

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Un ritrovato dipinto di Ottavio Leoni a Montecitorio: il Ritratto di Paolo Giordano Il Orsini in abito nero

The author restores to Ottavio Leoni a portrait kept in Palazzo Montecitorio, on deposit since 1925 from the Museo e Real Bosco di Capodimonte, formerly assigned to a 17th-century Dutch school. Moreover, the sitter is identified for the first time with Paolo Giordano Il Orsini, Duke of Bracciano, one of the most famous Roman patrons of the Baroque period. This important acquisition for the State's historical and artistic heritage shed new light on a canvas whose history, even the most remote, has been reconstructed thanks to detailed documentary research, identifying its passage from the ancient baronial Orsini family to Cardinal Giovanni Angelo Braschi, later Pope Pius VI, until its acquisition in Rome by Cavalier Domenico Venuti for the Bourbon collections under the pompous and disguised name of Van Dyck. The addition of the portrait to Ottavio Leoni's catalogue has also made it possible to rethink the sequence of the known effigies of the Duke of Bracciano, proposing to assign to Ippolito Leoni the drawing in Lille, Palais des Beaux-Arts, and the painting in Ajaccio, Musée Fesch, already assigned to the hand of his father, Ottavio.

Nel 2021 il restauro della Sala Aldo Moro nel Palazzo Montecitorio a Roma e l'allestimento temporaneo di una mostra di dipinti d'alta epoca, entrambi curati da Maria Costanza Pierdominici, hanno permesso per la prima volta l'esposizione di un ritratto che ha suscitato la mia attenzione. Solitamente collocato nell'austera e poco accessibile Sala dei Ministri, il dipinto appartiene al patrimonio artistico della Camera ed è presente presso la sede parlamentare grazie a un deposito temporaneo dal Museo e Real Bosco di Capodimonte risalente al 1925 (fig. 1). La successiva ricollocazione del dipinto tra altre antiche effigi di gentiluomini e dame mi ha consentito nel 2022 di poter osservare da vicino il cosiddetto «Ritratto di giovane baffuto», come riporta, con tono prettamente descrittivo, l'iscrizione sulla più tarda cartella posta sulla stecca inferiore dell'elegante cornice neoclassica di esecuzione romana, contraddistinta dalla fascia a guscio inquadrata da una doppia fila di foglie lanceolate. Sulla medesima cartella ricorre anche la tradizionale quanto generica attribuzione alla «Scuola olandese sec. XVII», che trova una più specifica autografia nell'altisonante nome di Antoon van Dyck offerto dall'iscrizione ottocentesca a inchiostro tracciata in corsivo per ben due volte sul retro della cornice dorata¹, la cui ispezione diretta, è risultata foriera di importanti scoperte: sul telaio è presente un timbro a ceralacca con lo stemma cardinalizio di Giovanni Angelo Braschi, che indossò la porpora per soli due anni tra il 1773 e il 1775, prima dell'elezione al soglio di Pietro col nome di papa Pio VI. Vi compaiono anche tre grandi timbri circolari a vernice rossa, due posti sulla cornice, con la scritta «DI REGIA PROPRIETÀ» con in basso uniglio che rimanda agli inizi dell'Ottocento, quando l'opera entrò a far

parte delle collezioni borboniche. Sulla cornice è presente la targhetta metallica con il numero 84503 dell'inventario Salazar del 1870, mentre sulla tela è scritto con colore bianco a olio il numero 117. Questi elementi hanno consentito di tracciare per la prima volta le fasi della storia collezionistica del dipinto, le quali, ripercorse a ritroso, ci conducono al primo proprietario e, di conseguenza, a sciogliere il nodo dell'identità del personaggio raffigurato, qui identificato con Paolo Giordano Il Orsini, e dell'autore che lo ritrasse, Ottavio Leoni.

Come appena accennato, il dipinto presenta sul retro una numerazione; compulsando il patrimonio delle carte borboniche conservate a Napoli presso l'Archivio di Stato e l'Archivio del Museo Archeologico Nazionale, è stato possibile stabilire che essa coincide con quella dell'inventario dei quadri del palazzo Francavilla appartenenti a Ferdinando IV Re di Napoli, redatto entro la primavera del 1803, come si è potuto precisare grazie alla presente ricerca². Gli estremi cronologici del documento senza data erano finora oscillanti tra 1802, anno del trasferimento dei dipinti nel Palazzo Cellamare, anche detto Francavilla, e il 1806³, quando fu dato l'ordine alla Reale Segreteria di trasferire i quadri nel palazzo dei Regi Studi, visto che il proprietario dell'immobile, il duca di Gesso, era stato informato dal ministro del re, Luigi de' Medici, che Ferdinando IV aveva deciso di concludere l'affitto della residenza, restituita nel maggio del 1806⁴. In realtà a fornire l'addentellato più sicuro è l'elenco inventariale ove compaiono i quadri «appartenenti al Signor Piranese»⁵, che sappiamo essere oggetto di una trattativa di restituzione conclusa nel febbraio 1803⁶. Nel luglio dello stesso anno Domenico Venuti, inoltre, inviava al re una lettera, capolavoro di diplomazia, nella quale chiedeva di essere reintegrato nelle sue funzioni direttive della Real Fabbrica o nella Soprintendenza agli scavi o nella Real Galleria⁷. A quella data l'emissario era alla fine del mandato avuto dal re Ferdinando IV per recuperare le opere requisite dal generale francese Jean Etienne Championnet non senza pericolosi *escamotages* con l'aiuto di trasteverini antinapoleonici⁸ – e acquistarne di nuove per il Museo Borbonico⁹.

A una più attenta lettura, il documento inventariale restituisce molte informazioni utili per ricostruire le storie dei dipinti che vi sono descritti. Sotto ogni numero appare un segno di spunta, in quanto la presenza delle opere fu controllata da Gennaro Paterno e Felice Nicolas, rispettivamente artista e direttore – subentrato a Venuti – della Real Fabbrica di porcellane¹⁰, da Giuseppe de Crescenzo, custode della Real Galleria, e da Gaetano Robilotto, custode del palazzo Francavilla¹¹, le cui firme sono poste a più riprese in calce alle carte con inchiostro di colore diverso, ovvero al termine delle giornate di lavoro di stesura in bella copia eseguita da un segretario. Nella dodicesima sala al numero 117, sottolineato con due linee parallele, troviamo descritto un «Quadro in tela alto

