



FRANCESCO TREVISANI
(Capodistria 1656 – Roma 1746)

Autoritratto

olio su tela, cm. 99x74
Inghilterra, Collezione privata



Ritratto di un pittore

L'importante riscoperta del notevole autoritratto di Francesco Trevisani in collezione privata inglese, forse coincidente con quello descritto nell'inventario testamentario dei beni del pittore, ritratto ufficiale e di migliore qualità di cui sono note numerose repliche e varianti, offre l'opportunità di ripercorrere la fortunata carriera dell'artista, alla luce del ritrovamento di nuovi documenti e dipinti qui presentati in anteprima.¹

La celebrazione della gloria: l'onore dell'arte

Trevisani morì a Roma il 30 luglio 1746, all'età di novantuno anni. Una settimana dopo, il *Diario Ordinario* riportò la notizia aggiungendo che il corpo dell'artista "fu esposto con decente pompa lugubre" nella chiesa parrocchiale di San Giovanni della Malva, dove successivamente venne sepolto.² Informato sui fatti quasi certamente dalla figlia di Trevisani, Domenica, il biografo Francesco Moücke descrisse più tardi in dettaglio il funerale: "*Al suo cadavere furono accordate tutte le cerimonie di distinzione, che soglionsi praticare co' nobili defunti; perlochè la sera venne associato con quantità di lumi nella chiesa di San Giovanni della Malva sua parrocchia; e la mattina seguente fu tenuto esposto sopra eminente catafalco, e con apparato lugubre per tutta la chiesa. Intervenero a quest'ultima funzione gli Accademici di Santo Luca, e numeroso popolo, che non cessava di lodare nel Cavalier Trevisani la squisitezza nell'arte, la sua modestia, ed umiltà nel contengo di se medesimo*".³

Simili onoranze funebri erano inconsuete per un artista, e non è un caso che prima di Trevisani fossero state tributate oltre trent'anni prima solamente a un personaggio come Carlo Maratti (1625-1713)⁴, di cui nel frattempo Trevisani aveva preso il posto come il più eminente pittore vivente a Roma⁵. Una fama conquistata nell'ambito locale, dipingendo per papi, cardinali e nobili romani, e in ambito internazionale assolvendo commesse provenienti dai sovrani e dalle élite nobiliari degli stati italiani ed esteri, dalla Francia, alla Germania, Spagna, Russia, Portogallo e all'Impero austro-asburgico⁶. D'altra parte, il suo studio era una meta fissa del turismo artistico, affollato di visitatori, soprattutto britannici, desiderosi di acquistare i suoi quadri, e spesso di farsi ritrarre, come racconta Moücke⁷.

Durante la sua straordinaria e lunghissima carriera trascorsa davanti al cavalletto⁸, Trevisani ricevette i più importanti onori a cui potesse aspirare un artista, a cominciare dall'ammissione, nel 1697, nell'Accademia di San Luca⁹, alla quale seguì, nel 1712, l'ingresso nell'Accademia dell'Arcadia, con lo pseudonimo di "Sanzio Echeiano", orgogliosamente alludente al grande maestro Raffaello¹⁰. Infine, nel 1730, ricevette il cavalierato della croce dell'Ordine di Cristo – la più alta onorificenza consentita a un borghese nella Roma pontificia – da Benedetto XIII Orsini (1724-1730)¹¹, uno dei papi da lui ritratti. Lo stesso

pontefice, l'anno prima, era stato il destinatario del magistrale quadro raffigurante la glorificazione del martire boemo San Giovanni Nepomuceno, patrono del segreto confessionale, canonizzato a Roma nella basilica di San Giovanni in Laterano, sotto gli auspici dell'imperatore d'Austria e del pontefice, che per il grande significato politico e diplomatico dell'evento segnava il vertice della sua carriera pubblica¹². Eppure, il rapporto di Trevisani con la cultura ufficiale romana non fu mai sereno, fin dai suoi esordi nella città papale, come narra Lione Pascoli (1674-1744), il suo principale biografo, esaltandone la precoce maturità tecnica e artistica¹³.

Un veneziano a Roma: l'esordio come pittore di genere

Nato a Capodistria nel 1656¹⁴, Trevisani aveva affinato queste doti e un vivacissimo spirito critico a Venezia dove si era trasferito giovanissimo, studiando e frequentando con successo l'ambiente nobiliare, come racconta ancora Moücke¹⁵.

Sebbene ancora nessun quadro sia riferibile con certezza alla sua formazione artistica veneziana, i biografi concordano sul fatto che egli studiò alla scuola dell'emiliano Antonio Zanchi (1631-1722)¹⁶; ma, mentre Pascoli racconta del rapido passaggio a quella del tedesco Joseph Heintz il Giovane (1600 ca.-1678), dal quale Trevisani avrebbe appreso "il disegno, il colorito, ed il nobil, vago, e morbido suo impasto"¹⁷, Moücke con ogni probabilità confonde Heintz con "un certo pittore fiammingo", che sarebbe stato il suo primo maestro in età adolescenziale, prima del trasferimento a Venezia, dove si sarebbe presto impadronito dello "stile ghiribizzoso dello Zanchi" non tralasciando "però di applicarsi anche sulle opere de' primarj artefici di quella scuola"¹⁸. Zanchi ed Heintz, assai diversi per stile e per genere, erano entrambi espressione della natura cosmopolita del florido e variegato mercato dell'arte pittorica cittadina¹⁹. Non è quindi un caso, che tra i quadri dipinti da Trevisani per il suo primo grande mecenate romano, il cardinale Flavio Chigi (1631-1693), ve ne fossero diversi di genere, non ancora identificati ma che dovevano essere simili a quelli di Heintz²⁰. A questo proposito, costituisce una sorprendente testimonianza l'autoritratto del pittore commissionato dallo stesso cardinale Chigi, nel 1682, per destinarlo alla Galleria dei ritratti di artisti degli Uffizi (fig. 1)²¹. Qui Trevisani mostra il suo volto di ventiseienne, vigorosamente chiaroscurato nello stile di Zanchi, mentre il quadro che sta dipingendo, appoggiato sul cavalletto, a prima vista sembra proprio una delle scene di genere praticate da Heinz.

Il fatto che un giovane semiconosciuto pittore forestiero avesse inserito un tema anticonvenzionale in un ritratto ufficiale, destinato in dono al granduca di Toscana Cosimo III Medici (1642-1723), costituiva un gesto decisamente ardito. Ma l'analisi approfondita del "quadro nel quadro" conferisce all'intera opera un carattere addirittura sarcastico, rispetto all'ufficialità dell'ambiente artistico romano²². La figura centrale in primo piano, già abbastanza sfacciata con il fondoschiena



Fig. 1. *Autoritratto*, 1682. Firenze, Galleria degli Uffizi, Depositi, inv. 94943



Fig. 2. *Autoritratto*. Brema, Kunsthalle Bremen



Fig. 3. *Giuseppe venduto dai fratelli*, 1686. Melbourne, National Gallery of Victoria

scoperto, si rivela, infatti, in modo addirittura dirompente come il dio Apollo che, gettati la corona e lo scettro, in precario equilibrio su una sfera alludente all'universalità delle arti, investe con una raffica di flautolenze, dipinte come bolle di sapone, una serie di altre figure allegoriche. Così cadono, colpite in pieno dall'attacco olfattivo, prima, la pittura e la scultura, impersonata da una sgraziata figura femminile, poi la poesia espressa dalla figura di un vecchio dall'enorme naso da bevitore, mentre in primo piano in basso, l'architettura, impersonata da un anziano occhialuto, apparentemente estranea agli avvenimenti sembra ricercare vanamente l'ispirazione divina già da tempo perduta. A completare questa grottesca parodia delle arti, personaggi tratti dal repertorio del teatro popolare si librano in volo a cavalcioni di cicale. Essi alludono evidentemente al fatuo ciarlare di "coloro che – secondo Fréart de Chambray – gli italiani chiamano cicaloni che parlano senza sosta e quasi sempre a sproposito"²³, e manifestano l'intenzione di Trevisani di farsi beffe delle intellettualistiche discussioni teoriche sull'arte circolanti nell'ambiente dell'Accademia di San Luca, sotto l'influenza dello scrittore Giovan Pietro Bellori (1613-1696).

