

BENEDETTO LUTI
(Firenze 1666 – Roma 1724)

Bacco e Arianna

1711
olio su tela, cm 175 x 123,5
NAM collection

Provenienza: San Francisco, Charlie Anderson, The Domino Club, 25 Trinity Place; Londra, mercato antiquario.

Iscrizioni: firmato in basso a destra sulla roccia "Roma • 1711 / Benedetto Luti • P.[inxit]".

Questo è il secondo appuntamento con Benedetto Luti ospitato nella collana "Quaderni del Barocco", dopo il fascicolo dedicato all'artista dal compianto Giancarlo Sestieri (Roma 1937-2023), che presentò nel 2011 una monumentale *Cena in Emmaus* proveniente dalla collezione dei principi di Hannover. Profondo conoscitore della pittura del '700 romano, stava preparando una monografia su Luti, di cui è stato massimo specialista, non portata a compimento per l'uscita del pregevole volume di Rodolfo Maffeis nel 2012. Alla sua memoria è dedicato il presente studio.[1]

Benedetto Luti, formatosi a Firenze nella bottega di Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1653-1726), assorbì il moderato cortonismo qui dominante a quel tempo, filtrato attraverso l'apprendistato del maestro presso Ciro Ferri e la visione diretta delle opere del Berrettini a Palazzo Pitti. Ben presto avvertì la necessità di trasferirsi a Roma, primario centro formativo per artisti nell'Europa del tempo, ove sembra sia giunto a venticinque anni nell'aprile del 1691.[2]
Le caratteristiche della sua pittura denunciano sin dai primi anni di permanenza nella capitale pontificia l'acquisita conoscenza dell'indirizzo classicista e di quello barocco della scuola romana, da Andrea Sacchi, a Pier Francesco Mola, Giacinto Brandi e altri, compreso un aggiornamento rivolto a pittori di cultura berniniana e cortonesca, quali Guglielmo Cortese detto "il Borgognone", Giovan Battista Beinaschi, Giovanni Maria Morandi, Giacinto e Ludovico Gimignani, fino a Luigi Garzi. Ma è soprattutto un'assimilazione non subordinata della sintassi e del linguaggio di Carlo Maratti detto "Maratta" e Giovan Battista Gaulli detto "il Baciccio", i più influenti pittori attivi a Roma tra fine XVII e inizi XVIII secolo. Un assorbimento totalizzante di romanità che interessò anche lo studio della scultura classica e contemporanea, senza trascurare una figura emergente come Francesco Trevisani. Tali contatti risultano anche dalle opere scelte per la sua collezione, comprendente disegni, dipinti e sculture, come ha evidenziato Maria Barbara Guerrieri Borsoi.[3]
Tuttavia l'enorme talento del fiorentino, eccellente disegnatore e raffinato pastellista, versatile colorista e ritrattista introspettivo, gli consentì subito uno sviluppo autonomo, affrancato da questi modelli, approdando a un linguaggio assolutamente originale e individuale. Tali doti ne favorirono il rapido accesso nell'ambiente dell'Accademia di San Luca, ove fu accolto il 12 aprile 1694 consegnando secondo il regolamento dell'istituzione un dipinto: il *San Benedetto nel roveto* (fig. 1). Quest'opera, oltre ai rapporti con Mola nel-





