FRANCESCO FERNANDI,
DETTO "L'IMPERIALI"
(Milano, 1679 - Roma, 1740)

Annuncio ai pastori

1705-1710 ca.
Olio su tela, cm 136 x 99
Inghilterra, collezione privata
Provenienza: Gran Bretagna, collezione privata; Londra, Sotheby's, 10 luglio 2003, n. 189

In memoria di Anthony Morris Clark

Il dipinto proveniva originariamente da una collezione privata britannica, ove si trovava in *pendant* con una tela di analoghe dimensioni e formato, sempre di soggetto testamentario, raffigurante la *Creazione degli animali* (fig. 1). La coppia di quadri è ricomparsa in asta da Sotheby's a Londra nel 2003 con riferimento ipotetico ad Antonio Maria Vassallo (Genova 1620 ca. - Milano 1664/72), artista con una propensione alla pittura di genere, unica ragione di tale attribuzione, errata ma non priva di logica come vedremo.
Infatti di due dipinti, che manifestano evidenti richiami al Barocco romano, sono da riferire ad un pittore che fu contemporaneamente abile figurista e specialista animalista. Tali caratteristiche sono pertinenti al linguaggio di Francesco Fernandi detto "l'Imperiali", milanese di nascita, ma romano di adozione e cultura figurativa. Come dimostreremo più avanti nel testo, le due tele sono ascrivibili alla sua rara produzione giovanile, nei primi anni romani, fornendo un significativo contributo al suo catalogo [1].

Percorso critico
L'unica fonte storica di riferimento sul pittore è la biografia di Nicola Pio, inserita nelle *Vite di Pittori Scultori et Architetti* (1724) pubblicate postume nel 1977 a cura di Catherine e Robert Enggass, mentre, dopo i fugaci cenni di Pierre-Jean Mariette e Luigi Lanzi, è merito di Sir Ellis K. Waterhouse la sua riscoperta novecentesca, in un fondamentale articolo del 1958. Ad oggi la più approfondita sistemazione critica che lo riguardi si deve invece ad Anthony Morris Clark (1964), insuperata e adottata come punto fermo negli studi successivi, sostanzialmente anche in termini di catalogo delle principali opere. Un prezioso saggio di Sir Timothy Clifford del 1993 ha fornito approfondimenti sulla committenza nobiliare britannica, con una schedatura di dipinti e disegni conservati nelle dimore storiche scozzesi [2].
L'Imperiali ebbe un ruolo fondamentale nel processo di emancipazione della pittura romana dall'eredità barocca in direzione neoclassica e nell'ambito del fenomeno di internazionalizzazione di quella scuola, che conobbe tra la fine del Seicento e la metà del secolo successivo il suo momento di massimo fulgore, favorito dal fenomeno del *Grand Tour*.
Non a caso i suoi maggiori mecenati furono aristocratici britannici e gran parte delle sue opere da quadreria si trovano in collezioni scozzesi, inglesi ed estere o sono transitate sul mercato antiquario londinese. L'artista, che fu anche mediatore per acquisti di opere d'arte, nella commissione di disegni d'antichità e cicerone per viaggiatori d'oltralpe, ebbe numerosi allievi scozzesi e inglesi e il suo maggior seguace fu Pompeo Batoni, che introdusse presso la committenza britannica. Agente a Roma del collezionista di riproduzioni dall'antico Richard Topham, affidò a suoi allievi come Batoni e Camillo Paderni, a specialisti come Francesco Bartoli, copie di reperti e rinvenimenti dagli scavi [3].

Fu esponente di punta del cosiddetto proto-neoclassicismo, in concomitanza con Agostino Masucci e Giacomo Zoboli, anticipando pittori delle generazioni successive come Placido Costanzi, Gaetano Lapis e lo stesso Batoni. La sua fama è testimoniata dall'abate Giuseppe Gentile, che in una lettera a Lothar Franz von Schönborn del 20 luglio 1726 lo pone al di sopra dei contemporanei: "…dopo la morte di Carlo Maratti non si trovano adesso in Roma pittori tanto insigni…bensì mancano pittori molto eccellenti, e quelli di maggior grido et approvatione sono Giuseppe Chiari, Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, cavaliere Odatti, pittori istorici eroici; Francesco Fernandi detto d'Imperiali, che ha preso tal cognome dalla protezione del cardinal Imperiali, et è non solo historico e eroico, ma ammirabile negli animali" [4]. Tra i suoi allievi l'artista-archeologo Camillo Paderni, William Hoare, William Mosman, James Russell, Alexander Clerk e il famoso pittore scozzese Allan Ramsay, che frequentò il suo studio nel 1736, prima di passare a Napoli a scuola dal Solimena.
Secondo Clerk l'Imperiali era il più importante artista attivo a Roma nel quarto decennio, come scrisse in una lettera dell'8 agosto 1737: "Sono alla scuola del Signor Imperiali, che è considerato il migliore qui", mentre Alexander Dick in una lettera del 18 novembre 1736 lo definiva "il più celebrato pittore storico in Italia a quel tempo". Ramsey nel suo diario di viaggio ne sottolineava le doti umane e di maestro: "Imperiali was a person of great humanity and honour. Often after Mass on Sunday and on Holy days he would conduct the doctor [Cunyngham] and a number of pupils around some of the churches and palaces and…instruct them in observing and often his remarks upon all the best pieces of painting, statuary and architecture in and about the city of Rome, from Raphael, Michael Angelo and Bernini downwards to the time". La valutazione particolarmente elevata delle sue opere subito dopo la morte è testimoniata da una lettera del 15 aprile 1741 di Thomas Belches, il quale riferisce che la vedova "conserva ogni cosa del marito che è assai poco e di altissimo prezzo e che ogni altra cosa di questo genere è pazzescamente cara a Roma". Questa è una delle ragioni della carenza di sue opere in collezioni romane e del monopolio britannico, che probabilmente determinò un rialzo delle sue quotazioni [5].
Rimangono quindi abbastanza sconcertanti le carenze bibliografiche che lo riguardano, risalenti sin dal '700, se l'artista fu ignorato persino da Lione Pascoli e Francesco Saverio Baldinucci, tanto che Waterhouse parlava di una sorta di "congiura del silenzio". Probabilmente i rapporti commerciali con collezionisti stranieri, forse inerenti anche materiale archeologico, l'attività iniziale di pittore di genere, la disputa con l'Accademia di San Luca portata avanti nel 1723 assieme ad altri colleghi non accademici capeggiati da Michelangelo Cerruti per un riconoscimento della dignità professionale, sono tra le cause di un distacco dagli ambienti ufficiali. Non a caso il 12 settembre dello stesso anno venne respinta anche la sua ammissione nell'istituzione, alla quale non ebbe mai accesso [6].

1. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Creazione degli animali* (1705-10). Già Londra, Sotheby's, 2003.

2. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Autoritratto* (1715-20). Edimburgo, The National Gallery of Scotland.

3. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Il pastore vede giungere Erminia* (1705-10). Montefortino, Pinacoteca Civica "Fortunato Duranti".

4. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Erminia contempla il nome di Tancredi su un albero* (1705-10). Montefortino, Pinacoteca Civica "Fortunato Duranti".

5. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Erminia contempla il nome di Tancredi su un albero* (1705-10), disegno. Collezione privata.

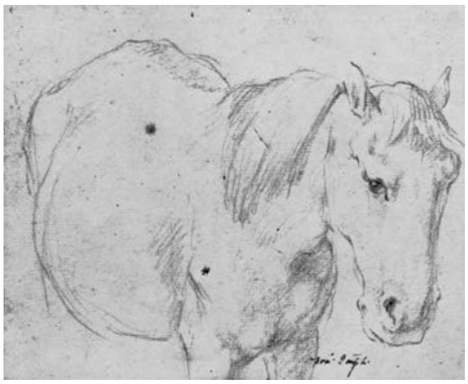
6. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Studio per teste di pecore*, disegno. Penicuik House, collezione Clerk (Scozia).

Gli esordi

Francesco Fernandi o Ferrandi, figlio di Domenico e Francesca Gherardi, nacque a Milano nel 1679, come riferisce Pio e riporta egli stesso nel suo autoritratto commissionato dal biografo, passato all'allievo Allan Ramsey e conservato presso la National Gallery di Edimburgo (fig. 2) [7].

Secondo la documentata biografia di Pio, probabilmente basata sulla testimonianza diretta dell'artista, questi "hebbe i primi alimenti del disegno e della pittura da Carlo Rimercati pittore della casa Boromei, et in breve tempo mostrò il suo talento e spirito naturale dando al publico un'opera esposta a fronte di altra del maestro". Carlo Donelli detto il Vimercati (Milano 1661-1715), allievo di Ercole Procaccini il Giovane, fu pittore di storia, sviluppando un tenebrismo e un tratto tagliente tipicamente lombardo, sotto l'influsso di Giulio Cesare Procaccini e Daniele Crespi, ma del suo magistero non troviamo traccia alcuna nel nostro, almeno a giudicare dalle opere note [8].

Ben presto Fernandi lasciò la città natale, "Andando doppo per l'Italia e fermatosi in Palermo, fece molte tavole e quadri per quei principi e signori…", ma di tale produzione nulla è stato identificato. Strano questo viaggio a Palermo per un pittore lombardo, a meno di ipotizzare una sosta intermedia a Genova, città legata da rapporti culturali e commerciali sia con il ducato milanese che con la Sicilia, facilmente raggiungibile via mare. Troverebbe così spiegazione la specializzazione di Fernandi nella pittura animalista, genere sostanzialmente estraneo alla scuola lombarda del '600 e al magistero del Vimercati, ma molto praticato dalla scuola genovese, espresso da artisti con Jan Roos, Giovanni Benedetto Castiglione "il Grechetto", Stefano Camogli, Giovanni Agostino Cassana, Antonio Maria Vassallo e soprattutto il suo maestro Sinibaldo Scorza (Voltaggio 1589 - Genova 1631), vero e proprio ritrattista di animali e precursore nel genere. Il richiamo a quest'ultimo fu intuito con la consueta lucidità da Anthony Clark: "And yet the tradition from which Imperiali's animals come is especially North Italian despite the School of Naples look: one may recall the smaller works of Sinibaldo Scorza and their rich progeny" [9].



7. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Studio di cavallo*, disegno. Copenhagen, The Royal Museum, Dipartimento Disegni e Stampe.