A questo riguardo, Trevisani fu probabilmente influenzato dalle idee del pittore Ludovico David (1648-1710 ca.), che potrebbe avere conosciuto a Venezia, da dove anche lui era emigrato nella città papale, e che era un feroce critico dei metodi di insegnamento e della gestione amministrativa dell'Accademia. In un altro piccolo autoritratto, dipinto a olio su rame, di poco successivo a quello degli Uffizi, Trevisani ribadisce la sua vena polemica nei confronti del sistema delle arti romano (fig. 2). La paletta dei colori risulta appesa sul muro, come gravitante tra la sua mano e un disegno di studio dal vivo. La deduzione è chiara: la pittura, espressione della manualità, deve risultare dalla sapiente combinazione tra colore e disegno di figura, laddove l'accademia romana tendeva a privilegiare quest'ultimo. Una posizione forse non apprezzata nel contesto belloriano dell'Accademia di San Luca, come dimostra il fatto che Trevisani vi fu ammesso solo nel 1697, anno della morte di Bellori, senza poi frequentarne le riunioni. Al centro della polemica di David, e di altri artisti nei confronti dell'ambiente accademico romano, era la controversa questione della subordinazione della pittura di genere, praticata soprattutto dagli artisti stranieri, rispetto alla pittura di storia e di religione, la sola accreditata dalla cultura ufficiale. Una questione che investì direttamente anche Trevisani, che per la sua dichiarata tendenza all'universalità della pratica pittorica, condivise le posizioni dei paesaggisti e degli altri pittori di genere, fino a entrare in conflitto con l'Accademia di San Luca, da cui fu sospeso per quasi dieci anni (dal 1715 al 1724), assieme ad altri artisti (tra cui Bonaventura Lamberti (1652-1721), Giovanni Maria Morandi (1621-1717), Pasquale Rossi (1639-1725) e Pierre Legros (1666-1719)).

Educato alla scuola veneziana, Trevisani non era afflitto da pregiudizi verso il valore venale della pittura, al di là dei generi, che amava



Fig. 4. *Autoritratto con sua moglie*. Toulouse, Musée des Augustins-Musée des Beaux Arts de Toulouse





Fig. 5. *Martirio dei Quattro Santi Coronati*, collezione privata, Roma



Fig. 6. *Martirio dei Quattro Santi Coronati*, circa 1700. Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter

mescolare, contrariamente alla maggioranza dei colleghi romani che spesso si avvalevano di specialisti per integrare le proprie opere. A questo riguardo, per il marchese Niccolò Pallavicini, Trevisani dipinse uno straordinario paesaggio sullo sfondo del tema religioso di *Giuseppe venduto dai fratelli*, oggi alla National Gallery of Victoria in Melbourne (fig. 3)²⁴. Anche questo quadro contiene una sottile chiave interpretativa, delle opinioni di Trevisani sull'arte, giacchè egli dipinse una scimmia sopra un baule di mercanzie segnato dalle sue iniziali "F.T.". Una allusione al concetto di *Ars simia Naturae*, ovvero alla funzione essenzialmente imitativa della pittura anche nei confronti della natura, e alla dignità commerciale del repertorio di un pittore completo quale egli sapeva di essere, anche nel genere del paesaggio, ingiustamente screditato negli ambienti accademici.

Al di là di quanto si può desumere dai suoi comportamenti nei confronti dell'accademia e dalle sue relazioni con i mecenati, Trevisani espresse le sue opinioni sull'arte solo attraverso la propria produzione pittorica, vivendo e operando nel ristretto ambito dell'abitazione privata e della bottega aperta al pubblico. In questo contesto la recente identificazione di tutte le sue residenze e dell'inventario dei beni contenuti nell'ultima di esse acquista una particolare importanza per approfondire la sua complessa personalità, oltre le fonti biografiche e il sempre crescente catalogo delle opere note²⁵. Come dichiarò egli stesso, Trevisani giunse a Roma nel settembre del 1679, all'età di ventitrè anni, esattamente un anno dopo la morte del maestro Heintz²⁶. Si stabilì nei pressi della chiesa di San Carlo al Corso, frequentata da molti artisti, ai margini della zona della chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, abitata da conterranei²⁷. Qui rimase negli anni successivi, pur spostando più volte la sua bottega, contigua all'abitazione condivisa con la moglie Girolama Riva (originaria di Trieste) e i loro tre figli, il padre Antonio, architetto (morto il 12 marzo 1683), e il fratello minore Pietro, "pittore" e presumibilmente suo primo collaboratore²⁸. Girolama Riva probabilmente era la giovane di condizione sociale elevata conosciuta frequentando l'ambiente teatrale, con la quale secondo Moücke, Trevisani lasciò Venezia, fuggendo dai genitori di lei²⁹. Un episodio che, nonostante le sfumature letterarie, è reso credibile dal contesto biografico accreditato dalla figlia della coppia, ma anche dall'effettiva passione per il teatro del pittore. È lo stesso Trevisani, a trasmettere l'intensità del suo legame con la moglie, in un piccolo autoritratto (fig. 4).

Il pittore pubblico: dalle grandi pale d'altare al ciclo di San Silvestro

Benchè operasse da artista indipendente, in una bottega relativamente piccola con l'assistenza del fratello e di altri pochi aiuti, Trevisani sostenne da subito una intensa produzione per un assortito gruppo di mecenati e collezionisti. Tra questi, vi era il cardinale Chigi, al quale risalgono non solo la commessa del citato autoritratto dell'artista e quadri di genere (come una veduta della fontana dell'Acqua Aceto-

sa)³⁰, ma anche l'intermediazione per la prima importante commissione pubblica ricevuta da Trevisani. Si trattava della pala dell'altare dell'Arte degli scalpellini e dei muratori nel Duomo di Siena, città natale del cardinale, raffigurante il *Martirio dei Quattro Santi Coronati*, richiestagli dall'Opera del Duomo nel 1685 e completata due anni dopo³¹.

