giuseppe Galeazzi 1784; S. MARA, *Carlo Giuseppe Gerli e l'edizione dei Disegni di Leonardo da Vinci (1782-1784)*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, "Atti del Convegno di Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera, 5-6 giugno 2014", a cura di E. Bianchi-A. Rovetta-A. Squizzato, Milano, Scalpendi Editore 2017, pp. 395-408.



Fig. 2
Bernardino Luini, *Cristo tra i Dottori* (1515-1530). London, National Gallery (foto Wikipedia)

tornavamo a casa sua dove ci aspettava un ottimo pranzo. La presenza di quelle tre persone, ciascuna delle quali possedeva una specifica preparazione teorica, pratica, estetica e tecnica, faceva sì che la discussione al cospetto d'opere tanto insigui fosse sommamente profittevole" (fig. 2)⁵.

Un rituale domenicale del gruppo formato dall'influente pittrice e *networker* Angelica Kaulmann, il marito Antonio Zucchi e Johan Friedrich Reiffenstein, gran conoscitore del mondo artistico romano, amico e seguace di Winckelmann, agente di svariate corti, promotore artistico e "cicerone" preferito dei nobili viaggiatori europei. In tale compagnia, Goethe visita dunque i due dipinti più famosi "di Leonardo", all'epoca considerati nel novero delle opere imperdibili conservate a Roma.

La fortuna di entrambi è testimoniata da molteplici citazioni letterarie, copie e repliche in diversi supporti, antiche e meno antiche. Per fare qualche



Fig. 3
Francesco Emanuele Scotto, *Modestia e Vanità* (ING, inv. FC69408)

esempio ottocentesco su la *Vanità e la Modestia*, nel 1807 Guattani nelle "Memorie enciclopediche" ricorda che il giovane pittore Ludovico Venuti ne aveva eseguita "una copia in lapis fatta alla prima"⁶. Una versione in miniatura dal genovese Francesco Emanuele Scotto, esposta a Brera bel 1819⁷, già con l'attribuzione al Luini, faceva inoltre parte della collezione conservata nella distrutta dimora milanese di Francesco Teodoro Arese Lucini progettata da Pelagio Palagi⁸ e lo stesso Scotto ne aveva disegnata e incisa una versione come di mano di Leonardo (fig. 3). Ne esisteva inoltre a Roma, nella collezione di Luciano Bonaparte in Palazzo Nuñez, una famosa versione con alcune varianti, ossia con la figura di destra con in mano il vaso che la connota inequivocabilmente come Maddalena, descritta dal Guattani nel 1808 e incisa da Giovanni Folo nel catalogo della collezione del 1812⁹, oggi conservata al *Museum of fine Arts* di san Diego (figg. 4-5)¹⁰.

La fortuna del dipinto prosegue anche dopo il

Leonardo a Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC69408. Su Scotto: C. PARISIO, *Francesco Emanuele Scotto. Pittore e incisore neoclassico*, Brescia, Starrylink Editrice 2009.

⁵ *Choix de gravures à l'eau forte après les peintures originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*, Londres, Guillaume Miller 1812.

⁶ *Seguace di Bernardino Luini, "Marta e Maddalena"*, in QUATTIRINI. *Catalogo generale delle opere*, cit., pp. 404-406. L'opera è ricordata da Passavant (1838) nella collezione di Luciano. Il dipinto ricompare poi a New York e dopo vari passaggi di proprietà fu donato al *Museum of Art* di



Fig. 4
Bernardino Luini, *La conversione della Maddalena (Allegoria della Modestia e Vanità)*, 1520 ca. San Diego, Museum of Art

passaggio in collezione Sciarra, dove restò fino al 1891, quando il principe Maffeo lo condusse clandestinamente a Parigi insieme a buona parte della collezione di famiglia¹¹ e dove fu acquistato da Edmond de Rothschild, nella cui collezione di famiglia di Prégny-Cambes si trova ancora oggi. Molte sono le memorie e le suggestioni dell'opera che, tra i tanti, incanta nel 1820 la pia viaggiatrice irlandese Selina Martin, futura scrittrice per l'infanzia, che alloggiava con la sorella in Palazzo Nuovo di Sciarra, colpita particolarmente dalla figura della *Modestia*, incarnazione della "donna sobria":

A picture of Vanity and Modesty fixed our attention. The sweetest, mildest expression, is depicted in the countenance of Modesty, whose attire is simple and neat, while Vanity is loaded with ornaments and finery: she turns away her head with a scornful and self-satisfied air from Modesty, who addresses her with a gentle persuasive look, as if saying, 'that women should adorn themselves in modest apparel, with shamefacedness and sobriety; not with broidered hair, or gold, or pearls, or costly array; but (which becometh

San Diego da Anne e Amy Putnam: M. GREGORI, *La collezione di dipinti antichi*, in *Luciano Bonaparte le sue collezioni d'arte le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, a cura di M. NATOLI, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato 1995, p. 301.

¹¹ *Udienza 14 maggio 1894; Pres. De cesare, Est. Del Vecchio - Causa Sciarra*, in



Fig. 5
Giovanni Folo, *La Maddalena*, 1812. Da *Choix de gravures à l'eau forte après les peintures originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte* Londres, Guillaume Miller 1812 (ING, inv. S-FC49728)

women professing godliness) with good works¹².

Ma il riferimento forse più significativo appare in *The Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne, il romanzo che prende il titolo dalla copia del *Satiro in riposo* dei Musei Capitolini, pubblicato nel 1860 e frutto dei due anni passati in Italia dallo scrittore tra il 1858 e il 1859. Qui Hilda, una delle protagoniste, durante una consueta serata artistica, rimane fortemente colpita da "una grande cartella di vecchi disegni" tra cui uno attribuito "a Leonardo da Vinci e sembrava il cartone, lievemente modificato, del suo quadro intitolato *Modestia e Vanità* che si trova in Palazzo Sciarra"¹³. Una citazione dunque di un dipinto che si riteneva universalmente conosciuto nel romanzo che di lì a poco divenne la guida ideale alla visita di una città cristallizzata nel suo assetto immobile e monumentale.