Tale specializzazione dovette contribuire anche alla prima affermazione del pittore milanese a Roma, ove si stabilì attorno al 1704-1705, stando alla testimonianza di Pio: "di anni 26 giunto in Roma, fatto pittore più da la natura che dall'arte e veduto dall'em. Card. Imperiali questo sublime ingegno, si lo tirò appresso di se con assegnargli congrua pensione acciò potesse operare senza bisogno". Effettivamente il genere animalista, inquadrato da Dalma Frascarelli nell'ambito della cosiddetta "pittura del dissenso" – secondo la nota definizione data da Luigi Salerno –, ebbe un notevole successo nelle collezioni romane della seconda metà del Seicento, come quelle del cardinale Flavio Chigi o del principe Lorenzo Onofrio Colonna. Protagonisti erano stati prevalentemente artisti stranieri di estrazione nordica, da Jan Fyt a David de Coninck, Pieter van Bloemen e soprattutto Philipp Peter Roos detto "Rosa da Tivoli", ma anche italiani come Michelangelo Cerquozzi o Paolo Porpora, coinvolgendo marginalmente pittori di storia del calibro di Pier Francesco Mola e Salvator Rosa, secondo il "gusto barocco per la varietà e la stravaganza delle forme, per il virtuosismo e la verosimiglianza della rappresentazione". Tale attitudine dell'Imperiali trovava quindi nella capitale pontificia un campo fertile e opportunità lavorative [10]. L'indicazione data da Pio sul principale protettore romano, è stata confermata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nel suo approfondito studio sulla committenza del cardinale Giuseppe Renato Imperiali (Oria 1651 - Roma 1737), Prefetto della Congregazione del Buon Governo e poi Segretario di Stato, che fu uno degli uomini più influenti del suo tempo, tanto da essere candidato ben due volte all'elezione papale. Il cardinale, mecenate delle arti e appassionato bibliofilo, aveva creato una vera e propria corte nella sua residenza romana di Palazzo Del Bufalo, poi Ferraioli, a piazza Colonna, ove conservava la sua cospicua quadreria, in parte dislocata anche nel Casino "da diporto" di Genzano. L'artista più rappresentato della collezione, assieme a Maratta, Baciccio ed altri, era proprio il Fernandi, che dal suo mecenate prese il soprannome di "d'Imperiali" o "l'Imperiali". Secondo la Prosperi si identificherebbe proprio con il milanese l'autore del quadro "con capre et altri animali" esposto nel 1705 assieme ad una natura morta di altra mano alla mostra di San Salvatore in Lauro, "ambedue di due Pittori che tiene in casa il V.e Card.le Imperiali" [11]. "Et ivi – continua Pio – ha lavorato in tutti li generi delle cose naturali, con ogni perfezione e diligenza e senza alcuna scuola, come di tutte sorte di animali e pesci nelli quali è stato singolare, come anche di frutti, fiori, cristalli, vasi d'oro e di argento, tappezzerie, vedute e paesi, due de' quali si vedono nel Palazzo Vaticano a Belvedere, figure, istorie e d'ogni altro che gli viene alle mani". Emerge quindi un'attività estremamente diversificata di pittore di genere, che non si limita alla specialità di animalista, ma che svaria dalla natura morta, alla pittura floreale, alla pittura di paesaggio, fornendo una traccia per una produzione tutta ancora da ritrovare, compresi i due misteriosi paesaggi ricordati nei palazzi vaticani.

8. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Sacrificio di Noè* (particolare), disegno. Milano, Galleria Salomon & C.

Animalista e figurista

L'impatto con la città papale fu decisivo nella carriera del Fernandi, che assimilò in termini di metabolizzazione soggettiva la lezione dei grandi maestri del classicismo seicentesco, da Annibale Carracci, a Guido Reni, Andrea Sacchi, fino a Carlo Maratti e Luigi Garzi, non trascurando Raffaello, secondo l'orientamento dominante nei primi anni del '700, segnato dalla dittatura marattesca, dalla pratica del disegno accademico e dall'esercizio sull'antico, come emerge chiaramente dall'analisi delle sue opere. Sin dai primi anni del soggiorno romano il pittore dovette maturare relazioni e rapporti commerciali con la nobiltà britannica, favoriti dall'esilio degli Stuart a Roma a partire dal 1719, dall'appoggio del cardinale Imperiali protettore della nazione scozzese e dal più generale fenomeno del viaggio didattico-formativo perseguito dalla *upper-class* inglese e scozzese. Il contatto precoce è dimostrato dalla presenza in tali raccolte di opere animaliste, genere praticato dal pittore prevalentemente nei primi anni. A tale specialità sono ascrivibili due dipinti della collezione Leicester a Holkham Hall (Norfolk, Inghilterra), probabilmente acquisiti da Thomas Coke 1° Earl of Leicester durante il suo viaggio a Roma nel 1714 e altri due nella collezione del Marchese di Linlithgow ad Hopetoun House presso Edimburgo, provenienti dalla vendita del colonnello Francis Charteris del 1732, databili attorno al 1714 [12].

Un'aggiunta al catalogo del pittore sono due tele giovanili, già attribuite a Rosa da Tivoli e riconosciute nella loro autografia da Angelo Mazza, conservate nella collezione Fortunato Duranti della Pinacoteca Civica di Montefortino, una raffigurante *Il pastore vede giungere Erminia* e l'altra *Erminia contempla il nome di Tancredi su un albero*. Qui il pittore lombardo espone contemporaneamente il suo talento di figurista e animalista, conferendo dignità letteraria ad un tema di genere nel richiamo al soggetto tassesco (figg. 3, 4). Posso segnalare un disegno a sanguigna preparatorio per il secondo dipinto, ma in formato verticale, iscritto in basso a destra "FRANC IMPERIALE", che conferma la correttezza dell'attribuzione e una datazione delle due tele sorelle ai primi anni romani, attorno al 1705-10 (fig. 5) [13].