L'estremo gradimento del quadro, da parte del cardinale Chigi, che nel 1687 lo espose all'ammirazione del pubblico nel suo palazzo romano prima che fosse spedito a Siena, pose per la prima volta, alla grande ribalta, il nome di Trevisani³². Questi, da parte sua, ne conservò la copia in piccolo, sia come testimonianza di repertorio, sia per poterla eventualmente replicare a scopo commerciale come da allora avrebbe fatto per molti suoi capolavori³³. Questa copia di studio è da individuare in un quadro conservato in una collezione privata romana, coincidente con quello indicato negli inventari dei quadri rimasti nella bottega del pittore, come "originale", valutato ottanta scudi, ben distinto dal bozzetto specificatamente elencato come "primo pensiero", valutato venti scudi (fig. 5)³⁴. Una replica commerciale, è invece da identificare in un quadro di analoghe dimensioni, acquistato da John Cecil, V Earl of Exeter (1648-1700), quasi certamente durante il suo soggiorno romano del 1700, per la vasta collezione che stava formando per sua dimora, Burghley House, a Stamford (fig. 6)³⁵.

Toni più chiari e un tratto più leggero, accomunano il quadro del *Martirio dei Quattro Santi Coronati* di Lord Burghley, a un'altro di uguale formato dello stesso proprietario, che riproduce la successiva importante commessa pubblica di Trevisani, il *Sant'Andrea messo in croce*, per la chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte (fig. 7)³⁶. Ciò denota la funzione di questi quadri, come *memorie* di celebri originali che Trevisani poteva eseguire anche su commissione a distanza di tempo. Infatti, dei sei quadri che Burghley ebbe da Trevisani, quattro sono repliche o varianti derivate da prestigiose opere pubbliche dell'artista, a dimostrazione che si trattava di *souvenirs*, adattati in forma più appetibile per il mercato, spesso concepiti in *pendants*, come in questo caso³⁷.

Come è stato notato da Ursula Fischer Pace³⁸, il *Sant'Andrea messo in croce* è sicuramente la prima pala d'altare eseguita da Trevisani a Roma, anche per questo degna di essere menzionata a distanza di molto tempo da Moücke³⁹. Il Successo, testimoniato da una seconda replica, in formato ridotto dell'originale, oltre a quella di Burghley, presente nella collezione Brinsley Ford⁴⁰, che ora possiamo entrambe confrontare nella loro natura di memorie con il bozzetto conservato in una collezione privata francese⁴¹.

Anche il ciclo della cappella della Crocifissione nella chiesa di San Silvestro in Capite, eseguito nel 1695-1696, con il quale Trevisani consolidò definitivamente la sua fama nell'ambiente artistico romano – ribadita l'anno dopo dall'ammissione nell'Accademia di San Luca – ebbe una grande diffusione commerciale. Di ogni sua componente,



Fig. 7. *Sant'Andrea messo in croce*. Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter



Fig. 8. *Cristo deriso*. Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter



Fig. 9. *Madonna con Bambino dormiente*, 1700. Stamford, Lincolnshire, Burghley House, collezione marchese di Exeter



Fig. 10. *Madonna con Bambino dormiente*. Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust)

infatti, sono rintracciabili repliche. Sempre Lord Burghley, acquistò la versione rettangolare della lunetta del *Cristo deriso* (fig. 8). Di questo soggetto conosciamo almeno un'altra variante⁴² e un bozzetto⁴³, oltre che una versione in grande, con significative varianti, eseguita appositamente da Trevisani per uno dei suoi primi committenti, Carlo Colonna, di cui aveva dipinto il ritratto nel 1691⁴⁴.

Arte d'acquisto: "dipinti in piccolo"

A conferma della consuetudine di Trevisani di copiare personalmente, o fare copiare da assistenti le sue opere più importanti, abbiamo l'illuminante lettera di un agente del vescovo-principe Lothar Franz von Schönborn (1655-1729), che nel 1717 comunicava al suo padrone il sospetto, che il pittore ritardasse la consegna di un suo quadro per dar tempo all'assistente Girolamo Pesce (1679-1759) di ultimare la copia⁴⁵.

Non sappiamo se le repliche delle copie-matrici delle grandi opere pubbliche di Trevisani fossero immediatamente disponibili per la vendita o, più probabilmente, venissero ordinate direttamente dal 'catalogo' dai numerosi illustri visitatori della bottega, forse in occasione dell'esecuzione dei loro ritratti, come narrato dal biografo Moücke⁴⁶. Ma, per quanto riguarda i soggetti di maggior successo commerciale, ovvero i quadri devozionali da gabinetto, come le Madonne e le Maddalene, a giudicare dagli innumerevoli esemplari finora noti sparsi per il mondo, è da credere che Trevisani organizzasse una vera e propria produzione in serie, indipendente dalla committenza: cosa estremamente rivelatrice del suo *modus operandi*⁴⁷. Se lo stesso Trevisani in una lettera individuava la genesi delle sue opere nella composizione "ideata e disegnata"⁴⁸, dagli inventari e dalle notizie biografiche, possiamo desumere che, una volta passato dalle "macchiette", ai bozzetti, alla definizione del prototipo, egli procedesse personalmente, o con aiuti, alla realizzazione delle copie di studio. Copie che in ogni caso ricevevano sempre la sua ultima mano, a scala ridotta per quanto riguarda le grandi pale d'altare o i grandi cicli, alla stessa scala per quanto riguarda i quadri da gabinetto. Da queste copie "originali", gli assistenti traevano repliche da vendere, che il maestro, come racconta Pascoli riferendosi alla copia di una sua Maddalena, "reimpastava" applicandovi l'ultima mano e apportandovi più o meno leggere variazioni che talvolta potevano dare vita ad altri prototipi⁴⁹.

Un chiaro esempio di questa procedura è dato dal confronto tra una Madonna acquistata da Lord Burghley (fig. 9) e una oggi conservata a Stourhead (appartenuta al suo amico Arcangelo Corelli: 1653-1713) (fig. 10), identiche nelle dimensioni (82,5 x 69,8 cm. e 84,5 x 65,4 cm. rispettivamente)⁵⁰. Nella Madonna di Burghley si vedono a occhio nudo i tocchi di pennello che variano lievemente la composizione sottostante, esattamente uguale a quella del quadro di Stourhead, nei particolari della posizione del Bambino Gesù, delle mani e del velo della Madonna. Una evidente prova della tendenza dell'autore, nell'atto del

“reimpasto”, di rendere unica ogni sua produzione.

Sebbene Trevisani durante gli anni novanta del Seicento avesse condotto un'attività pittorica di ampio raggio per diversi committenti, la morte, nel 1693, del principale di essi, il cardinale Chigi, coincise con un profondo cambiamento della sua situazione professionale, dovuto all'ingresso nella sfera di influenza di un altro grande mecenate e collezionista, il cardinale veneziano Pietro Ottoboni (1667-1740) (fig. 12). Creato cardinale e vicecancelliere, nel 1689, dallo zio papa Alessandro VIII (Pietro Ottoboni 1610-1691, papa dal 1689), egli era diventato presto il più eminente mecenate delle arti della capitale pontificia, ospitando nel palazzo della Cancelleria una fastosa corte dedicata principalmente alla musica e alla produzione teatrale⁵¹.

Nonostante Trevisani si fosse trasferito alla Cancelleria solo nel 1698, il suo servizio presso il cardinale di fatto era iniziato già nel 1692, anno a cui forse risale il celebre ritratto del cardinale, appena ritornato da un soggiorno ad Avignone, e certamente i ritratti dei musicisti e compositori Arcangelo Corelli⁵² e Bernardo Pasquini (1637-1710)⁵³, che ora possono essere identificati con quelli commissionati da Ottoboni (fig. 12)⁵⁴.