L'opera era del resto già nota al pubblico internazionale grazie alla bella e diffusissima incisione che ne aveva tratto Giovanni Volpato ne 1771 per la *Schola italica picturae* di Gavin Hamilton (fig. 6)¹⁴. Il dipinto è oggi considerato una raffigura-

"Il Foro italiano", XIX, 1894, pp. 266-272.

¹² S. MARTIN, *Narrative of a Three Years' Residence in Italy, 1819-1821*, London, John Murray 1828, p. 189.

¹³ N. HAWTHORNE, *Il Fauno di Marmo*, Firenze, Giunti 1995, p.119.

¹⁴ G. HAMILTON, *Schola Italica Picturae*, Roma, G. Hamilton 1771, tav. V.



Fig. 6
Giovanni Volpato, *Modestia e Vanità*, 1770. Da Gavin Hamilton, *Schola Italica Picturae*, 1773 (ING, inv. S-CL2421_19744 Inv. matrice: M-1400_976)



Fig. 7
Cesare da Sesto, *Salomé* (1510-20), London, National Gallery

Carnifice quale tiene in mano la Testa di S. Gio. B.a di mano di Leonardo da Vinci". Si tratta della versione piuttosto fedele all'originale per se con qualche variante, la famosa *Erodiade* di Cesare da Sesto ricordata da Lomazzo (Vienna, *Kunst*),

true significance. It clearly represents Mary Magdalene rebuked by her sister Martha for her vanity and luxury, and in every way bears out the details of the popular legend", G. C. WILLIAMSON, *Bernardino Luini*, London, George Bell and sons 1907, pp. 89-90.

¹⁷ H. TETIUS, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma, Mascardus 1642, ed. cons. a cura di L. FAEDO-T. FRANGEN, Pisa, Edizioni della Normale 2006, pp. 445-2.

¹⁸ Per un riassunto della bibliografia e della presunta influenza su Caravaggio: QUATTRINI, *Seguace di Bernardino Luini*, cit., pp. 405-406;

oggi conservata alla National Gallery di Londra¹⁹ (fig. 7). La fortuna dell'invenzione sestiana è diffusissima e, secondo Pietro Marani, la sensuale figura femminile è una filiazione diretta dalla *Leda vinciana*²⁰. È stata infatti ipotizzata da vari studiosi l'invenzione del tema da parte di Leonardo, sinora mai provata²¹. Trai tanti viaggiatori, l'*Erodiade* Barberini è ricordata dal marchese De Sade, a Roma nel 1775²².

Tornando ai due dipinti visitati da Goethe, anche il *Cristo tra i dottori*, dopo vari passaggi ereditari²³, ha lasciato definitivamente Roma. Fu infatti acquistato da Alexander Day e Pietro Camuccini allo scadere del XVIII secolo e si trova anch'esso alla National Gallery di Londra²⁴.

La *Vanità e Modestia*, il *Cristo tra i dottori* e l'*Erodiade*, su cui tornerò più avanti, erano dunque considerati dalla quasi totalità degli studiosi e *amateurs* opere originali di Leonardo. A queste si aggiungeva la lunetta ad affresco con *La Madonna con Bambino e donatore*²⁵, realizzata per l'ingresso del chiostro del quattrocentesco convento di Sant'Onofrio al Gianicolo, spostata al primo piano intorno al 1600 e oggi attribuita a Cesare da Sesto.

C'erano poi altri dipinti romani ascritti al maestro di Vinci, ma la cui fortuna dell'attribuzione sembra affievolirsi a fine secolo. Tra questi, i più rinomati erano il cosiddetto *Ritratto della regina Giovanna* in collezione Pamphilj, che Charles de Brosses visita nel 1738²⁶ e che compare anch'esso in *The Marble Faun* come di Leonardo, e la *Leda*

della collezione Borghese²⁷. Il primo era presente già nella collezione del cardinale Ippolito Aldobrandini nel 1638 insieme al *Cristo tra i dottori* e poi in quella di Olimpia Aldobrandini Pamphilj e oggi è ancora conservato nella Galleria Doria Pamphilj, con la corretta identificazione, ossia come copia dal ritratto di Isabella Requesens da Raffaello e Giulio Romano (Parigi, Louvre). Anche la *Leda* è documentata negli inventari della collezione Borghese da fine Seicento dove ancora si trova. Questa deve certamente la sua fama, tra i viaggiatori inglesi, alla descrizione datane da Jonathan Richardson jr. nel suo *An Account nella "stanza dove il principe dorme dopo pranzo"*, insieme alla *Venere che benda Amore* di Tiziano: "The Leda of Lionardo da Vinci, the samemy Lord Pembrokehas. Soft, Mellow and well drawn"²⁸. Richardson fa riferimento alla versione nota al pubblico inglese, ancora oggi a Wilton House, con l'attribuzione a Cesare da Sesto. Anche la *Flora* Borghese suscita qualche attenzione, tanto da essere incisa da Venanzio Zarlatti come opera originale di Leonardo (fig. 8)²⁹, come la *Madonna col Bambino e San Giovannino* della stessa collezione, oggi ascritta a Lorenzo di Credi³⁰.

Questi dipinti costituivano un *corpus* molto ammirato dai visitatori internazionali nella immanicabile visita a Roma e hanno contribuito notevolmente alla diffusione della fama di Leonardo, ma anche al costituirsi di una particolare idea della produzione del maestro. Un'idea tutta sette-ottocentesca, eppure diffusa su scala internazionale.

¹⁹ L'opera è ricordata nella collezione di Caterina Nobili Sforza dal 1597 e, dopo alcune confusioni nella descrizione, ricompare nell'inventario di Antonio Barberini del 1644 ma priva dell'attribuzione a Leonardo, presente invece in quelli del 1671, 1704 e 1738, L. CALZONA, *La collezione occultata*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* "Atti del convegno, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7 - 11 dicembre 2004", Roma, De Luca 2007, p. 76. Sull'opera e le altre copie repliche/copie del famoso dipinto, M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano, Jandi Sapi Ed. 1994, p. 210.