1. Benedetto Luti, *San Benedetto nel roveto* (1694). Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

l'inserto paesistico crepuscolare della figura distesa, denunciano chiaramente quelli con Giovan Battista Gaulli, nella visione del *Beato Giovanni Chigi nel roveto* della collezione Chigi, fino al 1693 conservato presso la residenza del cardinale Flavio in piazza Santi Apostoli, poi trasferito nel palazzo di piazza Colonna (fig. 2, Ariccia, Palazzo Chigi).[4] Al pittoricismo e tenebrismo delle opere giovanili, si sostituisce progressivamente una levigatezza proto-neoclassica, accompagnata da morbidezza materica, schiarimento tonale e costruzione scultorea delle masse, quest'ultimo motivo tipico della scuola romana sulla scia dell'eredità berniniana. Affermatosi nel secondo decennio come nuovo caposcuola del Settecento romano, assieme a Francesco Trevisani e Giuseppe Bartolomeo Chiari, ottenne commissioni da importanti casate quali i Rospigliosi, i Colonna e gli Odescalchi, dai cardinali Pietro Ottoboni, Carlo Agosto Fabbroni e dal padre Antonin Cloche generale dell'ordine domenicano, oltre che dal papa regnante Clemente XI. Ebbe rapporti professionali anche con l'aristocrazia britannica e tedesca, imponendosi quale "ambasciatore internazionale del Rococò romano" e "uno dei più degni successori del Maratti" (Sestieri), anticipando stilisticamente e nel linguaggio innovativo Pompeo Batoni.

Celebre fu la sua scuola, una vera e propria accademia del disegno frequentata da artisti che sarebbero poi divenuti di primo piano, come Placido Costanzi, Pietro Bianchi, Giovan Paolo Pannini, William Kent, Jean-Baptiste van Loo, Carle van Loo e altri.

Luti ebbe una grande passione per il collezionismo, che secondo Lione Pascoli lo distraeva persino dal dipingere, essendo entrato in possesso di disegni, stampe e una cospicua quantità di dipinti che, sia per numero che per importanza, costituivano una tappa indispensabile per ogni studioso e intenditore di passaggio a Roma. La sua limitata pro-

duzione artistica trova una possibile spiegazione nel suo ruolo di *connoisseur*, collezionista, insegnante e accademico.[5]
L'esecuzione di opere di soggetto religioso, comprendente anche alcune pale d'altare, fu ridotta rispetto a quella di soggetto mitologico-galante, che si prestava maggiormente a una sperimentazione coloristica volta all'attenuazione dei contrasti, ma soprattutto riflesso della vocazione arcadica della cultura romana del tempo. L'uso del pastello fu un suo genere prediletto, ove eccelse, comprendendo studi di teste, busti e ritratti, presenti nelle raccolte dei maggiori collezionisti del tempo.
Un'attestazione del prestigio europeo conseguito fu la nomina a Cavaliere del Sacro Romano Impero, ottenuta nel 1715 per interessamento del suo mecenate Lothar Franz von Schönborn, Cancelliere del SRI, Elettore e Arcivescovo di Magonza, mentre nel 1720 fu eletto Principe dell'Accademia di San Luca.[6]

Prima di trattare del dipinto in esame, presentiamo un'importante acquisizione riferibile alla produzione giovanile, l'*Uccisione di Abele* proveniente dalla collezione del famoso musicista Arcangelo Corelli, sino ad oggi ritenuta perduta e confluita recentemente nella collezione di Fabiano Forti Bernini (fig. 3).
Il dipinto, di notevole potenza espressiva e alta drammaticità, è caratterizzato da spiccato pittoricismo e rigorosa costruzione disegnativa, ponendosi, per la forza chiaroscurale e la spinta dinamica, come un prodotto ancora pregno di cultura barocca, prima della svolta in termini di delicatezza sentimentale e morbidezza cromatica della produzione matura, corrispondente alla citata virata in senso arcadico della cultura settecentesca romana. Si avverte nella solidità plastica delle figure anche un pensiero volto a Bernini, di cui il pittore possedeva ben quattordici disegni, soprattutto accademie e ritratti, oltre a una testa dipinta.[7]