Il pittore di corte: nell'arcadia del cardinale Ottoboni

Entrato alla Cancelleria, quasi venti anni dopo il suo arrivo a Roma, Trevisani vi rimase nei successivi quaranta, felice, estremamente produttivo, e sostanzialmente autonomo, poiché l'unica condizione imposta dal cardinale per ospitarlo e stipendiarlo era quella di avere la prima scelta su ogni sua opera, a parte le commesse dirette⁵⁵. Noto come attore e musicista dilettante, Trevisani trovò alla corte di Ottoboni un ambiente per coltivare le sue passioni, allestendo spesso commedie in un teatrino ricavato accanto al suo studio⁵⁶. Inoltre, consolidò la sua amicizia con Corelli, artista prediletto del cardinale e regista di quasi tutte le sue imprese musicali⁵⁷, ma anche intenditore e collezionista di pittura, che nel tempo arrivò a possedere ben ventidue opere di Trevisani⁵⁸. Tra i suoi amici alla corte ottoboniana oltre a Corelli, anch'egli dotato di un appartamento alla Cancelleria⁵⁹, vi erano anche il cantante soprano Andrea Adami (1663-1742) e l'architetto Filippo Juvarra (1678-1736), di cui eseguì i ritratti,⁶⁰ e lo scultore Angelo De Rossi (1671-1715), sebbene nessuno di questi tre visse nel palazzo.

Il cardinale Ottoboni fu il catalizzatore dello stile maturo dell'artista, e le affinità derivanti dalla condivisione della memoria giovanile di Venezia, e della passione per la musica e il teatro, sicuramente giocarono un ruolo chiave in un rapporto intessuto di socialità e cultura. Fu alla Cancelleria, nel pieno della sua identità artistica e sociale, che Trevisani fissò per sempre anche la sua identità iconografica nell'autoritratto inedito presentato in queste sede, come ha riconosciuto Francesco Petrucci. Un autoritratto, che negli anni replicò più volte variandolo, come nell'esemplare inviato nel 1710 nella Galleria medi-



Fig. 11. *Ritratto del Cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), con la scritta sulla lettera "All Emmo e Revmo Sig de de Sig. de /L Sig. Card Otthoboni /re (?) / Vicecan/ Per/ Francesco Trevisani"* The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham, England



Fig. 12. *Arcangelo Corelli (1653-1713), 1692*, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Goldenes Kabinett



Fig. 13. *Apelle che dipinge Campaspe*, firmito e datato 1720 (?). Pasadena (California), Norton Simon Museum of Art



Fig. 14. *Danae*. Già New York, Newhouse Galleries

cea dei ritratti, nella versione di Pommersfelden, collezione Schönborn, sostituzione di quello giovanile⁶¹, nel ritratto inedito conservato a Graz, Universal Museum Joanneum e nel noto disegno destinato alla pubblicazione nelle *Vite di pittori scultori et architetti* di Nicola Pio (1677 ca.-1733), rimaste manoscritte⁶². L'autoritratto di migliore qualità della serie è quello di cui trattasi, più grande anche nel formato e sciolto nell'esecuzione cui è ispirato anche il disegno per le *Vite* di Pio⁶³.

L'attività artistica di Trevisani prosperò nel brillante ambiente della corte di Ottoboni. Le molteplici relazioni del suo mecenate, insieme alla sua crescente reputazione di grande maestro, lo affrancavano dall'incombenza di procurarsi commissioni.

In un contesto così particolare, alcuni quadri esprimono il rapporto tra il mecenate e il pittore più di altri, indipendentemente dal loro valore intrinseco. Tra questi, *l'Apelle che dipinge Campaspe* (fig. 13), certamente connesso all'opera teatrale *Statira*, scritta da Ottoboni, e da lui fatta rappresentare con musiche di Alessandro Scarlatti (1660-1725) per la prima volta nel 1690 nel teatro di Tor di Nona, e replicata nel 1706 nel teatro della Cancelleria, è forse il quadro che maggiormente assecondava i gusti della corte ottoboniana nella resa estremamente teatrale delle figure e dell'azione⁶⁴.

Ottoboni era il protettore dell'Accademia dell'Arcadia, che aveva nel palazzo della Cancelleria un'ampia cassa di risonanza pervadendo tutto lo spirito della corte. E non è un caso che il primo quadro eseguito alla corte da Trevisani, la *Danae* (fig. 14), riflettesse pienamente quella "vaghezza", attribuita da Pascoli al suo stile inimitabile, che vedeva in Correggio e Guido Reni – entrambi molto studiati dal pittore – i più immediati riferimenti artistici, e nella poesia dell'Arcadia, la sua fonte di ispirazione, sensibile e antierica. Tra i quadri finora riconoscibili come di sicura committenza ottoboniana di soggetto religioso, e di grandi dimensioni, elencati nell'inventario *post mortem* del cardinale, due in particolare meritano di essere evidenziati, perché fra loro connessi o "accompagnati", come li definisce Pascoli: *La strage degli innocenti* e *Cristo tra i dottori*. Simili per formato rettangolare e uguali per altezza, i quadri sono ispirati a due episodi non direttamente connessi alle sacre scritture, ma che consentono di esprimere caratteri complementari: il primo drammaticamente movimentato popolato da infanti trucidati, il secondo, pacatamente statico affollato di anziani riflessivi e contemplativi. *La Strage degli Innocenti*, andato distrutto nel corso della seconda guerra mondiale, è documentato solo da fotografie. Ma la sua genesi è testimoniata da diversi studi preparatori, tra cui uno schizzo, già appartenuto a Corelli, che esprime il virtuosismo e la passionalità che muovevano sulla tela il pennello dell'artista. Il *Cristo tra i dottori* invece, è riapparso recentemente nella versione originale (Inghilterra, collezione privata, olio su tela cm. 205x255), ora confrontabile con lo studio preparatorio a dimostrazione dell'eccezionale potenza figurativa dell'opera (figg. 15, 15bis).

Malgrado il suo indiscusso talento nella creazione di complessi soggetti storico-religiosi per il cardinale, espressi in quadri di grandi e medie dimensioni, come anche quello dell'*Annunciazione* ricomparso da poco⁶⁵, Trevisani piacque soprattutto per la creazione di suggestivi quadri da gabinetto di piccola dimensione. Tra i prediletti quadri "in piccolo", quasi in contrappunto con la serie delle Madonne e delle Maddalene, dei San Francesco codificata dall'artista prima dell'ingresso al servizio di Ottoboni, emerge il soggetto particolarissimo della *Madonna che cuce* (fig. 16). Una deliziosa immagine, intrisa di intima armonia e "soave dolcezza" che ne dimostra l'adesione al sofisticato gusto del suo protettore Ottoboni, il cui stemma è presente sul vaso di fiori in una delle quattro versioni finora note del quadro⁶⁶. La stessa spiccata percezione poetica, estesa all'ambiente naturale, connota anche la grande tela del *Fuga in Egitto*, eseguita tra 1713 e 1714, per il cardinale in occasione del venticinquesimo anniversario della sua creazione cardinalizia e della nomina a vice-cancelliere⁶⁷. Un'opera, che nonostante il soggetto religioso, rappresenta un vero e proprio saggio sul genere paesaggistico, dopo quasi tre decenni dal *Giuseppe venduto dai fratelli*, denotando un sensibile cambiamento stilistico nell'adozione di una gamma cromatica più accesa e di una resa più omogenea delle figure⁶⁸.