Allo stesso momento debbono riferirsi l'*Annuncio ai pastori*, opera presentata in questo studio, e la compagna *Creazione degli animali* (fig. 1), ove l'attitudine di generista si affianca ad una manifesta coscienza del Barocco romano, come mostrano nelle parti di figura la fermezza del disegno, il modo di panneggiare scultoreo e la scioltezza pittorica.

Mi sembra che la fluidità del tratto nell'angelo dell'*Annuncio* e nella veste del Dio Padre della *Creazione* ricordino il giovane Baciccio, ma denunciano anche la conoscenza delle opere di Guglielmo Cortese "il Borgognone", artista di notevole tenuta qualitativa ancora non adeguatamente valutato dalla critica. Basti confrontare con i panneggi degli apostoli della Collegiata dell'Assunta di Ariccia, che l'Imperiali doveva ben conoscere per la vicinanza a Genzano, residenza di villeggiatura del suo mecenate.

9. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Martirio di san Valentino* (1714). Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.

10. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Martirio di sant'Ilario* (1714). Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.

11. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Madonna del Rosario* (1723-24). Vetralla, Duomo.

12. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Martirio di sant'Eustachio* (1722-24). Roma, Sant'Eustachio.

L'angelo che plana in alto al centro, nel suo ruolo di intermediario spirituale verso il divino, verrà replicato con varianti dall'artista milanese nel *Martirio di san Valentino* della cattedrale di Viterbo (1714) e nel vessillifero con la palma del *Martirio di san Eustachio* nell'omonima chiesa romana (anni '20). L'impasto denso e corposo della pittura, con una pennellata larga e mossa a risalti materici nelle zone in luce, soprattutto sul muso delle pecore e sopra la veste della figura femminile in primo piano, si contrappone ad una materia più leggera e trasparente nell'angelo, quasi a voler suggerire un consistenza eterea e un diverso grado di concretezza tra terra e cielo.
L'uomo sulla sinistra e il ragazzo a destra sono simili ai pastori nella tela di Montefortino, mentre le pecore sono le stesse dell'altra tela del museo marchigiano, anticipando quelle in opere più tarde, come *Giuseppe e Rachele al pozzo* della collezione Lemme e *Rebecca e Eliezer* già nella collezione dell'Earl of Lincoln (figg. 22, 23). Un disegno autografo con studi per due teste di pecore conservato presso la collezione Clerk a Penicuik House in Scozia (fig. 6), reso noto da Timothy Clifford, oltre a richiamare gli animali dipinti nelle due scene bibliche ricordate, sembra fornire una traccia anche per le pecore dell'*Annuncio ai pastori* [14].

Pubbliche commissioni

Ritengo che il peso dell'Imperiali per la riformalizzazione della pala d'altare settecentesca, partendo dallo schema piramidale delle ancone marattesche, sia fondamentale e ancora poco valutato. La sua pittura si fa progressivamente più netta e levigata, fino ad annullare nelle opere della tarda maturità il segno del pennello, retaggio di una cultura ancora barocca.
La capacità di assimilazione e rielaborazione di spunti diversi, approdando tuttavia ad una cifra stilistica individuale, emerge nelle due pale della Cattedrale di San Lorenzo a Viterbo, datate attorno al 1714, la cui commissione secondo Simonetta Prosperi Valenti Rodinò venne probabilmente ottenuta su impulso del cardinal Imperiali (figg. 9, 10).
Il *Martirio di san Valentino*, come è stato notato, evoca nella composizione il *Martirio di sant'Erasmo* dipinto da Nicolas Poussin per San Pietro in Vaticano, guardando nella posa del santo disteso anche il *Martirio dei santi Processo e Martiniano* di Valentin de Boulogne nella medesima basilica. Tuttavia la scena è articolata con sapienza in una complessa sequenza di piani di profondità, fino al bellissimo paesaggio con architetture sullo sfondo, di memoria dughetiana. Nel *Martirio di sant'Ilario* l'artista riesce a creare una composizione di solenne monumentalità, impeccabile nella condotta anatomica e del panneggiare, sospendendo l'epilogo drammatico del martirio nella pacata espressione del santo che attende il trapasso in devota orazione [15].
La felice attribuzione al pittore della *Madonna del Rosario* del Duomo di Vetralla (fig. 11), già riferita a Ludovico Mazzanti da Federico Zeri e Giovanni Antonio Grecolini da Andreina Griseri,

sostenuta per motivi stilistici da Clark con una datazione al 1730-32, è stata confermata dal rinvenimento dei pagamenti da parte di Francesca Raho, che anticipano la realizzazione al 1723-24. La commissione fu ottenuta per interessamento del cardinale Imperiali in qualità di Prefetto della Congregazione del Buon Governo, che coinvolse nell'impresa anche Marco Benefial, Domenico Maria Muratori e Giacomo Triga, altri suoi artisti di fiducia. Pur riproponendo lo schema piramidale marattesco della Madonna in trono, mostra nella levigatezza della pittura, nella qualità del panneggiare, nell'equilibrio formale e persino nella tipologia di alcune figure, un'anticipazione dei modi di Batoni, che ha anche riproposto la posa del san Girolamo in sue opere successive. Ma è da escludere per motivi di datazione un parziale intervento dell'allievo – come riteneva lo stesso Clark e ha ribadito recentemente Pier Paolo Quieto –, che giunse a Roma solo nel maggio del 1727 [16]. Imperiali affidò attorno al 1729-30 al giovane lucchese una serie di disegni copia di sculture e marmi antichi, richiesti dal suo amico collezionista Richard Topham. Aiutò poi il talentuoso seguace alla elaborazione della *Madonna in trono con il Bambino e i beati Pietro, Castora, Forte e Lodolfo*, commissionata sin dal 1730 dal conte Forte Gabrielli Valletta di Gubbio per uno degli altari di San Gregorio al Celio a Roma e terminata nel 1733, fornendo probabilmente schizzi e assistendolo nel predisporre il cartone preparatorio [17].