²⁰ P. G. TORDELLA, *Un disegno di Ambrogio Figino per l'Erodiade da Cesare da Sesto*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIX, 1995, pp. 409-425.

²¹ In questa fortuna ricade anche un altro dipinto conservato a Roma e nei secoli passati attribuito a Leonardo, la *Salomé* di Andrea Solario della Galleria Doria Pamphilj Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. Fc 503, riconosciuto come Solario in seguito al rinvenimento della firma nel 1914. Un altro dipinto considerato copia da Leonardo è registrato nell'inventario di Benedetto Pamphilj del 1701 "f.78 Un quadro in tela con Erodiade, e la testa di S. Gio: Battista alto palmi dui, et un quarto con corn.e nera copia di Leonardo da Vinci".

²² D-A.F. DE SADE, *Viaggio in Italia ovvero Dissertazioni critiche, storiche e filologiche sulle città di Firenze, Roma, Napoli e Loreto ...*, a cura di M. Lever,

Torino, Bollati Boringhieri 2002, pp. 162-163: "Un quadro di Lionardo da Vinci, rappresentante Erodiade che riceve la testa di San Giovanni Battista".

²³ QUATTRINI, *Cristo fra i Dottori*, cit., pp. 400-402.

²⁴ W. BUCHANAN, *Memoirs of painting, with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French Revolution*, London, Ackermann 1824, II, pp. 1-10; P. L. PUDDU, *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento. Strategie e dinamiche commerciali*, Roma, De Luca editori d'arte 2020.

²⁵ D. AMBROSINO, *La Madonna con Bambino e donatore del Convento romano di Sant'Onofrio al Gianicolo*, in *Leonardo a Roma*, a cura di R. Antonelli-C. Cieri Via-A. Forcellino-M. Forcellino, Roma, Bardi 2019, pp. 277-282.

²⁶ C. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Roma, Laterza e figli 1973, p. 503.

²⁷ DE SADE, *Viaggio in Italia*, cit., p. 151.

²⁸ J. RICHARDSON, *An Account Of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy*, & c. with Remarks, London, Printed for J. Knapton 1722, p. 184.

²⁹ Istituto Nazionale per la Grafica, inv. S-FC37402.

³⁰ C. AMORETTI, *Memorie storiche su la Vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano, Giusti, Ferrario & C. 1804, p. 79.

zione della conversione di Maria Maddalena per intercessione della sorella Marta, come si legge anche nell'inventario di Antonio Barberini juniore del 1671 nel Palazzo ai Giubbonari¹⁵, ma ben presto il più affascinante titolo *Vanità e Modestia* prese il sopravvento, fino a ritrovarsi ancora nell'inventario di Maffeo Barberini Colonna del 1818¹⁶. Da sempre ammirato e ricordato come di mano di Leonardo¹⁷, il dipinto, o la versione della collezione di Luciano Bonaparte, è stato inoltre considerato da vari studiosi un precedente dell'opera di Caravaggio dallo stesso tema, oggi a Detroit¹⁸. Ma nella collezione Barberini era conservato un altro famoso "Leonardo". Nel citato inventario del 1671 e in tutti quelli successivi, è presente "Un quadro in Tavola rapresenta Erodiade Con il

¹⁵ "Un quadro in Tavola rapresenta Erodiade Con il Carnifice quale tiene in mano la Testa di S. Gio. B.a di mano di Leonardo da Vinci".

¹⁶ <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb#> (consultazione 16 luglio 2021); Nella prima monografia novecentesca dedicata al pittore da G. C. Williamson si legge: "A very famous picture is the one styled *Vanity and Modesty*, which was for many years in the Sciarra Colonna Palace, at Rome, and was attributed to Leonardo. It is now property of Baron Edmond de Rothschild, and is attributed by most European critics to Luini. Mrs. Jameson was the first to point out the



Fig. 8
Venanzio Zarlatti, *Flora (Imago ignotae mulieris)* (ING, inv. FC37402)

Nella prima grande storia dell'arte illustrata, *L'Histoire de l'Art par les monumens* di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, già pronta per la stampa negli anni Ottanta del XVIII secolo ma poi pubblicata con continui aggiornamenti solo a partire dal 1810, e integralmente nel 1823, Leonardo, «génie méditatif et fécond», inaugura l'epoca dei «grandi maestri». Al grande artista toscano, di cui ripercorre vita e principali opere, Seroux, stabilitosi a



Fig. 9
Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, vol. VI, tav. CLXXIV

Roma dal 1779, dedica tre delle sue famose tavole. Seguendo il suo rigoroso metodo riproduttivo, sceglie dipinti che può far disegnare direttamente sulle opere originali, conservati dunque in chiese o collezioni cittadine e contribuendo ulteriormente a far crescere la fama del «Leonardo romano». La prima tavola riproduce la lunetta di Sant'Onofrio al Gianicolo, tratta da disegni lucidati direttamente sull'affresco: in alto l'insieme, reso a dimensioni molto ridotte, mentre i volti della Vergine, del Bambino e del donatore appaiono a dimensioni reali³¹. (fig. 9)³² Si tratta della prima riproduzione del famoso affresco³³.

L'incisione successiva è particolarmente interessante perché, secondo la prassi adottata da Seroux nelle sue tavole, «riassume» comparativamente l'intera produzione leonardesca, riunendo insieme vari dipinti. In alto e al centro due opere molto note, *l'Ultima cena* e la riproduzione della perduta *Battaglia di Anghiari*, cui è affiancata la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo. Ai lati, in posizione privilegiata, il *Cristo tra i dottori*³⁴ e

in Inghilterra dal Day intorno al 1800 e, dopo vari passaggi di proprietà, arrivò alla National Gallery nel 1831; cfr. A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1955, p. 84; A. SCOTTI, *Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini*, in «Rassegna di studi e notizie», VI, 1979, pp. 297-306. La figura di Cristo era già stata incisa dal Morghen: *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di C. Alberici (Milano, Castello Sforzesco 1984), Milano, Electa 1984, p. 147.