2. Giovan Battista Gaulli, *Il Beato Giovanni Chigi nel roveto* (1672). Ariccia, Palazzo Chigi.



3. Benedetto Luti, *Uccisione di Abele* (1692 ca.). Roma, collezione Fabiano Forti Bernini.

Emerge inoltre una piena adesione allo "stile concitato", che parte da Rubens, passa per Bernini e Pietro da Cortona fino a Luca Giordano, con un tenebrismo che richiama Beinaschi, Brandi e il giovane Trevisani. Bernini infatti fu anche pittore, come attestano le fonti, i documenti archivistici e affermava lui stesso, contrariamente a quanto qualcuno oggi arbitrariamente sostiene senza alcun fondamento critico e documentario. Ebbe quindi un grande peso anche sulla pittura barocca romana, attraverso il proprio operato in pittura, scultura e disegno, i numerosi seguaci che lo assistevano o ne seguivano gli insegnamenti.[8]

L'autografia dell'*Uccisione di Abele* è acclarata dal confronto con il disegno preparatorio conservato presso la Kunstsammlung della Georg-August-Universität di Gottinga, oltre al rapporto iconografico e stilistico con la *Maledizione di Caino* di Kedleston Hall (Inghilterra, Derbyshire), databile al 1692 (figg. 4, 5).[9]

Rispetto al disegno la tela porta variazioni soprattutto nello sfondo, con le alberature nella penombra in controluce e il fuoco che divampa al centro, assente nel foglio, in un'ambientazione crepuscolare che accentua la forte concitazione emotiva di uno dei più tragici eventi narrati dall'Antico Testamento, alla base del destino travagliato dell'umanità. Nel dipinto inglese la figura di Abele riversa a terra è praticamente identica, come si trattasse di un fotogramma successivo di una sequenza cinematografica in atto. Ne consegue una simile datazione, attorno al 1692.

La composizione, come ha rilevato Edgar Peters Bowron per il disegno (questo solo si conosceva), è da porre in relazione con il perduto dipinto di tale soggetto appartenuto al famoso musicista Arcangelo Corelli (Fusignano 1653 – Roma 1713), descritto nell'inventario della sua collezione





redatto nel 1713 dal pittore Bonaventura Lamberti: “Tre quadri tela da imperatore [...] l’altro rappresentante Caino, et Abelle con sua cornice dorata intagliata opera di Benedetto Luti”.[10]
Esso è ricordato anche da Lione Pascoli in merito alla rarità delle opere del pittore, fornendo una descrizione corrispondente al disegno e al dipinto che ne deriva: “Ma se poche se ne vedono nelle chiese di Roma, non troppe se ne trovano per i palagi, e per le case [...] Ebbene una assai bella [era di] Arcangelo Corelli, che rappresentava Caino in atto di percuotere Abele”. [11]
Data la corrispondenza iconografica, questo dipinto, anche per le dimensioni conformi ad una “tela d’imperatore”, può essere ragionevolmente identificato con il perduto quadro della collezione dell’insigne compositore e violinista, aggiungendo un importante tassello all’attività giovanile di Luti. Una copia, di dimensioni sensibilmente più ridotte,

4. Benedetto Luti, *Uccisione di Abele* (1692 ca.). Gottinga, Georg-August-Universität Kunstsammlung.

5. Benedetto Luti, *Maledizione di Caino* (1692 ca.). Kedleston Hall (Inghilterra, Derbyshire).

6. Benedetto Luti, *Bacco e Arianna, particolare della firma*. NAM collection.



passata in asta da Sotheby's a Firenze il 20 ottobre 1977 come cerchia di Giovan Battista Beinaschi, è stata segnalata da Marco Riccomini.[12]

Andiamo ora al tema principale di questo contributo, la grande tela raffigurante *Bacco e Arianna*, firmata e datata in basso a destra sulla roccia "Roma • 1711 / Benedetto Luti • P.[inxit]", che deve collocarsi tra i capolavori della maturità dell'artista, ove la firma è una dimostrazione dell'importanza che questi attribuiva alla sua creazione (fig. 6). L'opera, per datazione, levigatezza materica, eleganza della composizione