Durante il periodo alla Cancelleria, l'artista si applicò a un soggetto sacro di eccezionale impatto emotivo, *Cristo portato dagli angeli*, o più propriamente, secondo il titolo tedesco, l'*Engel pietà*, l'Eucarestia simboleggiata dalle ferite di Cristo, forse il suo capolavoro assoluto. Tra le diverse repliche e varianti conosciute, il prototipo eseguito per Clemente XI Albani (1649-1721, papa dal 1700), che, secondo Pascoli, "S. Santità non sapeva finire di lodare"⁶⁹ è quasi sicuramente da identificare nel quadro conservato oggi a Vienna (fig. 17)⁷⁰. Il soggetto riflette chiaramente le profonde radici di Trevisani essendo basato sul culto veneziano del Sangue di Cristo, che già aveva ispirato Giovanni Bellini, ben presente al maestro istriano, ma qui re-inventato con grande delicatezza, con gli angeli che non solo soccorrono il Cristo morto, ma lo trasportano.

A fronte di un'attività incentrata soprattutto su piccoli quadri replicati, o lievemente variati, nel corso di decenni in un clima quasi ossessivo, la grande commessa papale della decorazione della cappella del Battistero nella basilica di San Pietro in Vaticano, fu al centro dell'interesse di Trevisani per circa trentacinque anni. Egli, infatti, vi si dedicò dal 1709, quando gli fu assegnata da Clemente XI, fino al 1739-1746, quando furono realizzati i mosaici dai suoi cartoni preparatori (oggi quasi tutti esposti nella basilica di Santa Maria degli Angeli, olio su tela, circa 575 x 750 cm. ognuno)⁷¹.

Il prediletto dei principi: il successo alle corti d'Europa e i ritratti per il mercato del Grand Tour

Nonostante questa frenetica attività pubblica e di corte, Trevisani rese



Fig. 15. *Cristo tra i dottori*. Londra, collezione privata



Fig. 15 bis. *Cristo tra i dottori*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Ville de Genève



Fig. 16. *Madonna che cuce*, con la stemma del Cardinal Ottoboni sul vaso. Già Sotheby's London, 6 dicembre 2007



Fig. 17. *Cristo portato dagli angeli (Engel pietà)*. Vienna, Kunsthistorisches Museum

anche ottimi servizi al cardinale Ottoboni sul fronte dell'arte impiegata a fini diplomatici, in connessione con l'importante ruolo politico del cardinale come protettore della corona di Francia presso la corte pontificia, assunto nel 1709. In particolare, nello stesso anno, dipinse uno straordinario quadro da gabinetto raffigurante Santa Felicità, che il cardinale inviò in dono al marchese Colbert de Torcy (1655-1748), ministro di Luigi XIV, in segno di gratitudine per il suo aiuto nell'ottenimento di questa prestigiosa e lucrosa carica (fig. 18). Il soggetto, scelto in onore della moglie del marchese, Cathérine-Félicité, riguarda il martirio dei sette figli di Felicità, che si rifiutarono di rinnegare la fede cristiana e che, insieme alla madre furono condannati a morte e messi in supplizio uno a uno per ordine di Antonino Pio⁷². Ancora una volta, l'artista eccelle nella rappresentazione sintetica dei singoli eventi in un unico variegato scenario, connotato da dettagliati fondali architettonici, e in primo piano sulla destra dal trono dell'imperatore, accanto al quale insieme agli stemmi Ottoboni e De Torcy, il pittore ritrasse se stesso, ribadendo con il proprio volto il valore rappresentativo dell'opera⁷³.

Pur dedicando le migliori energie ai soggetti concordati con il cardinale Ottoboni, Trevisani ebbe comunque modo di assolvere grandi commesse provenienti dalla nobiltà italiana ed europea. In particolare, per la famiglia del citato principe-vescovo Lothar Franz von Schönborn, egli dipinse non meno di diciassette quadri, compreso il suo autoritratto mandatogli in dono nel 1717. In gran parte questi quadri rappresentano interpretazioni dai toni erotici di episodi del vecchio Testamento, come i due raffiguranti *Susanna e i vecchioni* e *Betsabea* (parte di un ciclo di quattro con *Putifarre* e *Ammone e Tamar*).⁷⁴

La fama europea di Trevisani però, risaliva soprattutto alle sue relazioni con i "milordi inglesi", documentate prima di quelle con altri clienti forestieri, a cominciare dal 1691, anno in cui John Drummond, Lord Melfort (1650-1714), ambasciatore del vecchio Pretendente a Roma, visitò il suo studio in diverse occasioni, commissionandogli il ritratto della propria moglie⁷⁵. Non sappiamo se Melfort fu il primo nobile britannico a frequentare lo studio di Trevisani, ma un flusso regolare di visitatori connazionali, in gran parte giacobini, si indirizzò a lui per farsi ritrarre, originando di fatto la genesi del ritratto del *Grand Tour*, come ho potuto dimostrare altrove, attraverso un'ampia casistica⁷⁶.

Se i ritratti di Giacomo III Stuart e di sua moglie Maria Clementina Sobieska, dipinti nel 1720 e replicati diverse volte a scopo propagandistico, costituiscono l'estrema ufficialità di tale genere, altri rimangono poco noti nonostante il loro rilevante interesse storico e artistico. I ritratti di Henry Somerset, Duca di Beaufort (1707-1745) (fig. 19)⁷⁷ e del capitano John Urquhart di Craigston and Cromarty (1696-1756) (fig. 20)⁷⁸, per esempio, riflettono pienamente il fondamentale contributo interpretativo di Trevisani alla nascita del ritratto del *Grand*



Fig. 18. *Martirio dei sette figli di Santa Felicità*, firmato sul retro *Trevisani pinxit*, 1709. Amsterdam Rijksmuseum

Tour, che avrebbe trovato il terminale finale in Pompeo Batoni, ma anche il ruolo essenziale avuto dalla colonia di giacobiti nei primi decenni del Settecento, come è stato notato per primo da Francis Russell⁷⁹.

Fu anche grazie ai consistenti incassi procuratigli da ricchi clienti come Lord Burghley e il capitano Urquhart, che oltre al ritratto acquistò sette quadri, incluso il *San Giovanni Battista* oggi ad Ariccia, e la grande *Resurrezione* in collezione privata e sicuramente un soggetto alludente alla ripresa del trono da parte della casa Stuart, che Trevisani poté accumulare nel tempo un consistente capitale (fig. 21).

Tramonto al Gianicolo: un'arcadia privata

Nel 1733, dopo più di trentacinque anni di residenza alla corte ottobianiana della Cancelleria, all'età di sessantasette anni, Trevisani acquistò una proprietà per sé e per la sua famiglia in Trastevere, ai piedi del colle del Gianicolo. Sebbene egli avesse continuato a vivere alla Cancelleria fino alla morte di Ottoboni nel 1740, trasferì i suoi nella nuova casa già alla fine di quell'anno⁸⁰. Aveva scelto un'ampia e comoda abitazione, con un vasto giardino annesso, situata nel Secondo vicolo Riario (l'attuale via dei Riari), la traversa di via della Lungara presso il palazzo Riario, la memorabile residenza romana di Cristina di Svezia, che la famiglia papale dei Corsini avrebbe acquistato di lì a poco. Pascoli fu il primo a dare la notizia dell'acquisto della dimora: “un bel casino ... con altrettanto, bel, ed ameno giardino”⁸¹. Sebbene la casa di Trevisani non sia più riconoscibile nella ricostruzione ottocentesca di quella parte della via dei Riari, una serie di documenti di archivio ha consentito di identificarne il sito. Così come la scoperta degli inventari del pittore ha consentito la completa ricostruzione degli ambienti interni e soprattutto del suo contenuto.