pal[mi] due, on[cie] dieci = largo pal[mi] due, on[cie] cinque = Ritratto di Uomo con baffi, e barba nell'estremità del mento biondi, con arriccio bianco al collo, vestito di drappo negro riccamente guarnito – aut[or]e Vandick»¹², che corrisponde al dipinto di Montecitorio. Dalla nota scritta alla fine del documento sappiamo che la doppia linea segnata sotto il numero «dinota, che a quel Quadro è stata fatta la cornice dal Signor Cavalier Venuti in Roma per conto di Sua Maestà»¹³. Il dipinto può essere quindi ricondotto nell'alveo delle acquisizioni compiute da Domenico Venuti nell'Urbe per conto dei Borbone e più precisamente quelle a partire dal febbraio 1802, quando aveva ottenuto la facoltà di comprare, senza attendere l'approvazione di Sua Maestà, quei quadri che non oltrepassavano il valore di cinquecento scudi e soprattutto di farli restaurare in città e, quando necessario, dotarli di «cornici nel modo che crederà più opportuno»¹⁴. Già direttore della Real Fabbrica Ferdinanda di porcellane¹⁵ e soprintendente generale agli scavi di antichità del Regno¹⁶, Venuti com'è noto svolse un ruolo essenziale nell'arricchire le collezioni del Regno di Napoli, approfittando della caotica situazione politica romana, in continua evoluzione, decretata da Napoleone e i suoi intendenti a colpi di concordati con papa Pio VII e il cardinale Ercole Consalvi, che avrebbero portato qualche anno più tardi, nel 1809, alla sacrilega prigionia forzata del pontefice in Francia. Il panorama pullulava di ghiotte occasioni per spogliare l'Urbe dei suoi tanti capolavori, facendo leva sull'incognita del futuro, sul volersi ingraziare i napoleonidi, sul comportamento opportunistico di mercanti italiani e stranieri e di personalità minori che intravedevano un tornaconto personale, creando un tale flusso in uscita di opere d'arte che probabilmente non si registrava dal Sacco di Roma del 1527.

Visto che a Venuti fu concessa piena libertà di azione e giudizio dal febbraio 1802, possiamo affermare che il cosiddetto *Ritratto di giovane baffuto*, oggi a Montecitorio, fu dotato della cornice dorata neoclassica entro la primavera del 1803. Più complesso rimane definire il momento esatto dell'acquisizione, che può essere avvenuta a dire la verità anche prima dei due termini cronologici ricordati. Di fatto, le menzioni documentarie che fanno riferimento a ritratti di Van Dick sono sempre piuttosto generiche¹⁷, come nel 1799 quando Venuti elenca in una nota dei beni spediti a Napoli un «altro simile [Ritratto] di Vandich capo d'opera», oppure più tardi nella lettera del 4 febbraio 1800 nella quale scrive a Giuseppe Zurlo, all'epoca direttore della Regia Segreteria di Stato e Finanze, annunciando con grande enfasi l'acquisizione per trecento zecchini di un importante dipinto rinascimentale, *l'Assunzione* di Fra' Bartolomeo, pittore raro di cui erano presenti a Roma pochi esemplari. Venuti sottrasse abilmente il dipinto dal novero delle opere che dovevano partire per la Francia per finire tra le mani dell'imperatore

Napoleone; nell'informativa, oltre a glorificarsi del colpo messo a segno, nel primo *post-scriptum* scrisse significativamente la seguente indicazione: «qui acclusa troverà l'E.V. una nota de' Cartoni di incalcolabile valore che indica la costante fortuna del Nostro Sovrano. Vi sono anche de' quadri da non arrossire a fronte dei già assicurati. I detti cartoni uniti a quello di Raffaello di Capodimonte già restaurato formaranno un gabinetto che niun sovrano del Mondo possiede sicuramente»¹⁸. È l'elenco allegato a fare luce sui quadri scelti dallo spregiudicato emissario del Re di Napoli tra quelli del commissario Jean-Baptiste Wicar, reo a sua volta di aver depredato parte delle collezioni borboniche; tra questi vi è «Un quadro d'una mezza figura di Vantick [*sic*]]»¹⁹, che iconograficamente potrebbe trovare un'assonanza con il dipinto di Montecitorio. Vi è comunque un altro dato da considerare per meglio precisare la provenienza dell'opera. Come già ricordato, nel retro della tela è stato possibile individuare un bollo a ceralacca con lo stemma del cardinale Giovanni Angelo Braschi che, dopo l'elezione a pontefice nel febbraio 1775, si trasferì nel Palazzo Apostolico lasciando parte della sua collezione al duca Luigi Braschi-Onesti. L'acquisto del palazzo ex Orsini a piazza Navona e di quelli prospicienti piazza San Pantaleo, consentirono alla famiglia pontificia di erigere uno dei palazzi più magnificenti della Roma tra fine Sette e inizio Ottocento, affidandone il progetto all'architetto imolese Cosimo Morelli, cui subentrò Giuseppe Valadier²⁰; la collezione fu riunita nella residenza ancora non terminata già nel nono decennio del Settecento e descritta in modo particolareggiato da Mariano Vasi nell'*Itinéraire Instructif de Rome* del 1792. Egli ricorda due camere dedicate a raccogliere i ritratti:

On en distingue, dans la première [*sic*] chambre, au milieu d'un grand nombre de nons auteurs, un très-superbe, de Rubens, près de la fenètre, et celui de Vandyck, qui est au dessus; un autre avec un turban, de Rembrandt; un, de Diégué Velasquez; un de Mirevelt; queques-uns du Tintoret; d'autres de Carrache et de l'école de Raphaél; plusieurs du Titien, dont un grande femme, en forme de chasseresse, et son propre portrait. Dans la seconde chambre des portraits, qui est plus grand que la première [*sic*], on en voit de l'école Romaine, de la Vénitienne, et de la Bolonnaise, au nombre desquels sont celui de St. Pie V, par Louis Carrache, et celui, fort-beau, d'un Cardinal, à droite de l'entrée, de la main même de Raphaél²¹.

La testimonianza dello scrittore periegeta assume un valore determinante, in quanto la dispersione della collezione Braschi avvenne poco dopo la pubblicazione del suo volume per opera principalmente delle truppe della Guardia Nazionale francese, che avevano occupato il palazzo e adocchiato la raccolta di antichità che contava pezzi straordinari, tra i quali i più famosi erano l'*Antinoo Braschi*, statua colossale rinvenuta a Palestrina da Gavin Hamilton venduta nel 1844 a papa Gregorio XVI e oggi nella Sala Rotonda del Museo Pio