7. Benedetto Luti, *Venere e Adone* (1713). Pommersfelden, collezione Graf von Schönborn.



8. Benedetto Luti, *Atalanta e Ippomene* (1713 ca.). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme, inv. CL60.

e neoraffaellismo che esprime, si pone come un importante precedente alla produzione di Pompeo Batoni.
Il tema ovidiano si ricollega ad una serie di composizioni di carattere spiccatamente erotico e sensuale, prodotte dall'artista dal secondo decennio del secolo, di chiara ispirazione arcadica, incentrate sul tema dell'amore celebrato dal mito con composizioni basate su giovani coppie celebri di innamorati: *Diana e Endimione*, *Venere e Adone* (fig. 7, Pommersfelden, Schloss Weisenstein, collezione Graf von Schönborn), *Atalanta e Ippomene* (fig. 8, Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme), *Angelica e Medoro* (collezione privata e vari disegni), l'*Educazione di Amore* (fig. 10, Pommersfelden, Schloss Weisenstein, collezione Graf von Schönborn; Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel; Copenaghen, Rosenborg Slot; Stamford, Burghley House). Anzi, vista la precoce datazione, quella in esame è un'opera di apertura anche stilistica di questa sequenza tematica.[13]
L'iconografia del dipinto propone un soggetto molto amato dalla pittura del XVII secolo, quello dell'amore tra il dio del vino e la figlia di Minosse re di Creta (Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 176-182), abbandonata da Teseo nell'Isola di Nasso dopo che questa lo aveva aiutato a entrare nel labirinto con il gomitolo per uccidere il Minotauro, in cambio di una promessa di matrimonio. Arianna, disperata, fu soccorsa da Bacco attratto dal suo pianto, il quale, affascinato

9. Benedetto Luti, *Bacco e Arianna* (1710-15). Stamford (Inghilterra), Burghley House.



10. Benedetto Luti, *Educazione di Amore* (1717). Pommersfelden, collezione Graf von Schönborn.



dalla bellezza della ragazza affranta le propose di sposarla, lanciando in cielo il suo diadema che si trasformò in un cerchio di stelle, la Corona Boreale.
Fu un tema più volte espresso da Luti, a partire dalla tela di Burghley House (fig. 9), forse propedeutica a un dipinto in grande formato, posta in *pendant* con l'*Educazione di Amore*, acquisite presumibilmente da Brownlow Cecil 9° Earl of Exeter (1725-1793).[14]
Inoltre nell'inventario ereditario del pittore eseguito nel 1724 erano presenti ben cinque dipinti di questo soggetto di propria mano, aventi diverse dimensioni:[15]
"8. Altro quadro in tela di 7 e 5 rappresentante Arianna, e Bacco Originale del Cavl.er Luti" [...] /

"27. Un quadro in tela da testa rappresentante Arianna, e Bacco originale del Cavl. Luti" […] /
"359. Un quadro in tela di mezza testa grande rappresentante Arianna e Bacco originale del Caval. Luti con cornice dorata" […] /
"421. Un quadro in tela da testa rapp.te Arianna, e Bacco originale del Caval. Luti" […] /
"L'Altra [tela] Rappresentante Arianna, e Bacco di minor misura Bozzata del Cavalier Luti" /

Fonte di ispirazione per la posa della principessa è quella della stessa nel *Bacco e Arianna* di Guido Reni, la cui provenienza originaria è controversa (fig. 11, Los Angeles, County Museum of Art), ma Luti sicuramente conosceva anche la grande composizione a più figure dipinta per Henriette Marie di Borbone moglie di Carlo III d'Inghilterra, andata perduta e smembrata, nota attraverso numerose copie, compresa quella dell'Accademia di San Luca. Tuttavia il pittore emiliano separa fisicamente Bacco da Arianna, mostrando il dio in sua contemplazione, mentre Luti li ritrae avvinghiati, quasi in procinto di un amplesso amoroso, saldati tra loro come un gruppo scultoreo tardo-barocco.[16] Il mare con il cielo azzurro sono protagonisti dello sfondo. Lo svolazzo del manto di Bacco che forma un arco sospeso in aria dalla brezza marina, si ricollega a un motivo presente nelle raffigurazioni di nereidi e divinità marine nei sarcofagi romani, ripreso da Raffaello e della sua scuola, tornato in voga in età barocca e nel Settecento. Sono chiare prove della svolta proto-neoclassica di Luti, in anticipo sui contemporanei.
Nella parte bassa sulla sabbia c'è una profusione di conchiglie e gusci di molluschi marini, che si accompagnano ai grappoli d'uva chiara e scura, tra fogliame di vite segnati da gocce di rugiada, mostrando la versatilità di Luti anche nella natura morta.