Non appartiene invece all'Imperiali la pala di medesimo soggetto della chiesa di San Francesco a Gubbio, che secondo Clark costituiva un precedente della pala romana. In realtà la tela fu commissionata sempre dal marchese Gabrielli ma realizzata nel 1735-36, come ha chiarito Giovan Battista Fidanza su base documentaria, ripetendo meccanicamente in controparte lo schema della pala romana per essere forse desunta dal cartone preparatorio. Nell'esecuzione tuttavia presenta una sua autonomia in termini pittorici e tipologici, suggerendo a mio avviso una compatibilità con i modi di Andrea Casali [18].

Il capolavoro del pittore milanese nel genere ecclesiastico è il monumentale *Martirio di sant'Eustachio* che domina il transetto destro dell'omonima chiesa romana (fig. 12). Nonostante sia stata più recentemente proposta un'esecuzione attorno al 1725 (Borghese) o al 1726-27 (De Palma), la datazione indicata da Clark al 1722-24 rimane la più plausibile, essendo la pala citata nel manoscritto di Pio del 1724. Il biografo parla di "bell'impasto di colore" e "gran gusto e disegno come ognuno può vedere nello bellissimo quadro fatto nella chiesa di sant'Eustachio nell'altare maggiore, rappresentante il martirio del santo con la moglie e figli". Il dipinto, "ideato bene, e colorito molto ragionevolmente" (Lanzi), pur richiamando ancora nella figura del sacerdote la tavola poussiniana vaticana, si caratterizza per una notevole

13. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Morte di san Romualdo* (1730-32). Roma, San Gregorio al Celio.

14. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Cerimonia dell'elezione vescovile dell'Elettore Clemente Augusto di Baviera* (1727-28). Brühl, Schloss Augustusburg.

15. Domenico e Giuseppe Valeriani, Giovan Battista Cimaroli, Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Monumento immaginario a Giorgio I* (1728-29). Già Goodwood House, collezione duchi di Richmond.

originalità e forza espressiva, evidenziando la capacità di scaglionare prospetticamente la composizione in scorci audaci, ma soprattutto un perfetto dominio dell'anatomia umana e un'aspirazione alla monumentalità di compostezza quasi neoclassica [19].
L'ultima pala pubblicata dall'artista è la *Morte di san Romualdo* in San Gregorio al Celio (fig. 13), solenne nell'impianto ascensionale di ascendenza barocca, la cui datazione secondo la Pedrocchi va anticipata al 1730-32 (rispetto al 1733-34 indicato dalla critica) sulla scorta delle "memorie" dell'annesso monastero camaldolese. Il bozzetto dell'opera si trova presso la Quadreria dell'Ospedale di Santo Spirito, mentre un'ulteriore versione, forse una "memoria", è recentemente transitata in asta da Minerva auctions [20].

Figurista
Nel dicembre 1727 l'Elettore Clemente Augusto di Baviera commissionò all'Imperiali quattro dipinti raffiguranti la cerimonia della sua consacrazione vescovile da parte di Benedetto XIII, celebrata in Santa Maria della Quercia a Viterbo l'11 settembre dello stesso anno (fig. 14). In questa serie, conservata nello Schloss Augustusburg a Brühl, emerge anche un talento di ritrattista, essendo raffigurati tutti i prelati e nobili presenti alla cerimonia, secondo il genere settecentesco del ritratto di gruppo inaugurato da Pierleone Ghezzi, sviluppato da Antonio David, Agostino Masucci ed altri [21].
La versatilità di Fernandi è dimostrata dalla partecipazione in qualità di figurista alla serie di capricci architettonici con monumenti immaginari dedicati a celebri personaggi britannici, commissionata tra il 1723 e il 1730 dall'impresario irlandese Owen McSwing ai maggiori pittori veneziani e bolognesi, venduta poi al 2° Duca di Richmond per decorare la sala da pranzo di Goodwood House (fig. 15). Dopo la morte di Giorgio I nel 1727 il duca decise di dedicare un dipinto della serie al re defunto, con architetture dipinte da Domenico e Giuseppe Valeriani, il paesaggio mano di Giovan Battista Cimaroli, pensando di affidare l'esecuzione delle figure a Francesco Solimena. Ma il suo consulente McSwing ritenne più adatto l'Imperiali, come scrisse in una lettera del 27 maggio 1728: "That to K. George I design to have done by one Francesco Imperiale at Rome…This Francesco Imperiale is an exceeding fine fellow and is much fitter for this work than Solimena who from his age is fallen from his form Virtu.

16. Filippo Cocchi, Giuseppe Spagna, da Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Allegoria della Musica (Erato)*. Copenaghen, Kunstindustrimuseet.

This Francesco Imperiale cannot set about the picture to K. George till towards Christmas. I shall send him the perspectives of it done in a most Noble & Most Elegant antique style by the Two Brothers Sig Valeriani".
Il dipinto è ricomparso in asta da Sotheby's a Londra nel 2007, mentre una replica con varianti di formato verticale è segnalata da Federico Zeri nella collezione Molesworth, a The Orangery, Langley Park [22].