Gli inventari dei beni contenuti nell'ultima residenza di Trevisani rivestono il maggiore interesse riguardo ai libri e naturalmente ai quadri⁸². Essi documentano con precisione la sua lunga professione, e sono estremamente rivelatori circa il suo approccio al lavoro. L'inventario di pittura elenca 256 quadri, di cui 124 sono citati come “originali di Trevisani”, e questi sono descritti in maggiore dettaglio come *macchie e macchiette, studi, pensieri, abbozzi, e copie dello stesso Trevisani* (che formano 157 lotti numerati, valutati insieme 2078,65 scudi)⁸³. I soggetti dei dipinti indicati nell'inventario sono quasi una completa rappresentazione della lunga carriera dell'artista e della sua ampia articolazione, dai temi storici e religiosi, alle pitture mitologiche, autoritratti, ritratti di familiari e di papi, principi, cardinali e *grand tourists* britannici, fino ai generi prediletti della pittura di paesaggio e della sua peculiare specialità dei quadri devozionali da gabinetto. Tutto ciò, a ulteriore dimostrazione, che egli era “universale e sapeva di tutto”, secondo le parole di Pascoli⁸⁴.

Significativamente, tuttavia, più della metà dei quadri indicati negli inventari non sono descritti come originali, ma piuttosto in larga



Fig. 19. Henry Somerset, Third Duke of Beaufort (1707-45). Badminton House, collezione Duca di Beaufort



Fig. 20. John Urquhart of Craigston and Cromarty (1696-1756), 1732. Craigston Castle, Banffshire



Fig. 21. *San Giovanni Evangelista*. Ariccia, Palazzo Chigi, donazione Peretti

maggioranza come semplici copie di soggetti di Trevisani. Questi, come abbiamo visto, erano sicuramente preparati dai suoi assistenti che eseguivano il grosso dell'opera e poi la lasciavano al maestro per "rimpastarla" e dargli l'ultima mano.

Come anticipato, Pascoli, in particolare, si riferiva alle *Maddalene penitenti*, di cui egli stesso possedeva un esemplare tra i tanti conosciuti (fig. 22), tutti al presente attribuiti a Trevisani, che forniscono una chiara idea di come l'artista riproducesse il suo soggetto più di successo, alimentando la sua fama internazionale di grande artista. Una fama, che come abbiamo visto, lo accompagnò fin dal suo arrivo a Roma da Venezia, e che raggiunse il culmine nel secondo decennio del Settecento, come possiamo dedurre dall'inedita testimonianza di un viaggiatore inglese che ci ha lasciato una immagine particolarmente veristica di Trevisani, nel punto in cui riconosce nel volto vecchio e rugoso del famoso Seneca in Palazzo Farnese "il vero ritratto del signor Trevisani, un famoso pittore ora a Roma. Non è necessario che un grand'uomo sia una grande bellezza"⁸⁵.

Karin Wolfe

Note

- ¹ La foto dell'autoritratto è pubblicata in F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, Roma 2010, fig. 1350
- ² Roma, Archivio Storico del Vicariato, San Giovanni della Malva, *Liber Mortuorum* 1679-1747, f. 177v. Nell'atto di morte a Trevisani è attribuita l'età di novantadue anni, superiore di un'anno a quella effettiva del pittore, nato a Capodistria il 9 aprile 1656, benché la nascita risulti registrata il 17 aprile seguente: (H. Bodmer, *Francesco Trevisani*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, vol. XI, Leipzig 1939, p. 389). Vedi inoltre *Diario Ordinario di Roma*, n. 4530, p. 2, 6 agosto 1746
- ³ F. Moücke, *Francesco Trevisani*, in *Serie di ritratti degli eccellenti pittori*, Firenze 1762, IV, pp. 99-103 (vol. X del *Museum Florentinum*, a cura di A. F. Gori; citato in F. Di Federico, *Francesco Trevisani*, Washington D.C. 1977, p. 102)
- ⁴ Su Maratti vedi in particolare A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", n.s. IV, 1955, pp. 253-454; L. Bortolotti, *Carlo Maratti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, Roma 2007, *ad vocem*
- ⁵ Sulla figura artistica di Trevisani, oltre a H. Bodmer 1939, vedi F. Di Federico, 1977, e le successive integrazioni di G. Sestieri, *Il "Francesco Trevisani" di F. R. Di Federico*, in "Antologia di Belle Arti", 1977, n. 4, pp. 372-379 e di A. Brejon de Lavergnée, P. Rosenberg, *Francesco Trevisani et la France*, in "Antologia di Belle Arti", 1978, 7-8, pp. 265-276; vedi anche S. Rudolph, *La Pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, pp. 805-806; L. Barroero, *Francesco Trevisani*, in *La pittura in Italia: Il Settecento*, Milano 1990, pp. 884-885; G. Sestieri, *Repertorio della Pittura Romana del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, pp. 173-176.; U. Ruggeri, *Francesco Trevisani*, in *The Dictionary of Art*, 31, London 1996, pp. 312-315; C.M.S. Johns, *Francesco Trevisani*, in E.P. Bowron, J.J. Rishel (a cura di), *Art in Rome in the Eighteenth-Century*, catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2000, pp. 441-447; L. Mochi Onori, *Capolavori del Settecento dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini*, Roma 2000, pp. 154-155; A. Lo Bianco, *Francesco Trevisani: maestro indiscusso*, in E. Gabrielli (a cura di), *Gregorio Gugliemi. Pittore romano del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 5 febbraio - 15 marzo 2009), Roma 2009, pp. 23-29. Alcuni aspetti del presente contributo legati all'attività di Trevisani sono stati da me trattati in *Francesco Trevisani and Landscape: 'Joseph Sold into Slavery' in the National Gallery of Melbourne*, in D.R. Marshall (a cura di), *Art site and spectacle: Studies in Early Modern Visual Art*, Melbourne Art Journal, nn. 9-10, 2007, pp. 44-



Fig. 22. *Maddalena penitente*, firmato "F. T." sul segnalibro. Collezione privata, U.S.A.