11. Guido Reni, *Bacco e Arianna* (1619-20). Los Angeles, County Museum of Art.



12. Benedetto Luti, *Bacco e Arianna* (1711 ca.). Già Londra, Clovis Whitfield.



13. Benedetto Luti, *Bacco e Arianna* (1711 ca.). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme, inv. CL62.

La tela in esame ha un precedente in un dipinto transitato nel 1985 presso Clovis Whitfield a Londra (fig. 12) e un degno parallelo qualitativo nella versione della collezione Lemme (fig. 13, Ariccia, Palazzo Chigi), peraltro dotata di una splendida cornice romana a cinque ordini d'intagli.[17]

La redazione Whitfield probabilmente era un bozzetto preparatorio per la grande tela, come confermano le numerose analogie: dal tirso di edera e vite che Arianna tiene in mano avente la stessa inclinazione, pressoché verticale invece nella redazione Lemme, ai grappoli d'uva disseminati in basso sulla destra, tralasciati nella tela ad Ariccia, ove invece è presente una fascia trasversale di tessuto che cinge il torso della donna, assente nelle altre due composizioni.

Se le versioni Lemme e Whitfield o la variante di Burghley House potrebbero corrispondere per dimensioni a quelle in "tela da testa" nell'inventario dell'artista del 1724, la tela





in esame avrebbe le credenziali per potersi identificare con il "quadro in tela di 7 e 5" palmi.
Ma sono supposizioni probabilmente destinate a rimanere tali, dato che il sontuoso dipinto che presentiamo in questa sede, in ragione della qualità molto alta e la presenza della firma sembra incompatibile con un'opera rimasta a bottega dopo la morte del suo autore, mentre quella Lemme, per la finezza esecutiva e la preziosa cornice tardo barocca, probabilmente aveva anch'essa un destinatario, visto il crescente interesse dei collezionisti italiani e stranieri rivolto alle opere del Luti, peraltro abbastanza rare.

A conclusione di queste breve digressione, elenco alcuni dipinti del maestro fiorentino facenti parte della Nam collection, discussi da Giancarlo Sestieri nel suo contributo del 2011 pubblicato nei "Quaderni del Barocco", ma non presi in considerazione, con esclusione dell'*Isaia*, nella monografia di Rodolfo Maffeis che ignorava tale scritto:
la *Cena in Emmaus* proveniente dal Castello di Marienburg, collezione dei principi di Hannover, oggetto principale del fascicolo di Sestieri (fig. 14, olio su tela, cm 213 x 154);

14. Benedetto Luti, *Cena in Emmaus* (1695-1700). NAM collection.

15. Benedetto Luti, *Cena in Emmaus* (1707 ca.). NAM collection.



16. Benedetto Luti, *Isaia* (1718). NAM collection.

17. Benedetto Luti, *Cena in casa Levi* (1700-1710). NAM collection.

una bella replica della *Cena in Emmaus* dell'Accademia di San Luca (fig. 15, olio su tela, cm 36 x 31);[18]
lo splendido *Isaia*, bozzetto preparatorio per uno dei profeti nel ciclo di San Giovanni in Laterano, proveniente dalla collezione Albani, documentato tra i beni del principe Carlo nell'inventario del Palazzo Albani alle Quattro Fontane (fig. 16, olio su tela, cm 75 x 55,5);[19]
il *Convito in casa di Levi* di memoria veronesiana (fig. 17, olio su tela, cm 114 x 69,5).[20]
Il modello per l'*Allegoria della Notte* di Palazzo De Carolis a Roma (fig. 18, olio su tela, cm 105 x 138);[21]