Pittura da quadreria
All'attività di generista si affiancò fin dai primi anni quella di pittore di storia per tele da quadreria, che prese progressivamente maggiore spazio e importanza a partire dagli anni '20, fino a diventare esclusiva nella piena maturità perseguendo probabilmente un'idea di riscatto e superiore dignità.
La pubblicazione degli inventari del cardinale Pietro Ottoboni ha consentito di identificare il "gran quadro d'istoria sagra per il gallerione dell'eminentissimo cardinal Ottobono", citato da Pio nel 1724 come eseguito "ultimamente", con un quadro "di simile altezza [dieci palmi] largo palmi Dodici, e mezzo rapp.te La Presentazione al Tempio di N.ro Sir.re Gesù" descritto nell'inventario del 1743. Purtroppo di questa tela, una delle più prestigiose della carriera di Imperiali, si sono perse le tracce [23].
Uno dei primi dipinti di puro soggetto sacro è la *Giuditta e Oloferne* della collezione Clerk a Penicuik House, firmata e datata 1714. Varie altre opere giovanili sono presenti in quella raccolta, acquisite da Alexander Clerk e dal fratellastro Sir John Clerk 2° baronetto di Penicuik, come ha documentato Clifford, tra cui uno *Studio di conversazione*, una *Rebecca al pozzo*, una *Madonna con Bambino e san Giovannino* e un *Cristo confortato da angeli*. Presenta caratteristiche spiccatamente barocche una monumentale *Crocifissione*, firmata, acquistata attorno al 1735 dal Capitano John Urquhart of Cromarty a Roma tramite il suo agente William Mosman, assieme ad un *Gesù nell'orto* oggi nella collezione dell'Earl of Wemyss a Gosford House, Longniddry.
L'influsso marattesco e la conoscenza delle opere di Benedetto Luti tornano nell'*Allegoria della Musica (Erato)* della collezione del Duca di Hamilton a Lennoxlove, che nel 1785 ha fornito ispirazione per uno splendido mosaico di Filippo Cocchi con cornice di Giuseppe Spagna (Copenaghen, Kunstindustrimuseet) (fig. 16). Una proto-neoclassica *Allegoria dell'Architettura* di impronta batoniana, riferibile alla fine degli anni '30, è in collezione privata inglese (fig. 17) [24].
Imperiali assunse quale suo principale modello ideale Nicolas Poussin, come dimostra l'analisi di alcune composizioni di carattere vetero-testamentario e di storia greco-romana degli anni '20-30, tanto che Clark proponeva di identificarlo con l'anonimo copista italiano del francese evocato da Anthony Blunt, fino ad ipotizzare anche una presunta attività di falsario di Poussin [25].
Questo riferimento, unitamente ad un'attitudine al disegno accademico dal vero, consentì all'Imperiali di superare il marattismo

17. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Allegoria dell'Architettura* (1738-40). Inghilterra, collezione privata.

18. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *La cura di Tobia* (1721-22). Torino, Palazzo Reale.

19. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *La continenza di Scipione* (1721-22). Torino, Palazzo Reale.

20. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Sacrificio di Noè* (1720-25). Stourhead, Wiltshire, National Trust.

21. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Rebecca nasconde gli idoli a Labano* (1720-25). Stourhead, Wiltshire, National Trust.

22. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Giacobbe e Rachele* (1722 ca.). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme.

23. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Rebecca e Eliezer* (1725-30). Londra, collezione privata, già collezione del 7° Duca di Newcastle.

24. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Erminia scrive il nome di Tancredi* (1725-30). Londra, collezione privata, già collezione Mead.

di maniera dominante l'ambiente romano dei primi decenni del secolo, distaccandosi anche dall'indirizzò rococò perseguito da artisti di estrazione napoletana come Sebastiano Conca e poi Corrado Giaquinto.

La progressiva ricerca di lucido rigore compositivo e superiore ordine razionale, unitamente al vagheggiamento arcadico, nel riferimento al clima culturale e letterario dell'Accademia d'Arcadia che accomunò esponenti di tendenze diversificate, furono la ragione del suo successo presso la committenza straniera. Naturalmente si trattò di un processo graduale, che ebbe il suo culmine nelle opere degli anni '30, opportunamente classificate dalla critica nel filone proto-neoclassico.

Mostra caratteri poussiniani e una generale conoscenza del Barocco romano, da Baciccio a Luigi Garzi, la serie di cinque sovrapporte commissionate su interessamento dell'architetto di corte Filippo Juvarra per la decorazione del Palazzo Reale di Torino (figg. 18, 19), realizzate nel 1721-22 (*Abramo servito dagli angeli*, *Rebecca al pozzo*, *La cura di Tobia*, *La continenza di Scipione*, *Scena di sacrificio*) [26].

25. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Alessandro Magno premia i suoi ufficiali* (1736-37). Londra, collezione privata, già collezione Anthony M. Clark.

26. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Antonio e Cleopatra* (1735-40). Già Alnwick (Northumberland), Callaly Castle.

L'adesione a Poussin è ancor più esplicita nel *Sacrificio di Noè* e nella *Rebecca nasconde gli idoli a Labano* (figg. 18, 19), riferibili ai primi anni '20, documentate nell'inventario ereditario del cardinale Imperiali del 1737 e acquisite poi dalla famiglia dei banchieri inglesi Hoare (Stourhead, Wiltshire, National Trust). Pur esplicitando ancora un riferimento poussiniano, reca probabilmente una datazione anteriore per l'accentuata caratterizzazione animalista, attorno al 1715-20, il *Sacrificio di Noè* della collezione della Cassa di Risparmio di Cesena. Un disegno forse preparatorio, sebbene porti consistenti varianti e una più invasiva presenza di animali, iscritto in basso a sinistra, è recentemente ricomparso presso la galleria Salamon di Milano (fig. 8) [27].