Clementino, l'*Hermes che si allaccia il sandalo*, l'*Afrodite Braschi*, la *Diana di Gabi*, il *Dioniso Braschi*, la testa di *Ares* del tipo Borghese, oggi alla Glyptothek di Monaco dopo la vendita a Massimiliano I Giuseppe Wittelsbach re di Baviera²². Nel 1798 i francesi confiscarono la collezione di statue, dipinti e arredi della famiglia Braschi, dando avvio a una dispersione lenta e farraginosa, che conobbe battute di arresto per l'opposizione del duca Luigi e della caparbia duchessa Costanza Braschi-Onesti, nata Falconieri, quest'ultima poi capace di riscattare la propria posizione con l'elezione di papa Pio VII, vantando un'antica parentela col nuovo pontefice²³. Alcune opere d'arte della collezione Braschi furono destinate alla Francia, imballate e spedite, una parte invece furono depositate a Ripa Grande, magazzino dal quale, come già anticipato, Venuti fu abile a sottrarre opere a titolo di indennizzo per i Borbone, come la cosiddetta *Pallade di Velletri*, oggi al Louvre di Parigi²⁴. Quelle invece rimaste a Roma furono oggetto di un tentativo di restituzione da parte degli agenti francesi in cambio della cessione dell'*Antinoo*, accordo che però non fu accettato e probabilmente, in questo periodo di alterne fortune, una parte dei dipinti cadde nelle mani dell'incisore e mercante d'arte bergamasco Pietro Maria Vitali²⁵. Fu lui, ad esempio, a vendere a Venuti un «Quadro in tela di pal[mi] 8 alto, e pal[mi] 6 largo figure al vero denotante un S. Sebastiano a cui le ancille levano le frecce, del Cav. Passignani Fiorentino; apparteneva alla Galleria Braschi»²⁶, come ricorda la nota di acquisto redatta tra il febbraio e il luglio 1802. Se appare probabile che sia Vitali, sia Venuti approfittarono della situazione di difficoltà dei Braschi sotto il dominio francese, per quanto riguarda l'originaria provenienza del dipinto di Montecitorio è d'aiuto un più antico documento, in quanto gli elementi presenti sul retro dell'opera non consentono di retrocedere prima del settimo decennio del Settecento, quando l'allora cardinale Giovanni Angelo Braschi entrò in possesso della tela e fece apporre i suoi sigilli di proprietà in ceralacca sul telaio e direttamente sul supporto.

Quell'anonimo «giovane baffuto», dall'aspetto pingue, la chioma bionda, gli occhi cerulei, la posa sicura, ha l'inconfondibile volto di Paolo Giordano II Orsini, duca di Bracciano, il cui sembiante è tramandato da diverse effigi eseguite da Ottavio Leoni detto il Padovanino e da altri artisti²⁷, nonché da una serie di busti, uno di mano di Gian Lorenzo Bernini che si conserva a Roma presso il Museo della Villa Doria Pamphilj, e un altro, in bronzo, di Johann Jakob Kornmann, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York²⁸. La prima menzione del ritratto qui preso in esame si può a mio parere individuare in un inventario dei beni della famiglia Orsini di Bracciano situato in un registro di guardaroba, composto in apertura da un fascicolo compilato nel 1638 con fogli ritagliati a scaletta e recanti le lettere dell'alfabeto, seguito da fogli rubricati con le lettere dell'alfabeto poste in

alto al centro di ogni foglio²⁹. Questa seconda parte del corposo registro è redatta in bella copia e alla lettera L alcune annotazioni del guardarobiere dell'epoca Prospero Pucci sono datate settembre 1636, fornendo il termine cronologico *ante quem* per la compilazione di questa seconda parte inventariale, che passa in rassegna tutto il patrimonio mobile presente tra Roma e il magnifico castello di Bracciano. Nell'elenco compare tracciata con elegante scrittura la seguente menzione: «Tela una da testa Ritratto del Signor Duca D[on] Paolo Giordano 2° di mano del Padovanino vestito di negro con un Collaro sfilato bianco cornice dorata»³⁰, che corrisponde perfettamente nella descrizione al dipinto oggi a Montecitorio.

L'aristocratico signore appare su uno sfondo grigio scuro e la sua persona affiora dalla penombra grazie a una luce calda e soffusa che permette dei passaggi tonali morbidi, mantenendo il volto, posizionato di tre quarti, senza ombre marcate. A punta di pennello l'autore definisce l'andamento indomito dei capelli mossi, dei baffi con le punte all'insù e la mosca che si allunga e unisce al minuto pizzetto fulvo tagliato a punta. Gli occhi sono illuminati da tocchi di bianco a renderli umidi e le palpebre, come le guance e il naso, scaldano l'incarnato chiaro con una tinta rosata. Leoni presenta qui un lessico maturo, evolutosi dai tempi della giovinezza quando, come ricostruito da Francesco Solinas, partendo dai prototipi di Scipione Pulzone e Santi di Tito e pur mantenendo il *decorum* del ritratto dinastico, giocato su poche tinte, aveva iniziato ad aderire lentamente a un più marcato effetto naturalista, lasciando quell'impostazione della posa fissa e raggelata dalle stesure pittoriche compatte come nella cosiddetta *Signora degli scorpioni*, dipinta intorno al 1600³¹. A due decenni di distanza da quell'esordio straordinario, il pittore realizzò una effigie di Paolo Giordano II nell'agosto 1620 in un bellissimo foglio a tre colori, matita nera e rossa, gesso bianco su carta cerulea tinta in pasta, conservato a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (fig. 2), cui se ne lega un'altra di profilo, nota attraverso un foglio, a mio parere *d'après*, per dimensioni e qualità del segno grafico, passato sul mercato parigino (Étude Piasa, 25 marzo 2010, lotto 37)³². A queste prime attestazioni dell'attività grafica di Leoni per Paolo Giordano II Orsini si aggiungono nel tempo altri tre disegni. Il primo, del gennaio 1624, testimonia l'artista nuovamente di fronte al duca per realizzare una serie che andò poi a comporre l'album formato da cento effigi conservato a Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, di cui è stata proposta la provenienza dalla collezione Orsini³³. Rispetto agli altri fogli dell'insieme, il volto di Paolo Giordano II appare più evanescente ed è a mio avviso un disegno non portato al medesimo grado di finitura degli altri, che sono tratteggiati con segni più marcati nelle vesti e con chiaroscuri decisi per le volumetrie, aderendo così al

modello naturale. Il secondo ritratto non è datato ma riferito anch'esso al 1624 ed è conservato a Truro, Royal Cornwall Museum. Infine, il terzo esemplare è quello più tardo, presente nelle collezioni di Lille, Musée des Beaux-arts, ritenuto opera eseguita intorno al 1630 (fig. 3)³⁴. L'autografia di quest'ultimo disegno, come anche la datazione, pongono in verità alcuni problemi: il duca vi appare molto appesantito, con gli occhi gonfi e potrebbe riferirsi a una cronologia più avanzata, intorno al 1635-1637. La tradizionale attribuzione a Ottavio, morto nel 1630, viene dunque a cadere e, per il ductus grafico a tratti incerto, seppure replichi l'impostazione compositiva dei fogli dell'artista, il disegno di Lille si potrebbe più agevolmente riferire alla mano del figliastro Ippolito, che fu erede della bottega e stipendiato per un periodo da Paolo Giordano II³⁵. A Ippolito spetta quindi, se si concorda con la nuova attribuzione del disegno qui proposta, l'esecuzione della tela di Ajaccio, Musée Fesch, già assegnata a mani diverse³⁶ e ricondotta in maniera dubitativa a Ottavio Leoni (fig. 4)³⁷. Un ulteriore addentellato per la nuova autografia della tela di Ajaccio è costituito dall'incisione celebrativa del patrigno del 1636, nel quale vi è un esplicito omaggio al suo mecenate Paolo Giordano II. Egli vi appare estremamente pingue e con la chioma leonina in un piccolo ritratto ovale sorretto con la mano dal famoso Ottavio, modificando l'immagine che appariva nell'effigie più antica risalente al 1621, ove l'artista si autoritraeva con lo sguardo fisso verso lo spettatore, il volto marcato da baffi, mosca e incorniciato da un grande cappello a falde larghe (fig. 5)³⁸.