- 61; id., *Il pittore e il musicista: il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via (a cura di), *Arcangelo Corelli tra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita. Atti del congresso internazionale di studi*, Fusignano 11-14 settembre 2003, Firenze 2007, pp. 169-188; id., *San Giovanni evangelista testimonia la Crocifissione*, in F. Petrucci (a cura di), *Le Collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, Roma 2008, pp. 86-88, cat. no. III.2; id., *The Art of the Saints: A Newly Discovered Painting by Francesco Trevisani*, in *American Society for Eighteenth-Century Studies*, 12, 2000 (Philadelphia, 12-16 aprile 2000); id., *The Artist as Collector: Francesco Trevisani's Last Years in Rome and Unpublished Inventory*, in *American Society for Eighteenth-Century Studies*, 4, 2002 (Colorado Springs, Colorado, 4-7 aprile 2002); id., *Francesco Trevisani's St. John Nepomuk: Catholic Identity and Iconography in Baroque Europe*, in *Art in Baroque Rome. New Directions in Research. Baroque Arcadias – Baroque Display*, International Symposium, Melbourne, University of Melbourne, 14 novembre 2007. Per le notizie non altrimenti specificate si rimanda alla mia prossima monografia su Francesco Trevisani
- ⁶ Nella lista dei maggiori pittori attivi a Roma redatta nel 1707 dall'avvocato Martinotti, agente del duca di Savoia, Trevisani è indicato come "uomo fresco, bravo inventore di buon disegno e colorito, diligente, e grazioso di idee, migliore in piccolo" (A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, A. Griseri, G. Romano, Torino 1989, pp. 16-17 (a cura di)
- ⁷ F. Moücke 1762 (citato in F. Di Federico 1977, p. 101). Già Nicola Pio, primo biografo di Trevisani, notava la sua particolare attività di ritrattista (N. Pio, *Vita di Francesco Trevisani*, in *Le vite di pittori scultori et architetti*, a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 37-38). Sull'importante attività di Trevisani come ritrattista, per personaggi della nobiltà e del *Grand Tour* internazionale, e come autore di molti autoritratti, vedi F. Di Federico 1977, pp. 20-24, cat. nn. P1-P20 e F. Petrucci, 2010, pp. 347-357, pp. 904-928. In particolare per i ritratti dei giacobiti britannici vedi E. Corp, *The King over the Water. Portraits of the Stuarts in Exile after 1689*, Over-Wallop 2001, pp. 105-109; id., *The Stuart Court and the Patronage of Portrait-Painters in Rome, 1717-1757*, in D. R. Marshall, S. Russell, and K. Wolfe (a cura di), *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, Proceedings of the International Conference (The British School at Rome, 15-17 febbraio 2006; di prossima pubblicazione, 2010). Per gli autoritratti di Trevisani vedi E. Spaccini, *Gli Autoritratti di Francesco Trevisani: un'aggiunta al catalogo*, in G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia (a cura di), *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma 1997, pp. 289-292; S. Marra, *Autoritratto di Francesco Trevisani*, in F. Petrucci, *Artisti a Roma: Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Roma 2008, pp. 94-95, scheda 27; K. Wolfe, *Acquisitive Tourism: Francesco Trevisani's Roman Studio and British Visitors*, in D. R. Marshall, S. Russell, K. Wolfe, 2010
- ⁸ A proposito della longevità produttiva di Trevisani, L. Pascoli, *Vita di Francesco Trevisani, in Vite de' Pittori, Scultori ed architetti viventi*, Treviso 1981, pp. 25-57. 1981, p. 27
- ⁹ Archivio dell'Accademia di San Luca, *Congregazioni*, vol. 45, ff. 170rv, vol. 46, f. 90, 24 novembre 1697 (F. Di Federico, 1977, p. 32 nota 2)
- ¹⁰ Sull'influenza dell'Arcadia nella cultura artistica di Trevisani, vedi in particolare A. Griseri, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in "Paragone (Arte)", 13, 1962, pp. 28-37; A. Zanella, *Francesco Trevisani e il Teatro Arcadico*, in Carlo Marchionni, *Architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1988, pp. 405-412
- ¹¹ Trevisani ricevette il cavalierato e una pensione di trecento scudi dal cardinale Coscia per conto di Benedetto XIII nel Gennaio 1730 (F. Di Federico 1977, p. 33)
- ¹² K. Wolfe, *The Art of the Saints ...*; id., *Francesco Trevisani's St. John Nepomuk ...* (vedi *supra* alla nota 5)
- ¹³ L. Pascoli [1736] 1981, p. 29
- ¹⁴ F. Di Federico 1977, p. 5 nota 1
- ¹⁵ F. Moücke 1762 (citato in F. Di Federico, 1977, p. 100)
- ¹⁶ Per le notizie biografiche sul periodo veneziano di Trevisani, vedi N. Pio [1724] 1977, pp. 37-38; L. Pascoli [1736] 1981, pp. 28, 40; F. Moücke 1762 (citato in F. Di Federico, 1977, p. 99)
- ¹⁷ L. Pascoli [1736] 1981, p. 28
- ¹⁸ F. Moücke 1762, citato in F. Di Federico 1977, p. 99
- ¹⁹ Su Zanchi, vedi B. Andreose, F. Gambarin, *Antonio Zanchi: "pittor celeberrimo"*, Vicenza 2009 (con bibliografia precedente). Su Heintz, vedi D.D'Anza, *Pittori e mecenati. Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma*, in "Arte Veneta", 61, 2004, pp. 97-109
- ²⁰ Per la committenza Chigi, vedi F. Di Federico 1977, pp. 6-9; V. Golzio, *Documenti artistici sul '600 nell'Archivio Chigi*, Roma, Sansoni, 1939, pp. 295-299
- ²¹ Vedi *Gli Uffizi: Catalogo generale*, Firenze 1979, cat. A957
- ²² Per una approfondita analisi del ritratto e del "quadro nel quadro" e delle sue implicazioni culturali tra mercato e accademia vedi K. Wolfe 2007a, pp. 51-52
- ²³ R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec le moderne*, Paris 1650, p. 21
- ²⁴ Sul quadro di Melbourne vedi K. Wolfe 2007a
- ²⁵ Per il catalogo aggiornato di Trevisani si rimanda al mio studio monografico sul pittore di prossima pubblicazione
- ²⁶ F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2007, p. 422
- ²⁷ K. Wolfe 2007a, p. 53
- ²⁸ Ivi. Nel 1689 nel nucleo familiare compare anche il pittore Pietro Santelli (?)
- ²⁹ F. Moücke 1762 (citato in F. Di Federico 1977, p. 100)
- ³⁰ V. Golzio 1939, p. 295, n. 810. Tra l'altro Trevisani eseguì per il cardinale Chigi una *Addolorata*, un *Giudizio di Paride* e, nel 1689, il ritratto di suor Maria Berenice Chigi (1674-1738) (olio su tela 73 x 60 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, inv. 81), recentemente ascrittogli da F. Petrucci 2010, p. 355, n. 1
- ³¹ S. Rudolph, *Le pale eseguite da Francesco Trevisani negli anni ottanta del Seicento per i primi due altari nella navata sinistra del duomo*, in M. Lorenzoni (a cura di) *Le pitture del Duomo di Siena*, Cinisello Balsamo, Milano 2008, pp. 172-181
- ³² L. Pascoli [1736] 1981, p. 28
- ³³ Per un approfondimento della complessa tematica delle copie e delle repliche nell'organizzazione della bottega di Trevisani, si rimanda a K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ³⁴ Una replica dello stesso soggetto risulta negli inventari di Corelli (K.