Presentano un gusto arcadico e l'approdo ad una cifra stilistica soggettiva, fatta di eleganza e bucolica serenità, varie opere a tema pastorale. La tela con *Giacobbe e Rachele* della collezione Lemme (Ariccia, Palazzo Chigi) (fig. 22), forse bozzetto per il grande quadro di dieci palmi ricordato nell'inventario Imperiali, è documentata da un disegno preparatorio già nella collezione di Anthony M. Clark, firmato e datato 1722.

Sembrano avere una datazione leggermente più avanzata *Giacobbe e Rachele* della collezione Clerk a Penicuik House, *Rebecca e Eliezer* già nella collezione del 7° Duca di Newcastle e poi in quella dell'Earl of Lincoln (fig. 23), l'*Erminia scrive il nome di Tancredi* proveniente dalla vendita della collezione di Richard Mead del 1754 (fig. 24) e un'altra versione sul medesimo tema già presso il Duca di Sutherland [28].

Un gruppo di dipinti con soggetti di storia greco-romana costituisce la più immediata premessa alla pittura di Anton Raphael Mengs e Jacques-Louis David, anche nel richiamo ai valori morali e civili dell'antichità. Nel 1736 venne affidata ad Imperiali da Filippo V di Spagna, dietro interessamento di Filippo Juvarra e del cardinale Acquaviva, una delle tele per la decorazione della sala del Trono del Palazzo Reale de La Granja de san Ildefonso,

27. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Ettore e Andromaca* (1735-40), già Londra, Christie's, 1998.

28. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Ettore e Andromaca* (1740 ca.). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme.

29. Francesco Fernandi, detto "l'Imperiali", *Veturia e Volumnia davanti a Coriolano* (1740 ca.). Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme.

ispirata alle virtù di Alessandro Magno. Vi figuravano alcuni tra i pittori più importanti del tempo, da Giovan Battista Pittoni a Solimena, Conca, Trevisani, Masucci e Placido Costanzi.
Il modello preparatorio del dipinto di Fernandi, raffigurante *Alessandro Magno premia i suoi ufficiali* (oggi presso l'Escorial), presente a Londra alla vendita della collezione di Lord Pomfret nel 1758, passato nella collezione di Anthony M. Clark, è ricomparso alla vendita della raccolta dell'insigne studioso nel 1978 e ancora in asta da Christie's nel 1987 per confluire in collezione privata londinese (fig. 25) [29].
Proviene dal Callaly Castle ad Alwick (Northumberland) la scena di storia romana con pescatori identificabile con *Antonio e Cleopatra*, tratta da un episodio dell'omonima tragedia di Shakespeare (II atto), che è una bella premessa a Batoni, con aperture, nella morbidezza pastellata del paesaggio e delle figure, verso Angelika Kauffmann e la pittura di fine secolo (fig. 26). Una versione di *Ettore e Andromaca*, ove le figure dalla gestualità solenne ed eroica si stagliano su una prospettiva di edifici classici di memoria poussiniana, è transitata ancora una volta in asta da Christie's a Londra negli anni '90 del secolo scorso (fig. 27) [30].
Si collocano nella produzione estrema dell'artista, attorno al 1740, la coppia di splendide tele dipinte per Sir Gregory Page, poi nella collezione di John Cator Lord of Beckenham, confluite nel 2007 al Museo del Barocco Romano di Palazzo Chigi con la donazione di Fabrizio Lemme (figg. 28, 29). *Ettore e Andromaca*, orgogliosamente firmato "Fran: Ferrandi Implis. Inv: et Pin:", svolge come in un rilevo classico il tema già trattato, mentre *Veturia e Volumnuia davanti a Coriolano* è opera a due mani, con la partecipazione

di Agostino Masucci, altro eminente esponente del classicismo settecentesco, che completò il lavoro incompiuto dell'amico scomparso e divise con questi il ruolo di maestro di Batoni, il più grande pittore del '700 romano [31].