Al moltiplicarsi dei volti del duca di Bracciano, cui concorrono anche due incisioni a bulino e acquaforte, contribuisce un pregevole olio su tela ritrovato da Francesco Solinas sulle pareti incrostate di quadri della monumentale sala della malachite del Museo Stibbert a Firenze (fig. 6), dove lo studioso ha anche individuato, nella stanza delle Bandiere, un'altra effigie di mano di Leoni raffigurante il principe Marcantonio II Borghese, principe di Sulmona³⁹. Solinas ha posto in evidenza la contraddizione apparente del ritratto dell'Orsini, in cui il nobile indossa l'abito alla francese con gorgiera, veste in velluto giallo decorata a onde geometriche ricamate in filo d'argento con maniche rifinite con prezioso pizzo, insieme al petto di una corazza leggera all'italiana – che allude simbolicamente alle due funzioni del duca romano, quella mondana e quella militare⁴⁰. La sua datazione tra 1620 e 1625 può essere, alla luce della produzione medagliistica, meglio precisata al 1625, quando al duca fu conferito il titolo di principe del Sacro Romano Impero dall'imperatore Ferdinando II, celebrato con un piccolo metallo disegnato da Ottavio Leoni e modellato da Gaspare Mola in cui Paolo Giordano II indossa una gorgiera a petalo, una corazza e l'abito con tanto di mantello (fig. 7)⁴¹. Se appare evidente nella tela Stibbert la decurtazione del supporto di circa una trentina di

centimetri per il taglio delle mani, confermata anche dall'ispezione dei bordi⁴², definire le dimensioni originali della tela appare quanto mai problematico⁴³. Di fatto, Paolo Giordano II predilesse i ritratti a mezza figura, anche per non mettere in evidenza il suo ingombrante sembiante, come appare dall'inventario *post mortem* dei suoi beni stilato nel 1656 con le stime dell'antiquario Leonardo Agostini per le statue, del pittore Luigi Gentile per i dipinti e dell'argentiere Antonio Moretti per i gioielli e gli argenti, dove sono ricordate sei effigi, oltre alle medaglie e a due disegni. Al Padovanino sono ricondotte due tele, una è assegnata al francese Jean Nocret, mentre le altre appaiono prive di attribuzione. Per poter meglio comprendere questo complesso stato di fatto delineato grazie agli incartamenti sono d'aiuto le indicazioni circa le cornici. Nel 1638 il ritratto di Paolo Giordano II con la veste scura, ovvero quello riconosciuto oggi nella tela di Montecitorio, appare dotato di una cornice dorata, la medesima che riappare nell'inventario del 1656 al numero 102: «Un ritratto del S.r Duca di Bracciano con cornice d'oro man del Padoan»⁴⁴. Per quanto riguarda invece la composizione con l'effigiato con colletto e petto d'armatura leggera, questo, è bene precisare, non appare elencato tra i beni del duca. È interessante però la coincidenza iconografica della tela oggi Stibbert con la menzione inventariale della collezione di Anne-Marie de la Trémoille, ultima moglie di Flavio Orsini, nipote di Paolo Giordano II, redatta alla morte della principessa nel 1723, in cui compare un dipinto su rame «Rapp.te l'Effigie di D. Paolo Giordano con poco di busto, e d'armatura di ferro; e suo collaro di Merletto al Collo con Cornice d'Eban»⁴⁵. Seppur cronologicamente distante dalla morte di Flavio, avvenuta nel 1698, il documento elenca le opere provenienti dalla collezione Orsini e quelle aggiunte dalla Trémoille e permette di ipotizzare che in passato vi fosse stata una versione su tela del prezioso dipinto su rame, quest'ultima lievemente più grande di quella fiorentina, indicata genericamente negli inventari o confluita nel più ampio insieme di 158 tele costituenti la serie degli uomini illustri di casa, menzionato nel 1638 con un rimando a una lista a parte non pervenuta. All'epoca, Prospero Pucci, in sede di redazione d'inventario, ritenne superfluo elencare tela per tela i «ritratti» e «memorie di uomini Illustri di Casa Orsina»⁴⁶ data la loro omogeneità iconografica; sebbene formatasi in precedenza, sappiamo come la serie si fosse già implementata di diversi volti dato che poco dopo il 1615, quando fu disegnato uno schema dell'allestimento delle tele, ne risultavano 127⁴⁷. Per comprendere i passaggi della storia collezionistica del *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini in abito nero* di Montecitorio è utile ricordare che, pur avendo il duca di Bracciano avuto un figlio naturale di nome Ippolito, questi fu escluso dall'asse ereditario e che dal matrimonio con Isabella Appiani principessa sovrana di Piombino, egli non ebbe discendenti, morendo a

sessantacinque anni nell'epidemia di peste nel 1656, contagiato da un suo paggio incautamente uscito dal palazzo di Montegiordano a Roma portando il morbo in casa⁴⁸. I beni di Paolo Giordano II andarono dapprima al fratello Ferdinando che, mandando avanti la strategia di apparentamenti all'interno del proprio lignaggio⁴⁹, ebbe tre figli: Virginio, Flavio e Lelio. Virginio, primogenito tanto amato dai nonni materni⁵⁰, fu abate dell'Ordine dei cavalieri di Malta e divenne cardinale protettore degli Indiani e Armeni, di Polonia e del Portogallo e coprotettore di Francia⁵¹. Flavio, che aveva ripreso i tratti più marcati del volto paterno, sposò in prime nozze Ippolita Ludovisi, morta nel 1674, dalla quale ebbe due figlie; dal secondo matrimonio, celebrato nel 1675 con l'intrigante *princesse* Marie-Anne de la Trémoille, non ebbe discendenza, portando la famiglia di Bracciano, stretta anche dai debiti, alla definitiva estinzione con la sua morte avvenuta nel 1698. Anche Lelio, l'ultimogenito propendente al misticismo religioso e di aspetto tutt'altro che gentile, non ebbe figli e alla morte, nel 1696, lasciò la sua collezione all'Arciconfraternita delle Santissime Stimmate di San Francesco, che la vendette all'incanto in più riprese⁵². Marie-Anne de la Trémoille si trovò per uno strano gioco del destino a gestire il patrimonio della famiglia di Bracciano, già depauperato dei suoi feudi a colpi ripetuti di vendite, e, disinteressata a mantenerne l'unità delle raccolte, ne vendette una parte e un'altra, cospicua, decise di lasciarla alla sorella Louise-Angélique, che sposò Antonio Lante, esponente della famiglia nella quale confluirono i beni ereditari Orsini⁵³.