Per quanto riguarda invece le opere di Luti conservate presso Palazzo Chigi in Ariccia, oltre alle due citate, spicca per monumentalità il cosiddetto *Miracolo della Beata Ludovica Albertoni* o meglio *Guarigione miracolosa di Maria Virginia Altieri* (fig. 19), databile tra il 1713 e il 1715, proveniente da casa Altieri. Si tratta di un mirabile esempio di ritratto di gruppo, secondo un genere portato in auge a Roma da Pier Leone Ghezzi, sviluppato da Agostino Masucci, Antonio David e altri.
Studiato da Fiammetta Lemme che ne individuò l'iconogra-





18. Benedetto Luti, *Allegoria della Notte* (1720-22). NAM collection.

fia, esposto con tale attribuzione alla mostra *Il Settecento a Roma* del 2005, è stato riferito a Luti da specialisti del '700 romano come Giancarlo Sestieri, Angela Negro, Vittorio Casale e Anna Lo Bianco, nuovamente discusso dal sottoscritto nel repertorio sulla ritrattistica romana del '700. Il dipinto, un vero capolavoro, è stato sorprendentemente declassato da Rodolfo Maffeis a opera di bottega, ravvisandovi a tratti i modi di Giovan Domenico Piastrini e di Pietro Bianchi. La materia pittorica, il cromatismo violaceo dominante, le caratteristiche tipologie dei volti delle serve e l'attitudine ritrattistica sono tipiche del Luti e nulla hanno a che vedere con Piastrini e con Bianchi, che peraltro non furono nemmeno ritrattisti, pittore modesto il primo e troppo giovane il secondo all'epoca dell'esecuzione del dipinto per conseguire un così alto raggiungimento.[22]

Francesco Petrucci

19. Benedetto Luti, *Guarigione miracolosa di Maria Virginia Altieri* (1713-15). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme, inv. CL 61.



[1] Su Luti cfr. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Roma 1732, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, Perugia 1996, *Di Benedetto Luti*, a cura di G. Casale, pp. 317-323; N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti (1724),* a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 24-25; V. Moschini, *Benedetto Luti*, in "L'Arte", 26, 1923, pp. 89-114; F. Dowley, *Some drawings by Benedetto Luti*, in "The Art Bullettin", XLIV, 2, 1962, pp. 219- 236; B. Heinzl, *The Luti Collection: toward the Reconstruction of a Seventeenth-Century Roman Collection of Master Drawings*, in "The Connoisseur", XCLXI, 1966, pp. 17-22; G. Sestieri, *Il punto su Benedetto Luti* in "Arte Illustrata", VI, 1973, 54, pp. 232-255; E. P. Bowron, *The paintings of Benedetto Luti (1666 - 1724)*, Ph. D. diss., New York University, Institute of Fine Arts, 1979; id., *Benedetto Luti's pastels and colored chalk drawings*, in "Apollo", CXI, 220, 1980, pp. 440- 447; G. Sestieri, *Nuovi contributi al Luti disegnatore*, in "Prospettiva", 33-36, 1985, pp. 283- 286; id., *Repertorio della Pittura Romana della*

fine del Seicento e del Settecento, 3 voll., Torino 1994, I, pp. 109-111, III, figg. 635-652; E. P. Bowron, *Luti Benedetto*, in "The Dictionary of Art", 19, 1996, pp. 816- 817; id., *Benedetto Luti*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra, a cura di E. P. Bowron, J. J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 392-397, 522-525; A. Serafini, *Luti, Benedetto*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 66, Roma 2006; M. B. Guerrieri Borsoi, *La collezione di Benedetto Luti*, in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassicismo, I*, "Studi sul Settecento Romano", 25, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 65-119; F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Settecento*, 3 voll., Roma 2010, I, pp. 40-44, 277-278, II, figg. 775-790; G. Sestieri, *Benedetto Luti. Cena in Emmaus*, in "Quaderni del Barocco", Ariccia, Palazzo Chigi, 14, 2011; R. Maffeis, *Benedetto Luti, l'ultimo maestro*, prefazione di E. P. Bowron, Firenze 2012.