³¹ J. B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, Treuttel et Würtz 1823 (ed. cons. Torino, Aragno 2005), II, p. 164. Le tavole, vol. VI tavv. CLXXIV-CLXXVI.

³² CARMINATI, *Cesare da Sesto*, cit., pp. 154-158. Carminati ritiene che la prima riproduzione incisoria sia quella di Bartolomeo Bartoccini edita nel 1859 dalla Arundel Society.

³³ L'incisione e il rame erano già pronti e diffusi molto prima della pubblicazione del libro.

³⁴ Insistentemente attribuito in passato a Leonardo, il dipinto fu portato



Fig. 10
Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, vol. VI, tav. CLXXV

la *Vanità e la Modestia*³⁵ (fig. 10). Sul *Cristo tra i dottori*, dice Seroux, c'era stata un'ipotesi attribuita al Luini³⁶ ma, la «beauté supérieure qu'on y remarque ne permettent pas d'adopter cette opinion»³⁷. Il riferimento, anche se non viene menzionato, è certamente alle *Memorie storiche su la Vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci* di Carlo Amoretti, dato alle stampe a Milano nel 1804 in cui si legge «Nel palazzo Aldobrandini v'era la disputa di G. C. co' dottori; che però da

valente pittore vien riputata del Luino sul disegno vinciano, come altre molte»³⁸. Il volto del Salvatore riappare inoltre nella tavola seguente di Seroux, a grandezza naturale, lucidato sull'originale (fig. 11)³⁹.

Ma anche l'*Erodiade* di Cesare da Sesto non era sfuggita alle attenzioni dello storico dell'arte, che ne fece eseguire molti bei disegni, probabilmente eseguiti da Tommaso Piroli e oggi conservati tra i materiali non incisi nell'*Histoire de l'Art* (fig. 12)⁴⁰.

³⁵ Dopo la collezione Barberini passò in quella Sciarra, fu portato a Parigi dal principe Maffeo Sciarra dove fu venduto ai Rotschild; fu inciso da Volpato per la *Schola italica picturae* di Gavin Hamilton, Roma 1771, tav. 5; OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, cit., p. 84.

³⁶ In particolare, AMORETTI, *Memorie storiche su la Vita*, cit., p. 160, citato in SCOTTI, *Una incisione di Bernardo Fumagalli da Bernardino Luini. La disputa di Gesù fra i Dottori nel tempio*, in «Rassegna di Studi e Notizie», VI, 1979, pp. 297-306, 305 nota 90. Seroux conosceva bene lo scritto di Amoretti, che cita nell'*Histoire de l'Art*, cit., vol. II, p. 163, nota a.

³⁷ SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art*, cit., vol. III, p. 169.

³⁸ In particolare AMORETTI, *Memorie storiche*, cit., p. 160, cit. in SCOTTI, *Una incisione*, cit., p. 305, nr. 6 n. 90.

³⁹ SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art*, cit., vol. III, p. 170.

⁴⁰ I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma, Bonsignori 2005, p. 63; I. MIARELLI MARIANI, *Les "Monuments parlants": Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino, Aragno 2005, pp. 298-299.



Fig. 11
Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, vol. VI, tav. CLXXVI

L'opera fu però in seguito esclusa dalla pubblicazione, indubbiamente per tenere nascosto il fatto increscioso che avesse lasciato Roma proprio a causa del francese. Malgrado Seroux si mostri sempre attento alla tutela e alla conservazione del contesto dell'opera d'arte, fu l'intermediario degli acquisti di dipinti per il finanziere e "commissario generale ai viveri" Jean-Pierre Collot, giunto a Roma nel 1798 al seguito del generale Lespignasse, com'è testimoniato nel catalogo della vendita di una parte della sua collezione avvenuta a Parigi il 29 marzo 1855⁴¹. Amante dell'arte, Collot era stato ritratto in un perduto dipinto da Angelica

⁴¹ *Catalogue raisonné des tableaux de diverses écoles composant le précieux cabinet de feu M. Collot, ancien Receveur général et ancien Directeur de la Monnaie de Paris Vente le Jeudi 29 mars 1855*, Paris, Maulde et Renou 1855.



Fig. 12
Tommaso Piroli (attr.), *Erodiade*, disegno Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9847, fol. 95r ©2021

Kauffmann mentre contempla le rovine antiche, e aveva ricambiato la pittrice esentandola dal mettere a disposizione la sua dimora per l'acquartieramento delle truppe francesi⁴². A Roma, accompagnato da Seroux, acquista opere nelle più belle quadriere della città, tra cui, il 5 ottobre 1799, l'*Erodiade* "di Leonardo"⁴³. È dunque piuttosto scontato che Seroux, che mantiene l'assoluto anonimato in questo suo ruolo di intermediario, decida di non pubblicare più il dipinto, cui aveva progettato di dedicare un'intera tavola. Di fatto, a Roma, egli è attirato dai dipinti considerati "certi" e non desta alcuno stupore che non faccia invece riprodurre il famoso *Ritratto della regina Giovanna*, la cui persistente attribuzione a Leonardo a fine Settecento doveva apparire quanto mai fuori

⁴² MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt*, cit., 2005, pp. 61-62

⁴³ Ivi, p. 63.



Fig. 13
Jacques Chereau, *Portrait de Jeanne d'Arragon, Reine de Sicile*, in J.-A. CROZAT-P.-J. MARIETTE-P.-F. BASAN, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France*, vol. I, tav. 8

luogo ai suoi occhi, che certamente conosceva l'originale di Raffaello, presente nelle collezioni del re di Francia dai tempi di Francesco I. Un'incisione del dipinto era inoltre stata pubblicata già nel 1729 nel primo volume del notissimo *Recueil Crozat* incisa da Jacques Chereau come espressamente eseguita "d'après le Tableau de Raphaël qui est dans le Cabinet du Roy"⁴⁴ (fig. 13).