Dai Lante, dunque, è probabile che il *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini in abito nero* di Ottavio Leoni passasse nelle mani del cardinale Braschi, ma sotto l'errata attribuzione, è utile ricordare, di Antoon Van Dyck. Se nelle documentate raccolte Orsini non ricorre mai il nome dell'artista, è possibile che ritratti di Ottavio Leoni avessero subito nel corso del XVIII secolo un repentino cambio d'identità in favore del campione della ritrattistica d'oltralpe. Van Dyck aveva soggiornato a Roma tra il 1621 e il 1623, quando Leoni aveva poco più di quarant'anni, e quell'equilibrio tra idealizzazione della posa e straordinaria somiglianza al dato naturale degli incarnati e dei tratti fisici osservati nelle tele del fiammingo provocò in lui una spinta al cambiamento, come evidenziato dalla storiografia novecentesca e rimarcato da Piera Giovanna Tordella e da Francesco Solinas⁵⁴. Inoltre, qualche anno più tardi, tra il 1628 e il 1630, subentrò nel panorama romano un altro protagonista della pittura barocca, Pietro da Cortona, il quale con la sua libertà di tracciare le figure con tocchi veloci di pennello ha costituito un altro termine di paragone imprescindibile per Leoni.

L'attribuzione del ritratto di Paolo Giordano II Orsini di Montecitorio a Ottavio Leoni è una importante acquisizione per il patrimonio storico-artistico di Stato in

quanto toglie dall'anonimato una tela di cui è stato possibile ricostruire la storia, anche quella più remota. Sebbene il dipinto presenti un lieve ingiallimento delle vernici, mostra tutta la capacità di Leoni di modulare le differenti sfumature della pelle chiara del duca di Bracciano, così come di giocare con i riflessi dei capelli biondi tendenti al rossiccio e con la trasparenza dell'occhio glauco. Anche il collare dai bordi sfilacciati è segnato con la punta del pennello carico di materia pittorica per creare un effetto mimetico, definendo l'andamento dell'accessorio e la sua imponente volumetria e lasciando trasparire parte dell'incarnato e della veste sottostante in modo da conferire la sensazione del movimento del personaggio.

L'abito di seta nera, lontano dall'essere di poco valore o portato in segno di lutto o austerità, era all'epoca un bene di lusso in quanto la tinta era ottenuta con il costoso legno di campeggio proveniente dalle Indie. Esso è costituito da una giubba all'apparenza modesta ma in realtà, com'è emerso dall'osservazione ravvicinata, ricca di decori a racemi e palmizi tipici di un broccato operato; due *revers* in raso grigio più chiaro segnano verticalmente il busto mentre una fascia corre diagonalmente dalla spalla destra verso il fianco sinistro. L'autore si sofferma a rendere dettagli studiati dal vero, come le fila di bottoni anch'essi rivestiti di seta sulle maniche o gli effetti serici causati dall'incidenza della luce e, valutando l'opera nel suo insieme, si può cogliere l'inusitata libertà di pennello con la quale Leoni ottiene la figura, simile a quanto egli riesce a raggiungere con le matite di argilla ferrosa, pietre carboniose e gesso naturale nei suoi disegni, tecnica nella quale divenne virtuoso, evolvendo il proprio lessico stilistico dall'indagine formale all'introspezione psicologica⁵⁵. Se nella grafica il fondo appare chiaro, sfruttando il supporto intensamente ceruleo colorato in massa, come ben spiegato da Piera Giovanna Tordella⁵⁶, nella pittura sia di piccolo o grande formato Leoni predilige quasi sempre stagliare i suoi protagonisti su un fondo grigio, quasi impenetrabile, in alcuni casi al limite del nero, attenendosi al modo di comporre il ritratto di rango ufficiale dell'epoca, che concentrava l'attenzione sulla figura più che sul contesto ambientale. Dall'approccio rinascimentale verso la rappresentazione dell'uomo come eroe, in cui la fisionomia è cristallizzata in forme terse volte alla celebrazione del riconquistato io, nel Seicento l'effigie diventa parlante e aderente alla realtà grazie all'affinamento tecnico degli artisti al nuovo modo di comporre, che poi si evolverà ancora nel Settecento con la ritrattistica all'aperto dei *grand-touristes* e quella ufficiale con alle spalle la città e intorno gli arredi pregiati del palazzo.

Per datare la tela di Montecitorio, oltre alla produzione di Leoni, sono d'aiuto le medaglie con il volto di Paolo Giordano Il fatte eseguire ad artisti di primo piano, come lo zecchiere Gaspare Mola, con il quale tra l'altro il duca scambiava modelli in quanto egli stesso abile nel modellare, il medaglista Giulio de' Grazia, autore del

metallo più grande che conosciamo con il volto del duca di Bracciano, lo stesso Ottavio Leoni, autore di una cera nel 1624⁵⁷, e l'abile augsburghese Johann Jakob Kornmann, il quale riprese i profili di Mola per aggiornarli. Le medaglie del duca ostentano la sua personalità spiccata, grazie alla quale poté affrontare crisi politiche e il ridimensionamento del proprio potere a seguito della perdita del principato di Piombino. Gli artisti, in particolare Gaspare Mola e Johann Jakob Kornmann, sono interpreti di questa inclinazione caratteriale offrendo al volto del duca l'aspetto idealizzato di una testa all'antica oppure quello verosimile, pingue e con le ciocche dei capelli così ondulati da far tornare alla mente gli uomini immaginati e dipinti da Rubens e Van Dyck. In poco più di un decennio l'Orsini era ingrassato e anche l'andamento dei capelli e il loro taglio era mutato con l'avanzare dell'età. Nel caso specifico, la tela di Montecitorio è sicuramente stata realizzata tra il 1628 e il 1630, ovvero quando Leoni è influenzato maggiormente al fare pittorico cortonesco, come ha evidenziato Solinas accostando a questa datazione lo splendido *Ritratto di Donna Flavia Fani Theodoli marchesa di San Vito*, di collezione privata⁵⁸. Alla produzione matura del pittore si deve quindi addentellare il *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini in abito nero* e, in particolare, il confronto con la medaglia eseguita da Kornmann nel 1635, che riutilizza il verso del *numisma* di Gaspare Mola del 1625, aggiornandolo. L'intagliatore mostra il duca con i capelli lunghi e stesi ai lati del cranio, con la scriminatura a sinistra ma il ciuffo frontale più lungo e ribelle (fig. 8), annotando un mutamento nell'acconciatura rispetto a quando il nobile era più giovane⁵⁹, proprio come si vede nel dipinto di Montecitorio.

Gli esponenti tardi dell'insigne casato, a partire da Paolo Giordano II, non furono in grado di elaborare una strategia per poter mantenere viva una delle famiglie baronali che aveva dominato la storia dell'Urbe insieme ad altri antichi lignaggi. La presa di coscienza dell'importanza della memoria degli antenati e la volontà di affidarla alle future generazioni era stata maturata nella seconda metà del Cinquecento da Paolo Giordano I, di cui il nipote prese il nome, affidando alla penna di Francesco Sansovino la narrazione delle biografie familiari, queste ultime però sempre accompagnate da incisioni con le effigi a rafforzarne il ricordo⁶⁰. Paolo Giordano II fu forse l'ultimo degli Orsini intenzionato a costruire attraverso le scelte artistiche un indelebile ricordo attraverso la celebrazione della propria immagine. La sua spiccata personalità lo portò a moltiplicare l'effigie in tanti ritratti diversi, offrendo ai posteri la possibilità di seguirne le tracce nel tempo, celando forse nel profondo una insoddisfazione che intensificò una ricerca mai paga, come se, in fondo, egli per primo non fosse mai contento della propria immagine e vi tornasse in continuazione tra volontà di autorappresentazione e anelito di perfezione.