- Wolfe 2007b, p. 177 nota 39)
- ³⁵ K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ³⁶ F. Di Federico 1977, pp. 45-46, cat. n. 28; K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ³⁷ K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ³⁸ U. Fischer-Pace (a cura di), *Disegni del Seicento Romano*, Firenze 1997, pp. 209-211, cat. n. 139
- ³⁹ F. Moücke 1762, citato in F. Di Federico 1977, p. 100
- ⁴⁰ F. Di Federico 1977, pp. 45-46, cat. n. 28
- ⁴¹ *Sant'Andrea messo in croce*, circa 1688, olio su tela, 47 x 33 cm, collezione privata, Francia
- ⁴² *Cristo deriso*, olio su tela, 74,93 x 62,23 cm, Oberlin, Oberlin College, Allen Art Museum
- ⁴³ *Cristo deriso*, olio su tela, 42 x 61 cm, Jacques Leegenhoeck
- ⁴⁴ K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ⁴⁵ F. Di Federico 1977, p. 52, cat. nn. 50-51
- ⁴⁶ Vedi *supra* alla nota 7
- ⁴⁷ Su questo argomento vedi R.E. Spear, 'Di sua mano', in E.K. Gadza (a cura di), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity* (Memories of the American Academy in Rome, Supplementary Volume 1), Ann Arbor 2002, pp. 79-98
- ⁴⁸ Lettera di Trevisani del 15 settembre 1714 a Lothar Franz von Schönborn (F. Di Federico 1977, p. 52, cat. nn. 50-51). Sul ruolo degli aiutanti di studio nel completamento di copie vedi anche J. K. Westin, R. H. Westin, *Carlo Maratti and His Contemporaries: Figurative Drawings from the Roman Baroque*, Introduction and catalogue, Museum of Art, The Pennsylvania State University, 1975., p. 10
- ⁴⁹ L. Pascoli [1736] citato in F. Di Federico 1977, p. 93
- ⁵⁰ K. Wolfe, 2007b, pp. 182-184. Per la committenza di Lord Burgley cfr. H. Brigstocke, J. Somerville, *Italian Paintings from Burgley House*, Alexandria, Virginia 1995
- ⁵¹ Per una visione sintetica del patronato artistico di Ottoboni con ulteriore biografia vedi E. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004
- ⁵² Per il quadro di Corelli, che ancora porta un'attribuzione incerta a J. F. van Douven, vedi R. S. Pegah, scheda II.36, in *Sophie Charlotte und ihr Schloss: Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preussen*, München 1999, p. 247
- ⁵³ Il ritratto di Bernardo Pasquini (73 x 60,5 cm, ovale) si trova nella stessa collezione di quello di Corelli: Stiftung Preussische Schlösser und Garten, Berlin-Brandenburg, Goldenes Kabinett I 6122
- ⁵⁴ H. J. Marx, *Probleme der Corelli-ikonographie*, in *Nuovi studi corelliani*, a cura di G. Giachin, Firenze 1973, pp. 15-22., p. 16, nota 4
- ⁵⁵ J. G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain ... translated from the second edition of the German*, London 1756-1757, II, p. 227
- ⁵⁶ M. L. Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento* 1989, II, pp. 681-782., pp. 687, 726-735; K. Wolfe 2007, p. 172
- ⁵⁷ Trevisani disegnò il frontespizio della prima edizione dei *Concerti grossi*, Opera IV, di Corelli
- ⁵⁸ K. Wolfe 2007b
- ⁵⁹ Le stanze di Trevisani e di Corelli alla Cancelleria furono affrescate da Domenico Paradisi (circa 1660-1727) per volere del cardinale Ottoboni (E. Olszewski, 2004, p. 33, note 55)
- ⁶⁰ Sul ritratto di Juvarra, vedi G. Bonaccorso, T. Manfredi, *I Virtuosi al Pantheon 1700/1758*, Roma 1998, *Filippo Juvarra* (di prossima pubblicazione)
- ⁶¹ Vedi *Gli Uffizi* 1979, p. 1024, cat. A958
- ⁶² F. Di Federico, 1977, p. 29, 72
- ⁶³ Il ritratto potrebbe coincidere con la tela conservata nell'atrio della casa di Trevisani, elencata nel suo inventario testamentario
- ⁶⁴ Ivi, p. 37
- ⁶⁵ K. Wolfe 2007b, pp. 180-181. Un *Massacro degli Innocenti* di Trevisani (olio su tela, 70 x 97 cm.) è in collezione Marignoli (Susanna Marra, scheda n. cat. 32, in *Dalle Collezioni Romane. Dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Incontro, 28 gennaio-24 febbraio 2008)
- ⁶⁶ E. Debenedetti, *Quadreria e decorazione in Palazzo Sforza Cesarini*, in *Palazzo Sforza Cesarini*, Roma 2008, pp. 96-8, scheda su *L'Annunciazione* di Francesco Trevisani, olio su tela, 248 x 280 cm (Roma, collezione Sforza Cesarini)
- ⁶⁷ Oltre al quadro con stemma Ottoboni, qui presentato, due versioni sono in collezioni private romane, un'altra si trova agli Uffizi (olio su rame, 39 x 30 cm: F. Di Federico 1977 p. 46, cat. n. 30)
- ⁶⁸ E. Olszewski, 2004, pp. 46-48. Il quadro fu commissionato a Trevisani *en pendant* con l'*Adorazione dei Magi* di Giuseppe Chiari (1654-1727) oggi a Dresda (olio su tela, 245 x 281 cm)
- ⁶⁹ K. Wolfe, 2007a, pp. 55-56
- ⁷⁰ L. Pascoli [1736] 1981, p. 35
- ⁷¹ F. Di Federico, 1977, p. 54, cat. n. 58
- ⁷² F. Di Federico, 1977, pp. 65-69, cat. nn. 92-109, in particolare pp. 94-97. Il *Cristo alla mano destra di Dio* non è tra i cartoni esposti a Santa Maria degli Angeli
- ⁷³ D. Bull, *Francesco Trevisani's 'St Felicity, a gift from Cardinal Ottoboni to the marquis de Torcy*, in "The Burlington Magazine", 2008, n. 1258, pp. 4-14
- ⁷⁴ F. Di Federico, 1977, p. 74 cat. P7. L'autoritratto differisce dai precedenti solo nei lineamenti del volto del pittore, che nel 1717 aveva sessantuno anni (olio su tela, 81 x 64 cm, Pommersfelden – Bamberg –, Schloss Weissenstein, collezione Graf von Schönborn)
- ⁷⁵ K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ⁷⁶ Ivi. Vedi anche i contributi di Edward Corp citati alla nota 7 e la recente catalogazione in F. Petrucci, 2010
- ⁷⁷ K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione)
- ⁷⁸ J. Holloway, *John Urquhart of Cromarty: an unknown collector of Italian paintings in Scotland and Italy*, in *Papers Presented at the Fourth Annual Conference of the Scottish Society for Art History, Scottish Arts Council* (Edinburgh, 1989), 1-13
- ⁷⁹ F. Russell, *Notes on Grand Tour Portraiture* in "Burlington Magazine", 136 (luglio, 1994), 438-43
- ⁸⁰ K. Wolfe, 2007b, pp. 174-175
- ⁸¹ L. Pascoli, [1736] 1981, p. 38
- ⁸² K. Wolfe, 2007b, pp. 174-184
- ⁸³ Le varie tipologie di quadri elencati nell'inventario sono discusse anche in K. Wolfe, *Acquisitive Tourism* (di prossima pubblicazione).
- ⁸⁴ L. Pascoli, [1736] 1981, p. 32. "Ed acciochè vedesse che era universale e sapeva di tutto gli dipinse in due di tre palmi altresì due paesi con figurine assai belli, e bellissimi"
- ⁸⁵ Ringrazio Edward Chaney per la segnalazione del brano, Daniele Petrucci per la bella foto dell'*Autoritratto* qui presentato