A sancire però il successo dei due famosi dipinti "romani" è la *Vie et choix de l'oeuvre de Léonard de Vinci* di Charles-Paul Landon, uscita a Parigi nel 1803 (fig. 14). Landon, uno dei maggiori fautori della diffusione internazionale dell'incisione di traduzione al tratto, dal 1800 aveva dato avvio alla pubblicazione periodica illustrata a contorno *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*⁴⁵, i cui primi otto volumi furono prevalentemente dedicati alla pittura italiana⁴⁶. Nello stesso periodo inaugurava una collana parallela di grande successo, le *Vies et Oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*⁴⁷, prime monografie illustrate che "proclamano definitivamente in Francia l'assunzione dell'incisione a contorno come mezzo preferito per la facile comunicazione storico-artistica"⁴⁸. Non eseguite al cospetto de-

⁴⁴ J.-A. CROZAT-P.-J. MARIETTE-P.-F. BASAN, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France: dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau. Tome premier contenant l'École Romaine*, vol. I, tav. 8.

⁴⁵ C. P. LANDON, *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*, Paris, C. P. Landon 1801-1835.

⁴⁶ O. SCOGNAMIGLIO, *Les «Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts» de Charles-Paul Landon dans les années napoléoniennes*, in "Il capitale



Fig. 14
Vanità e Modestia e Cristo tra i Dottori, da Charles-Paul Landon, in *Vie et choix de l'oeuvre de Léonard de Vinci*, 1803

gli originali, ma desunte da incisioni precedenti, dunque di qualità piuttosto scarsa, le tavole delle vite illustrate di Landon ebbero tuttavia una vastissima fortuna, diffondendo su larga scala la conoscenza delle opere dei grandi maestri. Nella *Vie* di Leonardo appaiono otto tavole che riproducono dieci dipinti⁴⁹. In questa ristretta scelta, alla tavola VII, compaiono i due ormai famosissimi dipinti delle collezioni romane. La stampa della *Verità e modestia* è tratta dalla più famosa e forse prima incisione eseguita dal dipinto, ossia quella di Volpato (fig. 6). Quella del *Cristo tra i dottori*, qui nominato *I Quattro Evangelisti*, dalla bella incisione di Giovan Battista Leonetti su disegno di Agostino Tofanelli, datata 1799⁵⁰ (fig. 15). Poco più tarda è invece l'incisione eseguita dallo stesso dipinto da Pietro Chigi su disegno di Giovanni Magnani per la stamperia Montagnani-Mirabili. La

culturale", XX, 2019, pp. 245-270.

⁴⁷ C. P. LANDON, *Vies et Oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, I-XII, Paris, Treuttel et Würtz 1803-1817.

⁴⁸ E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale 2009, I, p. 632.

⁴⁹ Su Landon e la fortuna dei pittori italiani si rimanda a uno studio tutt'ora in corso.

⁵⁰ Istituto Nazionale per la Grafica, inv. S-FC51677. Landon si confonde nel segnalare gli autori delle tavole.



Fig. 15
Giovanni Battista Leonetti inc., Agostino Tofanelli dis., *Cristo e i Farisei* (1799), ING



Fig. 16
Pietro Chigi su disegno di Giovanni Magnani, *La disputa al tempio*, ING, Inv. S-FC51667

data si desume dalla dedica a Alessandro Lante "Tesoriere Generale", carica che egli ricopre dal settembre 1801 al 1814, prima di diventare cardinale sotto Pio VII. L'opera è qui ancora ricordata "Adservatur Romae in Aedibus Aldobrandini" (fig. 16) anche se si trovava già a Londra dal 1800. Le due incisioni compaiono dunque in prossimità dell'acquisto del dipinto da parte della coppia Day-Camuccini, con probabile intento di diffonderne la fama sul mercato internazionale. Il 1799 è inoltre l'anno in cui lascia Roma anche l'*Erodiade* Barberini che, dopo vari passaggi, approderà alla National Gallery di Londra nel 1910 come legato Salting e con la definitiva attribuzione a Cesare da Sesto⁵¹. Il *Cristo tra i dottori* continua tuttavia ad aver fortuna nella traduzione incisoria romana. Il volto del solo Gesù compare nel 1805 in un'incisione di Giuseppe D'Este per la Calcografia con il titolo *Ego et Pater unum sunt*, in cui è indicata solamente l'invenzione da parte di Leonardo, ma non il dipinto da cui è tratta, ormai immesso nel mercato inglese e di cui probabilmente si era persa memoria a Roma⁵². La *Verità e la Modestia* non

⁵¹ CARMINATI, *Cesare da Sesto*, cit., p. 210.

⁵² L'incisione è pubblicata in I. FIUMI SERMATTEI, *Presenza e assenza di Leonardo da Vinci nella committenza della Calcografia camerale*, in *Leonardo da Vinci nella committenza della Calcografia camerale*, in *Leonardo in traduzione. Dalla Gioconda di Calamatta all'attività editoriale dei Lincei*,

fu invece più incisa per lungo tempo. Un tentativo da parte della Calcografia camerale, affidato a Francesco Garzoli nel 1829, non andò a buon fine per il rifiuto da parte del principe Sciarra di mettere a disposizione il dipinto e la matrice originale di Volpato compare infine nel 1842 nel catalogo della Calcografia, dove perviene con il fondo Piranesi, mentre il disegno per una nuova incisione del dipinto viene commissionato solo nel 1846⁵³. Tornando a Landon, la sua tavola sancisce la fortuna internazionale delle due opere leonardesche, fortuna che non accenna a diminuire negli anni successivi, anche se di romano resta solo l'antica provenienza collezionistica, la cui memoria si perde ben presto, a causa della precoce fuoriuscita dei dipinti dalla città e alla loro musealizzazione all'estero. Del ristretto gruppo, resta a Roma solo l'affresco staccato di Sant'Onofrio, non senza essere stato anch'esso oggetto di brame collezionistiche. Durante la campagna di requisizione delle pitture promossa tra l'inizio e la metà del 1812, probabilmente su regia unica di Agostino Tofanelli per implementare le collezioni della Pinacoteca

catalogo della mostra a cura di M. A. Fusco-M. Guardo-L. Tongiorgi Tomasi (Roma, Villa Farnesina 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Roma, Bardi Edizioni 2020, pp. 73-74.