[2] Per la formazione fiorentina di Luti e precisazioni sulla data dell'arrivo a Roma cfr. R. Maffeis, 2012, pp. 85-97, 125.

[3] Per l'inventario di Luti cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, 2009.

[4] Per la relazione con *Il Beato Giovanni Chigi in un paesaggio* cfr. F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli*, Roma 2009, pp. 125-126, fig. 151, pp. 576-577, n. D21. Si sofferma sull'opera in rapporto al Mola R. Maffeis, 2012, pp. 138-139.

[5] Sulla sua collezione cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, 2009, pp. 65-119.

[6] R. Maffeis, 2012, pp. 171-173, 185, 367.

[7] M. B. Guerrieri Borsoi, 2009, pp. 68-69.

[8] Sullo 'stile concitato' cfr. M. Gregori, *Rubens, Bernini e lo stile concitato*, in "Paragone", 24-25 (589-591), 1999, pp. 3-22; F. Petrucci, *Bernini pittore, dal disegno al "maraviglioso composto"*, Roma 2006, pp. 95-96; id., in *Bernini e la pittura del '600. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2025, pp. 15-16. Sul "tenebrismo" della pittura romana del XVII secolo, con precedente bibliografia, cfr. F. Petrucci, *I "tenebristi" romani e il Cavalier Beinaschi. Considerazioni generali e qualche novità*, in *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento. Roma Napoli Venezia 1630-70*, atti del convegno, Roma, Palazzo Barberini, 12-13 giugno 2019, a cura di A. Cosma, Y. Primarosa, Roma 2020, pp. 90-107. Sulla negazione di Bernini pittore, la cui attività nel settore sarebbe limitata a qualche ritrattino e a teste abbozzate, vedi i saggi di A. Bacchi e T. Montanari in *Bernini e I Barberini*, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, M. Cicconi, Roma, Palazzo Barberini, Milano 2026.

[9] Per il disegno di Gottinga (matita rossa su carta bianca, mm. 408 x 274, inv. n. H 316) cfr. E. P. Bowron, 1979, p. 286; M. Riccomini, *Luti a Gottinga*, in "Paragone", s. III, 74 (689), 2007, pp. 78-79, tav. 49; R. Maffeis, 2012, p. 227, cat. I.8, tav. 31. Sulla *Maledizione di Caino* di Kedleston Hall (olio su tela, cm 338 x 229) cfr. R. Maffeis, 2012, pp. 222-224, cat. I.6, tav. 2.

[10] A. Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, in "Roma. Rivista di studi e di vita romana", V, 1927, p. 418, n. 120. Vedi sull'opera perduta R. Maffeis, 2012, pp. 134-136, 222-224, n. I.6, p. 354.

[11] L. Pascoli, Roma 1730-36, I, p. 231, ediz. 1992, pp. 318, 321 nota 13.

[12] M. Riccomini, 2007, pp. 78-79 (Firenze, Sotheby's, 20 ottobre 1977, lotto 28, olio su tela, cm 100,5 x 74).

[13] Vedi R. Maffeis, 2012, pp. 290-305.

[14] Vedi per il *Bacco e Arianna* di Burghley House (olio su tela, cm 42,3 x 33), con ulteriore bibliografia, R. Maffeis, 2012, pp. 295-296, cat. II.12.

[15] Sulle tele con *Bacco e Arianna* presenti nell'inventario di Luti cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, 2009, pp. 93, 94, 99, 100, 104.