Ringrazio Francesco Solinas per le numerose occasioni di confronto e per i preziosi consigli dispensati con la generosità che lo contraddistingue. Sono grato a Paolo Romano, Coordinatore dell'Unità Operativa del Patrimonio Artistico della Camera dei Deputati, per aver consentito l'accesso a Palazzo Montecitorio per poter visionare il dipinto, che qui si presenta, a Dominique Fuchs Curatore collezioni e arredi del Museo Stibbert di Firenze e ad Annick Le Marrec funzionaria del Musée Fesch di Ajaccio per aver favorito le mie ricerche con grande disponibilità. Esprimo la mia riconoscenza a Micaela Lujan Capone, dottoranda in Metodi e Metodologie per la ricerca archeologica e storico-artistica dell'Università degli Studi di Salerno, che sta conducendo una ricerca su Domenico Venuti agente al servizio della corona borbonica, per l'aiuto fornitomi nel reperimento dei documenti.

- 1 Il dipinto per gran parte dell'Ottocento fu esposto nelle sale del Real Museo come opera di Antoon Van Dyck. Agli inizi del Novecento A. Ruesch, *Illustrated Guide in the National Museum in Naples sanctioned by the Ministry of education*, Napoli, 1909, p. 199, n. 44, ritenne il dipinto di Scuola olandese del XVII secolo, parere ripreso da A. De Rinaldis, *Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli*, Napoli, 1911, p. 530, n. 650. Il cartiglio posto sulla cornice risale dunque agli inizi del Novecento. Si veda inoltre M. Tamajo Contarini, cat. 208 in *Museo di Capodimonte. Dipinti del XVII e XVIII secolo scuole italiane ed europee. Le collezioni borboniche e postunitarie*, a cura di O. Agrillo, N. Spinosa, Milano, 2016, p. 108. Quest'ultima scheda è riportata nel catalogo dei beni artistici della Camera sul sito <https://arte.camera.it> (ultimo accesso 1° settembre 2022).
- 2 Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Archivio Storico (d'ora in poi MANN, AS), II B6, 5, cc. 125r-142v: «Inventario de' Quadri che nel momento esistono nel Palazzo di Francavilla appartenenti a S.M.^a L[oro] G[razie] Ove vien spiegato Quadro, per Quadro altezza, e larg[h]ezza di esso, Tavola, Tela, Rame, e ciò che rappresenta trovando la numerazione avanti del Quadro sopra carta, unita all'Autore, è dietro del Quadro la numerazione ad Oglio siccome qui nel margine si rattrova, e così si osserverà stanza per stanza».
- 3 S. Liguori, a cura di, *Legenda degli inventari e delle abbreviazioni*, in O. Agrillo, a cura di, *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti del XVII e XVIII secolo, scuole italiane ed europee. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Milano 1999, p. 268.
- 4 MANN, AS, II B6, 5, c. 66r.
- 5 MANN, AS, II B6, 5, cc. 139r.
- 6 Ne dà notizia in una lettera del 5 febbraio 1803 Pierre Cacault, direttore dell'Académie de France in Palazzo Mancini, al Ministro degli Affari Esteri Charles-Maurice de Talleyrand; si veda A. de Montaiglon, J. Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome avec les Surintendants des Batiments publiés d'après les manuscrits des Archives nationales*, XVII, 1797-1804, Paris, 1908, pp. 386-387, n. 9950.
- 7 MANN, AS, IX 1801.
- 8 Ne dà notizia Giuseppe Zurlo a Sir John Francis Edward Acton nell'epistola del 24 maggio 1800 conservata in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in poi ASN), Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 85, c. 1.
- 9 Su Venuti si veda D. Musto, *Un progetto di restauro degli affreschi di Palazzo Farnese a Caprarola*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXVI, 1966, p. 177-170, F. Strazzullo, *Domenico Venuti e il recupero delle opere d'arte trafugate dai francesi a Napoli nel 1799*, in «Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti», 63, 1991-1992, pp. 13-62 e M.L. Capone, *Domenico Venuti e il rinvenimento delle matrici dei Monumenti Antichi Inediti di Johann Joachim Winckelmann*, in «Studi sul Settecento romano», a cura di E. Debenedetti,

- 38, 2022, pp. 449-460. Per un inquadramento dell'attività di recupero del patrimonio artistico da parte dei Borbone, e un regesto documentario, si veda V. Gabbielli, *Patrimoni contesi. Gli Stati italiani e il recupero delle opere d'arte trafugate in Francia. Storia e fonti (1814-1818)*, Firenze, 2009, pp. 183-225.
- 10 Per Felice Nicolas si veda D. Saunders, M. Svoboda, A. Milanese, *Exactitude and Mastery: Raffaele Gargiulo's Work as a Restorer*, in *Dangerous Perfection: Ancient Funerary Vases from Southern Italy*, ed. by U. Kastner, D. Saunders, Los Angeles, 2016, p. 43.
- 11 C. Minieri Riccio, *La Real Fabbrica degli arazzi nella città di Napoli dal 1738 al 1799*, Napoli, Furchheim, 1879, p. 60.
- 12 MANN, AS, II B6, 5, c. 133r.
- 13 MANN, AS, II B6, 5, c. 142v.
- 14 A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli. (Documenti e ricerche)*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, V, Roma, 1902, pp. 208-354, in part. pp. 309-310.
- 15 A. Carola-Perrotti, *Omaggio a Domenico Venuti, Intendente della Real Fabbrica Ferdinanda e promotore della cultura napoletana*, in *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda. 1734-1806*, catalogo della mostra (Napoli 1986), Napoli, 1986, pp. 289-300; E. Catello, *Scritti e documenti di storia dell'arte*, Napoli, 1994, pp. 283-290, 293-301.
- 16 Per un quadro d'insieme sulle vicende del patrimonio storico artistico napoletano durante le spoliazioni francesi si veda P. D'Alconzo, *La tutela dei beni artistici e archeologici nel Regno di Napoli dalla Repubblica alla Restaurazione: provvedimenti francesi e revanscismo borbonico*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Napoli 5-6 novembre 1997), a cura di I. Ascione, Roma 2000, pp. 25-51; *ead.*, *La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 113, 2, 2001, pp. 507-537.
- 17 ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 23, c. 4.
- 18 ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 58, Lettera di Domenico Venuti a Giuseppe Zurlo, Roma 4 febbraio 1800.
- 19 ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 58, "Nota di alcuni Cartoni, e Quadri d'insigni Autori, e che appartenevano al Commissario Vivar [sic per Wicar]".
- 20 C. Pietrangeli, *Palazzo Braschi*, Roma 1958, pp. 23-32.
- 21 M. Vasi, *Itinéraire Instructif de Rome ou description générale des monuments antiques et modernes et des ouvrages les plus remarquables de peinture, sculpture, et d'architecture de cette célèbre ville et d'une partie de ses environs*, Roma, 1792, pp. 378-379.
- 22 Per l'*Antinoo Braschi* si veda K. Levezow, *Ueber den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmäern des Alterthums: eine archaeologische Abhandlung*, Berlin, 1808, pp. 85-86; C. Pietrangeli, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani*, in «Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 7, 1987, pp. 115-149, in part. p. 133; H. Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*, München, 1991, pp. 88-90, cat. 67, con bibliografia precedente. Per le altre sculture citate conservate a Monaco si veda A. Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, München, 1900, pp. 68-70, n. 57; pp. 200-201, n. 212; pp. 204-207, n. 214; pp. 266-268, n. 258; pp. 309-313, n. 287; M. Papini,