⁵³ FIUMI SERMATTEI, *Presenza e assenza*, cit., p. 81.

Capitolina, fu infatti prelevato, insieme ad altre opere del XVI e XVII secolo, per essere esposto nel Palazzo dei Conservatori⁵⁴. Lo spostamento ebbe però vita breve e l'opera, insieme a poche altre, tornò nel suo luogo originario già al rientro di Pio VII⁵⁵.

In alcune interessanti lettere inviate dal barnabita Luigi Bruzza a Girolamo Luigi Calvi nel 1868, entrambi studiosi di arte lombarda⁵⁶, si parla diffusamente dell'affresco, all'epoca ancora considerato da molti originale di Leonardo e in particolare delle discussioni al riguardo avute dal Bruzza con Tommaso Minardi:

Discorremmo a lungo di Leonardo, e della lunetta di S. Onofrio che è l'unica opera sua che sia in Roma perché qualche altra tavola che nelle Gallerie porta il suo nome non è sua, ma di qualche suo scolaro. Il Minardi tiene per certo che la Vanità e la Modestia, sia bensì sua quanto al disegno, ma non da lui colorita. Circa alla lunetta di S. Onofrio mi disse che il Bossi dubitava se fosse veramente sua. Questa opera però fu ristaurata verso il 1820, sicché non si può più farne un giusto giudizio. Egli la disegnò nel 1813, quando era molto guasta e quasi perduta specialmente nelle vesti, ma le teste erano sufficientemente conservate, ed egli le tenne per cosa di Leonardo. Il dipinto è a fresco e non ad olio. Questa pittura deve essere stata fatta nel 1514 o 1515 quando venne qui al tempo di Leone Decimo. Che vi fosse stato prima nessuno lo disse mai, né vi è alcuna memoria. Quanto al cercarne notizie presso i monaci di S. Onofrio è tempo perduto, dopo ciò che avvenne alla soppressione dei monaci al tempo di Napoleone I. Il restauro poi nell'affresco non fu neppur fatto da uno dei migliori che allora fossero in Roma, ma da tale che, come ne parla il Minardi, era mediocre, e che io per un certo ritengo che osservava nelle sue parole non osai domandare chi sia stato⁵⁷.

L'avversione del Minardi agli interventi conser-

⁵⁴ I. SGARBOZZA, *Le Spalle al Settecento. Forma, modelli e organizzazione dei musei nella Roma napoleonica (1809-1814)*, Edizioni Musei Vaticani, p. 215. L'affresco staccato è rimosso da S. Onofrio il 21 marzo del 1812.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 217.

⁵⁶ C. BATTEZZATI, *Ricucire una storia interrotta, Girolamo Luigi Calvi, le biografie leonardesche e il quarto volume delle "Notizie"*, in "ACME", LXXII, 2019, pp. 199-220.

⁵⁷ C. BATTEZZATI, *L'archivio di Girolamo Luigi Calvi. Spunti per alcune ricerche di Storia dell'arte moderna in Lombardia*, tesi di dottorato Università degli Studi di Milano, Corso di dottorato in Scienze dei Beni culturali e ambientali, ciclo XXVIII, a.a. 2014-2015, tutor Giovanni Agosti.

⁵⁸ F. GIACOMINI, "Per reale vantaggio delle arti e della storia". *Vincenzo Camuc-*

vativi contemporanei è nota. In questo caso l'intervento fu eseguito dal più famoso restauratore romano, Pietro Palmaroli, tra il settembre del 1814 e il giugno del 1815, per conto del Camerlengato diretto da Vincenzo Camuccini⁵⁸. Il disegno di cui parla Minardi, tratto dall'affresco prima dell'intervento conservativo, fu utilizzato per l'incisione eseguita più tardi da Giuseppe Marri e Giuseppe Longhi, di cui esistono varie versioni⁵⁹ (fig. 17). Effettivamente Palmaroli era noto, e non sempre in senso positivo, per l'utilizzo massiccio di ravvivanti e integrazioni. La lunetta era stata visitata personalmente dal Calvi, che possedeva l'incisione del Marri, nel 1819, quando studiava a Roma presso Camuccini, e ancora nel 1836. Le discussioni tra Calvi, Bruzza e Minardi proseguono nelle lettere successive in cui il barnabita ritiene in un primo momento originali solo i volti della Madonna e del devoto, ma non quello del Bambino e lamenta inoltre la scarsa qualità di incisioni di traduzione e fotografie dalla lunetta. Fa inoltre riferimento al primo scritto monografico dedicato all'opera, ossia il commento di Salvatore Betti all'incisione pubblicata nel 1836 nel noto periodico romano illustrato l' "Ape italiana per la Belle Arti"⁶⁰. Qui il Betti avanza per la prima volta dei dubbi sulla paternità della lunetta. Infatti, pur ascrivendo nel titolo l'opera a Leonardo, su parere personale di Vincenzo Camuccini, mostra qualche dubbio sulla paternità del pittore toscano, in particolare per la figura del bambino che lo porta a non ravvisare nel dipinto "quella grandiosità che fu propria di Leonardo"⁶¹. Il commento accompagna una nuova riproduzione grafica dell'opera, eseguita dal pittore marchigiano Filippo Bigioli al cospetto dell'originale, di cui qui si pubblica il disegno inedito, preparatorio alla ben più modesta tavola incisa da Gioacchino Mitterpoch (fig. 18)⁶². Il Bigioli riproduce con grande maestria l'affresco al puro tratto lineare, con pochi elementi chiaro-

cini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma, Edizioni Quasar 2007, p. 267.