[16] Sul *Bacco e Arianna* di Guido Reni a Los Angeles cfr. D. S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford 1984, pp. 238-239, n. 66, fig. 92, tav. VI. Per la versione inviata alla regina d'Inghilterra cfr. D. S. Pepper, 1984, p. 278, n. 169. Vedi anche A. Emiliani, *Bacco e Arianna di Guido Reni. Singolari vicende e nuove proposte. Unusual events and new proposals*, Bologna 2018.

[17] Sul *Bacco e Arianna* Lemme cfr. S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, fig. 408; G. Sestieri, 1994, I, p. 111; F. Luly Lemme, in *La Collection Lemme. Tableux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra, sous la direction de S. Loire, Parigi, Musée di Louvre, Paris 1998, pp. 200-201, n. 76; id., in *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Barberini, Roma 1998, pp. 175-176, n. 75; M. B. Guerrieri Borsoi, in *Il Museo del Barocco Romano. La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra, a cura di V. Casale, F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2007, pp. 126-127, n. 61; id., 2009, p. 69, fig. 1; R. Maffeis, 2012, pp. 175, 306, cat. II.22, fig. 88, tav. 17; id., *Malarstwo osiemnastowiecznego Rzymu pomiedzy barokiem a rokiem / Pittura del '700 a Roma tra Barocco e Rococò*, in *Geniusz Baroku, Szymon Czechowicz / Szymon Czechowicz, Genius of the Baroque (1689-1775)*, catalogo della mostra, edited by A. Betlej, T. Zaucha, Krakow, The National Museum, Krakow 2020, pp. 46, fig. II.20, pp. 65-66, fig. 20. Sul bozzetto Whitfield cfr. R. Maffeis, 2012, p. 306, con fig.

[18] G. Sestieri, 2011, p. 2, fig. 2.

[19] M. Fagiolo dell'Arco, in *Treasures of Italian Art. Works from the fifteenth to the eighteenth century*, Walpole Gallery, London 1995, pp. 72-73, n. 26; E. P. Bowron, in *Art in Rome in the eighteenth century*, 2000, pp. 395-396, n. 243; G. Sestieri, 2011, p. 3, fig. 4; R. Maffeis, 2012, pp. 272-273, tav. 20.

[20] G. Sestieri, 2011, p. 11, fig. 11.

[21] G. Sestieri, 2011, pp. 12-13, fig. 14.

[22] Sul dipinto (Ariccia, Palazzo Chigi, olio su tela, cm 251 x 157, inv. CL 61), cfr. G. Sestieri, 1994, I, p. 111, III, fig. 647; F. Luly Lemme, in *La Collection Lemme*…, 1998, pp. 198-200, n. 75; id., in *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, 1998, pp. 173-175, n. 74; id., in *Pier Leone Ghezzi. Settecento alla moda*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, Venezia 1999, pp. 90-93, n. 7; A. Negro, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Roma 2005, pp. 233-234, n. 129; V. Casale, *Fiammetta scrittrice di storia dell'arte*, in F. Luly Lemme, *Scritti di storia dell'arte 1998-2005*, Torino 2006, p. 14; A. Lo Bianco, *Fiammetta collaboratrice delle mostre di pittura barocca,* in F. Luly Lemme, *Scritti di storia dell'arte*…, 2006, pp. 22-23; V. Casale, *La collezione Lemme ad Ariccia e qualche riflessione sul Settecento romano*, in *Il Museo del Barocco Romano*…, 2007, pp. XXXI-XXXII, fig. 1; F. Luly Lemme, in *Il Museo del Barocco Romano*…, Milano 2007, pp. 124-125, n. 60; F. Petrucci, 2010, I, pp. 41, 278, fig. 47, II, fig. 788; R. Maffeis, 2012, p. 349; F. Petrucci, *Pittura romana del Settecento: una ricognizione delle principali tendenze e degli artisti*, in *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte,* catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castromediano, Roma 2013, p. 26, nota 9; id., in *Ritratto e Figura da Rubens a Giaquinto*, catalogo della mostra, a cura di F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2015, p. 112.