- Palazzo Braschi. La collezione di statue antiche*, Roma, 2000, pp. 15-55, con bibliografia precedente; si veda inoltre C. Pietrangeli, *Sulla provenienza della Afrodite Braschi di Monaco e delle Cnidie del Vaticano*, in «Archeologia Classica», 1-2, 1949, pp. 177-183.
- 23 Ne scrive Domenico Venuti a Giuseppe Zurlo nella lettera del 21 marzo 1800 conservata in ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 27. Si vedano anche le lettere del duca Braschi del dicembre 1799 e del gennaio 1800 in ASN, Ministero degli Affari Esteri, b. 4292, ins. 61.
- 24 Papini, *Palazzo Braschi*, cit., pp. 40-42.
- 25 C. Mazzarelli, «*Con molto gusto e con effetto assai bello*»: *L'incisore Pietro Maria Vitali, in Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*, a cura di G. Saporì, S. Amadio, San Casciano, 2008, pp. 193-217.
- 26 ASN, Maggiordomia Maggiore e Soprintendenza Generale di Casa Reale, III inventario, Segreteria di Stato di Casa Reale, fascio 1070, Galleria di Pittura, cc.n.n. [c. 24v], n. 105.
- 27 F. Petrucci, *L'iconografia del principe romano e i ritratti del duca di Bracciano tra disegno e pittura*, in *Paolo Giordano Il Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, a cura di C. Benocci, Roma, 2006, pp. 43-53, segnala altre effigi in cui il duca è ritratto in età diverse, dalla giovanile alla matura, dall'autografia incerta, come i tre dipinti rispettivamente uno di ubicazione sconosciuta, già Sotheby's nel 1991, uno conservato ad Ajaccio nel Musée Fesch, sul quale si tornerà più avanti nel testo, e uno nella Galleria Corsini a Firenze.
- 28 A. Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna. Collezionare opere, collezionare idee*, Milano, 2019, pp. 247-255.
- 29 Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini (d'ora in poi ASC, AO), II serie, 1240, cc. n.n. Il documento è trascritto in Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna*, cit., pp. 291-297.
- 30 *Ivi*, p. 294, n. 87
- 31 F. Solinas, *La Signora degli Scorpioni. Un inedito di Ottavio Leoni (1578 - 1630) e qualche ritratto romano del tempo di Caravaggio*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Convegno internazionale di studi, Roma 24-26 maggio 2001*, a cura di C. Volpi, Città di Castello, 2002, pp. 243-265; F. Solinas, «*Bon dessinateur et excellent peintre*». Ottavio Leoni à la cour de Rome, in *Ottavio Leoni (1578-1630). Les portraits de Berlin*, a cura di F. Solinas, Rome, 2013, pp. 15-18.
- 32 Y. Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630): eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma, 2017, p. 519, n. 434.
- 33 P.G. Tordella, *I volumi di ritratti di Ottavio Leoni, Aspetti storico-collezionistici, tecnico-conservativi. Pasquale Nerino Ferri e altri*, in *Libri e album di disegni 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, a cura di V. Segreto, Roma, 2018, pp. 111-118.
- 34 A. Amendola, *Ripensare Ottavio Leoni: i rapporti con gli Orsini e un nuovo ritratto in piccolo*, in «Studiolo», 13, 2016, pp. 112-129. Da ultimo si veda Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., p. 518, n. 33; pp. 572-583, nn. 522-523; p. 641, n. 637.
- 35 C.R. Robbin, *Ottavio Leoni as a painter. New evidence from an inventory of his house on via del Babuino*, in «Storia dell'arte», 99, 2000, pp. 84-93, in part. pp. 90-91, nota 23, rileva la presenza in Palazzo Orsini di Ippolito negli anni 1634-1635 grazie ai documenti conservati in Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. C. Benocci, *Paolo Giordano Il, duca di Bracciano: la costruzione dell'immagine di un principe barocco*, in *Paolo Giordano Il Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, a cura di C. Benocci, Roma, 2006, pp. 9-33, in part. p. 23,

- segnala Ippolito Leoni nei ruoli della famiglia Orsini attraverso il documento conservato in ASC, AO, II serie, 1827. Si noti che dalla contabilità (ASC, AO, II serie, 1831, c. 65) emerge inoltre che Ippolito lasciò il suo incarico nel novembre 1637, quando ricevette dal duca 3.80 scudi come compenso per il lavoro di mezzo mese, scomparendo poi dai ruoli familiari successivi.
- 36 B. Sani, *Ottavio Leoni. La fatica virtuosa*, Torino, 2005, p. 182, intuisce la datazione più avanzata del foglio di Lille, correggendo A. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris, 1997, p. 115, che datava il foglio agli anni Venti del Seicento. Sul dipinto della collezione Fesch A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musée de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII siècle*, Paris, 1998, p. 426, ne hanno evidenziato la qualità discontinua, mettendo in dubbio le precedenti attribuzioni a Justus Sustermans e poi a Simon Vouet, propendendo per una più cauta indicazione di Scuola romana. Nel luglio 2020, come mi informa Annick Le Marrec, Philippe Costamagna e Francesco Petrucci hanno avanzato una attribuzione ad Andrea Sacchi, seguita nel novembre successivo dal riferimento a Ottavio Leoni da parte di Ann Sutherland Harris. A dicembre 2020 Yuri Primarosa ha proposto in maniera dubitativa un'attribuzione a Ippolito Leoni.
- 37 Petrucci, *L'iconografia del principe romano*, cit., p. 45.
- 38 Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna*, cit., p. 191.
- 39 Solinas, « Bon dessinateur et excellent peintre », cit., pp. 26-34. Per i dipinti di Ottavio Leoni del Museo Stibbert si vedano anche le successive schede redatte da M. Beccattini (IT-STIBBERT-OA0001-006205 e IT-STIBBERT-OA0001-005705).
- 40 Solinas, « Bon dessinateur et excellent peintre », cit., pp. 26-27.
- 41 A. Amendola, *Ritratti di bronzo. Il Medagliere Orsini dei Musei Capitolini di Roma*, Roma, 2017, p. 119.
- 42 Solinas, « Bon dessinateur et excellent peintre », cit., pp. 26-28
- 43 Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., pp. 723-724, n. 67, sulla scorta dell'erronea lettura dei documenti contabili Orsini pubblicati da Benocci, *Paolo Giordano II Orsini, duca di Bracciano*, cit., p. 19, ha proposto che la tela fosse a figura intera, ipotesi che però non trova alcuna conferma in quanto, come è emerso da un ulteriore controllo sulle carte, il riferimento è sempre a un dipinto a figura intera con l'effigie di Isabella Appiani (ASC, Archivio Orsini, II serie, reg. 1822, c. 32). Nello scorrere l'inventario Orsini del 1638 si rubricano solamente due ritratti con tali caratteristiche eseguiti da Ottavio Leoni: uno raffigurante la Appiani, vestita di nero, l'altro a pendant con abito in tela d'oro bianca con il sembiante di Giustiniana Orsini di San Gemini, cognata del duca in quanto moglie del fratello Ferdinando, il quale portò avanti il lignaggio.
- 44 G. Rubsamen, *The Orsini Inventories*, Malibu, 1980, p. 11, n. 102.
- 45 Archivio di Stato di Roma, Archivio Lante della Rovere, vol. 663/6, c. 57v. Si segnala che la descrizione coincide con il dipinto su rame apparso sul mercato antiquario (Firenze, Pandolfini, Asta Dipinti antichi 15 novembre 2023, lotto n. 4, attribuito a Scuola romana) insieme ad altri due rami i cui effigiati sono stati genericamente riconosciuti come una gentildonna e un gentiluomo, a mio parere da identificarsi verosimilmente con Maria Felice e con Ferdinando, rispettivamente sorella e fratello di Paolo Giordano II. Lo stato conservativo dei dipinti non consente al momento di avanzare l'attribuzione a Ottavio Leoni, quanto piuttosto a un suo copista.