⁵⁹ G. MARRI-G. LONGHI, *Maria Vergine 1826*, in *Leonardo e l'incisione*, cit., p. 139.

⁶⁰ S. BETTI, in «L'Ape italiana delle Belle Arti», II, 1836, tav. XXII, pp. 34-36.

⁶¹ Una lettera di Vincenzo Camuccini a Salvatore Betti con il parere richiesto sull'affresco è pubblicata in V. LISANTI-I. MIARELLI MARIANI, *Salvatore Betti commentatore dell'Ape italiana delle Belle Arti attraverso la corrispondenza artistica (1835-1840)*, in corso di stampa in "Rivista d'Arte", 2021.

⁶² Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 41r.



Fig. 17
Giuseppe Marri, *Madonna con divoto*, 1825

scurati, com'era consuetudine ancora a questa data nella traduzione di opere d'arte, soprattutto del Primo Rinascimento. Betti riconosce inoltre ancora come originale di Leonardo il *Ritratto della Regina Giovanna*. Tornando al carteggio tra Calvi e Bruzza, quest'ultimo riporta un interessante parere del Minardi sui dipinti leonardeschi sin qui descritti:



Fig. 18
Filippo Bigioli, *Lunetta di Sant'Onofrio*, disegno preparatorio per «L'Ape italiana delle Belle Arti», II, 1836, tav. XXII, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 14109, fol. 41r ©2021

che nella galleria Sciarra Colonna porta sempre il suo nome, tiene per certo che sia stata fatta sopra un disegno di Leonardo, ma dipinta da un suo discepolo. Mi ricordo che nelle note al Vasari di Firenze, ultima edizione, si dice essere del Luini. Ma non se ne dà prova alcuna. Tornando al fresco di S. Onofrio, mi disse che il disegno su cui fu fatta l'incisione non fu fatto da lui, ma che soltanto ne ritoccò alcune parti nel 1808. E che allora il dipinto, non essendo ancora ripulito da un impostore, come egli dice, era molto più bello che non è ora, che anche il bambino era degno di Leonardo. La Madonna poi aveva allora una bellezza inarrivabile. Il ritratto del divoto lo ritiene essere della stessa persona che si vede nel quadro all'altar maggiore della chiesa, avendoli egli confrontati, ma nega che questo quadro sia opera del Peruzzi come comunemente si crede. Chi poi sia il divoto non si sa, e parmi che le congetture del Betti non abbiano che semplice probabilità, mancando di sufficienti prov.

L'opinione del Minardi riportata dal Bruzza riguarda le opere ancora presenti a Roma, il *Ritratto di Giovanna d'Aragona*, ritenuto di un anonimo allievo, così come la *Modestia e la Vanità*, anche se su disegno di Leonardo. La lunetta invece, per alcune "secchezze" è assegnata alla giovinezza del pittore, anche se in un soggiorno non documentato. Per quel che riguarda il disegno trattone, qui Minardi sembra anticiparlo addirittura

tura al 1808 e lo definisce solo parzialmente di sua mano. Resta invece invariato il giudizio sul restauratore "impostore". In una successiva lettera dell'11 aprile 1868, Bruzza torna sui suoi passi e ritiene di Leonardo anche il Bambino. Del resto, nella documentata monografia dedicata alla chiesa da Giuseppe Caterbi nel 1858, l'autenticità del dipinto, più volte copiato dai contemporanei, è ribadita con forza⁶⁴.

Con l'avanzare del XIX secolo la lunetta perde però sempre più il suo status di originale, uscendo dai percorsi di visita e dall'attenzione spasmodica degli studiosi, che lo spostano alternativamente a Boltraffio o a Cesare da Sesto⁶⁵.

Oggi a Roma resta solo un dipinto enigmatico e spirituale, molto diverso dalle famosissime figure femminili o angelicate sin qui enunciate, come il *Cristo Aldobrandini*, che nel 1907 Bernard Berenson indicava come esempio di stucchevole interpretazione di Leonardo⁶⁶. Figure più in linea con la riscoperta di un Rinascimento più "facile" e idealizzato, che ben si sposa con il gusto neoclassico predominante plasmato anche sulla vastissima diffusione delle stampe derivate da Ercolano e Pompei. È il *San Gerolamo* dei Musei Vaticani, le cui circostanze di esecuzione e la datazione restano ancora oggi dibattute, come i motivi dello stato di abbozzo della tela⁶⁷ (fig. 19). Un'immagine drammatica memore delle sculture del Verrocchio e della statuaria antica che mostra lo studio estremo dell'anatomia. Il dipinto monocromo faceva parte della collezione personale di Angelica Kauffmann, grande estimatrice e a questo punto la migliore conoscitrice a Roma del "vero" Leonardo. Un'opera che infatti non riceve le stesse attenzioni né tantomeno riproduzioni degli altri dipinti e che, alla morte della pittrice, nel 1807, dopo alcune vicissitudini romanzate, ricompare nella collezione di un altro grande estimatore di pittura del primo Rinascimento, il *cardinal-oncle Fesch*. Il dipinto è citato tra le opere romane di Leonardo nel 1804 da Carlo Amoretti e compare nel 1802 in una nota di Giovanni Kauffmann compilata in assenza da Roma di Angelica e infine nel testamento della pittrice stilato, il 17 giugno del 1803 presso il notaio Bartolo, ma non ancora