- 46 Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna*, cit., p. 292, n. 31.
- 47 ASC, Archivio Orsini, I serie, b. 49, fasc. 16, *Disegno con l'allestimento dei dipinti di ritratto nella Sala Grande del Castello di Bracciano*. Si veda Amendola, *Ritratti di bronzo*, cit., p. 191.
- 48 C. Benocci, *ad vocem Orsini, Paolo Giordano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, 2013, https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-giordano-orsini_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 1° settembre 2022).
- 49 Ferdinando si unì in matrimonio con Giustiniana Orsini di San Gemini, unigenita di Giannantonio Orsini e di Costanza Savelli del ramo di Castel Gandolfo.
- 50 L. Sebastiani, *Affetti e vita familiare: dalla corrispondenza dei duchi di San Gemini*, in ENBaCH, European Network for Baroque Cultural Heritage, consultabile *on-line* sul sito enbach.eu (ultimo accesso 1° settembre 2022).
- 51 I. Fosi, *Orsini, Virginio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Roma, 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-orsini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/virginio-orsini_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 1° settembre 2022). I. Fosi, *Fra protezione, circolazione, scambio: il cardinale Virginio Orsini (1615-1676)*, in *Diplomatische Wissenskulturen der Frühen Neuzeit. Erfahrungsräume und Orte der Wissensproduktion*, hg. von G. Braun, Berlin-Boston, 2018, pp. 265-290.
- 52 A. Amendola, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, Roma, 2013, pp. 67-84.
- 53 *Ivi*, p. 60.
- 54 P.G. Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze, 2011, pp. 19-21; *ead.*, *Ottavio Leoni secondo Van Dyck. Sul punto di stazione retrostante e l'Autoritratto con girasole*, in «Rivista d'arte», serie V, 2, 2012, pp. 297-312; Solinas, « Bon dessinateur et excellent peintre », cit., pp. 24, 32.
- 55 Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica*, cit., pp. 88-89. Sui ritratti di Ottavio Leoni conservati a Firenze si veda inoltre *Volti e storie. Ottavio Leoni (1578-1630). Ritrattista nell'Accademia Colombaria e nelle raccolte fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione Cassa di Risparmio, 16 novembre 2019 – 16 febbraio 2020), a cura di P.G. Tordella, Firenze, 2019.
- 56 Su questa tecnica di lavorazione si veda P.G. Tordella, *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni (e una rilettura del dipinto di Bernardino Licinio a Alnwick Castle)*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», 2007, 72, pp. 9-30; *ead.*, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, 2009, p. 120; Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica*, cit., pp. 101-102; *ead.*, *Paulus II von Praun collezionista di disegni nella Bologna di primo Seicento. Fogli di scuola bolognese e diffusione europea del disegnare in carta azzurra (Olanda e Inghilterra)*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bologna, 2012, pp. 302-313, in part. p. 308; *ead.*, *I volumi di ritratti di Ottavio Leoni*, cit., p. 112. In quest'ultimo intervento la studiosa corregge quanto erroneamente asserito da Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630)*, cit., pp. 50-59, che afferma che le carte adoperate da Ottavio Leoni sono colorate in pasta.
- 57 Amendola, *Ritratti di bronzo*, cit., p. 118.
- 58 Solinas, « Bon dessinateur et excellent peintre », cit., p. 33.
- 59 Amendola, *Ritratti di bronzo*, cit., p. 133.
- 60 B. Furlotti, *A Renaissance Baron and his Possession. Paolo Giordano I Orsini, Duke of Bracciano (1541-1585)*, Turnhout, 2012.



Fig. 1: Ottavio Leoni, *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini in abito nero*, 1628-1630, olio su tela. Roma, Palazzo Montecitorio. Su concessione del MiC - Museo e Real Bosco di Capodimonte.



Fig. 2: Ottavio Leoni, *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini*, 1620, matita nera e rossa, gesso bianco su carta cerulea. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.
© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), fotografia di Thierry Le Mage.



Fig. 3: Ippolito Leoni, *Ritratto di Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano*, 1635, matita nera e rossa, gesso bianco su carta cerulea. Lille, Palais des Beaux-Arts.

© Palais des Beaux-Arts de Lille fotografia di Jean-Marie Dautel.



Fig. 4: Ippolito Leoni, Ritratto di Paolo Giordano II Orsini duca di Bracciano, 1635 ca., olio su tela. Ajaccio, Musée Fesch.
© CICRP, fotografia di Caroline Martens.



Fig. 5: Ippolito Leoni, *Ritratto di Ottavio Leoni all'età di trent'anni con il ritrattino di Paolo Giordano Il Orsini*, 1636, bulino e puntasecca. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica. Su gentile concessione del MiC - Istituto Nazionale per la Grafica.



Fig. 6: Ottavio Leoni, Ritratto di Paolo Giordano II Orsini con petto di armatura leggera, 1625 ca., olio su tela. Firenze, Museo Stibbert.
© Museo Stibbert, Firenze.



Fig. 7: Gaspare Mola su modello di Ottavio Leoni, *Medaglia di Paolo Giordano II Orsini*, 1625, bronzo, Roma, Musei Capitolini, Medagliere Capitolino, Medagliere Orsini. Su gentile concessione dei Musei Capitolini, Roma.

Fig. 8: Johann Jakob Kornmann, *Medaglia di Paolo Giordano II Orsini*, 1635, bronzo. Roma, Musei Capitolini, Medagliere Capitolino, Medagliere Orsini. Su gentile concessione dei Musei Capitolini, Roma.