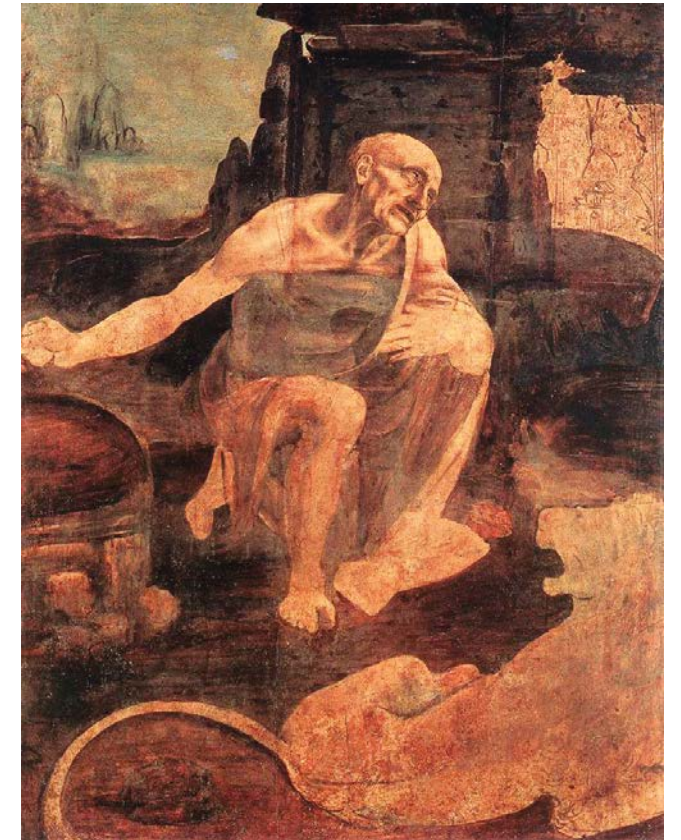


Fig. 19
Leonardo da Vinci, *San Girolamo*, 1482 ca. Città del Vaticano, Musei Vaticani

nel diario di Goethe. Nel testamento della pittrice si legge: "Un bel dipinto su tavola, che rappresenta San Girolamo nel deserto, grande metà del vero, inginocchiato davanti a una croce. Questo quadro era da me ritenuto un Leonardo da Vinci, opera degna di questo autore ottimamente conservata"⁶⁸. Il passo ha attirato l'attenzione degli studiosi per la precisa descrizione che non lascia dubbi nell'identificazione. Qui mi preme invece sottolineare il passaggio "Questo quadro era da me ritenuto un Leonardo da Vinci", confermando lo statuto di Angelica Kauffmann quale esperta conoscitrice leonardesca. È certamente un dipinto difficile per il gusto dell'epoca e che, infatti, non riprodotto e non ricercato da nessun

Ho veduto il prof Minardi ed ecco qual fu propriamente il suo giudizio sulle questioni che gli ho proposte. Egli consente in tutto con Lei che nel dipinto di S. Onofrio vi sia qualche secchezza, e che il pittore non mostri di avere ancora raggiunta quella perfezione che toccò dipoi, e ammette come fondato giudizio che si debba credere opera della sua giovinezza fatta da lui in qualche sua venuta a Roma che la storia non ci ha tramandato. Vorrebbe però che si potesse provare questa sua prima venuta poiché non se ne ha alcun altro indizio, essendo insufficiente quello che si vorrebbe ricavare dal disegno del cavallo del Quirinale che può essere stato fatto in altro tempo e in quello in cui sappiamo che fu in Roma. Il Minardi poi nega assolutamente che il ritratto di Giovanna II di Napoli, che è nella galleria Doria sia opera di Leonardo, ma lo crede una copia fatta con materiale diligenza da un suo scolaro, senza però avventurarsi a dire di chi possa essere. La tavola della Vanità e della Modestia che fu creduta da molti nel passato per cosa di Leonardo, e

⁶³ C. BATTEZZATI, *L'archivio di Girolamo Luigi*, cit. Lo scambio di lettere riguarda inoltre la *Madonna col Bambino* della Galleria Borghese che

Carlo Amoretti attribuiva a Leonardo ma che è oggi ascrivita a Lorenzo di Credi.

⁶⁴ G. CATERBI, *La Chiesa di S. Onofrio e le sue tradizioni religiose, storiche, artistiche e letterarie*, Roma, Tip. forense 1858, pp. 55-67.

⁶⁵ CARMINATI, *Cesare da Sesto*, cit., p. 154.

⁶⁶ B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York, G. P. Putnam's sons 1907.

⁶⁷ Per un riassunto sul dipinto e relativa bibliografia, C.C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci rediscovered*, I, *The making of an artist 1452-1500*, New Haven and London, Yale University Press 2019, pp. 322-334.

⁶⁸ BAMBACH, *Leonardo da Vinci rediscovered*, cit., pp. 322-334.

compratore internazionale, subisce una serie di oltraggi ormai notissimi che portano la tavola a essere smembrata e, secondo la leggenda divulgata dallo stesso Fesch, acquistata in due diversi momenti nella bottega di un rigattiere e in quella di un calzolaio. Nel 1845, alla vendita della collezione, il quadro rimane però invenduto nella casa dell'antiquario Adeucci. Bisogna attendere il 1856 perché la sua potenza e valore possa essere riconosciuta. In quell'anno infatti, per volere di Pio IX viene acquistato per la Pinacoteca Vaticana, ancorando così in maniera definitiva un vero Leonardo alla città dove pure il pittore si era recato senza lasciare tracce certe.

I. Miarelli Mariani – “Neoclassical Leonardo”. Paintings and engravings in Rome between the 18th and 19th centuries

The essay examines the fortunes of a number of Roman paintings considered to be originals by Leonardo da Vinci between the 18th and 19th centuries, but which are actually by Bernardino Luini and Cesare da Sesto. In particular amongst these are the Barberini Truth and Modesty, Aldobrandini Christ among the Doctors, the Barberini Herodias and the Lunette of Sant'Onofrio in the church of the same name on the Janiculum. All these works have been reproduced several times in paintings and engravings, commemorated in contemporary memoirs and novels and unfortunately very soon exported abroad. Only St. Jerome, the only original by Leonardo, now in the Vatican Museums, has not left the city, and is mentioned for the first time in the collection of the painter and connoisseur Angelica Kaufmann, without however receiving any contemporary critical attention.

Leonardo da Vinci, copie, incisioni, Angelica Kaufmann
Leonardo da Vinci, copies, engravings, Angelica Kaufmann