Francesco Petrucci

[1] La coppia di dipinti è segnalata dal sottoscritto senza approfondimenti in F. Petrucci, D. K. Marignoli, *Ludovico Stern (1709-1777). Pittura Rococò a Roma*, Roma 2012, p. 42, figg. 50, 51.
[2] Sul pittore cfr. N. Pio, *Vite di Pittori Scultori et Architetti* (1724), a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 40-41, 305; P.-J. Mariette, *Abecedario*, II, Paris 1853-54, p. 242; L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia…*, II, Bassano 1818, p. 248; A. Griseri, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1959, p. 98, nn. 199-200; E. K. Waterhouse, *Francesco Fernandi detto l'Imperiali*, in "Arte Lombarda", III, 1958, pp. 101-106; *Italian Art and Britain*, Winter Exhibition, Royal Academy of Arts, London 1960, pp. 58, 61, nn. 124, 130; A. M. Clark, *Imperiali*, in "The Burlington Magazine", CVI, 734, 1964, pp. 226-233 (rist. in A. M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth Century Painting*, a cura di E. P. Bowron, Washington 1981, pp. 80-89); *Roman Eighteenth Century Drawings from a private collection*, catalogo della mostra, Minneapolis 1967, nn. 48-49; A. M. Clark, *Agostino Masucci: A Conclusion and a Reformation of the Roman Baroque*, in *Essays of History of Art presented to R. Wittkower*, London 1967, II, pp. 259-264; id., *The Portraits of Artists drawn for Nicola Pio*, in "Master Drawings", V, 1, 1967, pp. 13 n. 23, 22 n. XIV, 219; J. Urrea Fernandez, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, *ad indicem*; R. Roli, *Pittura Bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, pp. 22-23; *A Scholar Collects. Selection from the Anthony Morris Clark Bequest*, catalogo della mostra, a cura di U. W. Hiesinger, A. Percy, Philadelphia 1980, pp. 26-27, n. 15; R. Roli, G. Sestieri, *I disegni italiani del Settecento*, Treviso 1981, p. LVIII, tav. 131, p. 83; S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983, p. 765, tavv. 253-258; M. Kirby Talley, *Small, usual and vulgar things: still-life painting in England 1635-1760*, in "Walpole Society", XLIX, 1983, p. 191; A. Negro, *I Giubilei del Settecento: note introduttive alla produzione artistica*, in *L'arte degli Anni Santi. Roma 1300-1875*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Milano 1984, p. 438, fig. p. 437; A. M. Clark, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, a cura di E. P. Bowron, Oxford 1985, *ad indicem*; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il Cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in "Bollettino d'Arte", 41, 1987, pp. 17-60; G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Torino 1988, p. 53, n. 47; S. Röttgen, *Guido Reni e la pittura romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Guido Reni e l'Europa*, catalogo della mostra, a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Francoforte, Bologna 1988, p. 562; L. Barroero, *La pittura a Roma*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, I, *ad indicem*, tav. 564; F. Rangoni, *Fernandi (Ferdinandi), Francesco, detto l'Imperiali*, in *La Pittura in Italia…*, 1990, II, pp. 714-715; T. Clifford, *Imperiali and his Scottish patrons*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, a cura di R. P. Ciardi, A. Pinelli, Firenze 1993, pp. 41-59; G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, I, pp. 69-70, II, figg. 381-392; U. Thieme, F. Becker, "Künstlerlexikon", XI, 1995, pp. 425-426; A. De Palma, *Fernandi (Fernando, Ferrandi, Ferrando, Ferrante), Francesco, detto l'Imperiali*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 46, 1996; E. P. Bowron, *Francesco Fernandi, called Imperiali,* in *Art in Rome in the eighteenth century*, catalogo della mostra, a cura di E. P. Bowron, J. Rishel, Philadelphia-Houston, Philadelphia 2000, pp. 363-365; L. M. Connor Bulman, *The Florentine draughtsmen in Richard Topham's paper museum*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 7, 2002 (2005), 2, pp. 343-357; P. P. Quieto, *Pompeo Girolamo de' Batoni*, Roma 2007, *ad indicem*; E. P. Bowron, *Pompeo Batoni: a complete catalogue of his paintings*, New Haven-London, Yale University 2016, *ad indicem*.
[3] Vedi M. Pomponi, *Fonti per la storia dei monumenti antichi di Roma. I. collezionisti inglesi e artisti romani nel primo Settecento: una lettera di Francesco Fernando d'Imperiali a Richard Topham*, in "Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", 9 ser., 5, 1994, pp. 259-269.
[4] La lettera è pubblicata in *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, I, a cura di M. H. von Freeden, Würzburg 1950, p. 1041.
[5] Per tali riferimenti cfr. E. K. Waterhouse, 1958; T. Clifford, 1993.
[6] Per la disputa accademica cfr. A. M. Clark, 1964, p. 229.
[7] Sull'autoritratto cfr. E. K. Waterhouse, 1958, p. 101, fig. 1; A. M. Clark, 1964, p. 226; id., 1967; T. Clifford, 1993, pp. 41-42, 47, fig. 40.
[8] Sul Vimercati cfr. V. Caprara, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 41, 1992.
[9] Cfr. A. M. Clark, 1964, p. 229. Sulla pittura di genere a Genova cfr. A. Orlando, *"Ben imitar coi colori quant'ha di bello il mondo". Dalla nascita dei generi al gusto rococò nella pittura a Genova nel '600 e '700*, in *I fiori del barocco. Pittura a Genova dal naturalismo al rococò,* catalogo della mostra, a cura di A. Orlando, Genova, Musei di Strada Nuova, Cinisello Balsamo 2006, pp. 11-31. Su Scorza si è appena inaugurata a Genova, Palazzo della Meridiana, la mostra *Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco*, a cura di Anna Orlando.
[10] Cfr. D. Frascarelli, *"Omnes eiusdem sumus naturae": lo sguardo degli animali nella pittura del Seicento*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston, Roma 2014, pp. 147-160.
[11] Cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, 1987, p. 25.
[12] Su tali dipinti animalisti cfr. A. M. Clark, 1964, p. 229, fig. 46. S. Rudolph, 1983, tav. 253; T. Clifford, 1993, pp. 42, 47-48, figg. 41, 42, il quale attribuisce a Imperiali anche una coppia di dipinti con animali presso la Galleria Spada (F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954, pp. 77-78, nn. 353-354).
[13] Sulle due opere (olio su tela, cm 44 x 82) cfr. L. Serra, *Le Gallerie Comunali delle Marche*, 1925, pp. 264-265; D. Fer-

riani, *La Pinacoteca comunale di Montefortino oggi. Gli inventari d'origine e alcuni dipinti inediti*, in "Bollettino d'Arte", 89-90, 1995, pp. 162-163, tav. III a), b).

[14] Sul disegno (matita rossa, mm 16,8 x 27,1) cfr. T. Clifford, 1993, pp. 42, 53 n. 21, fig. 43.

[15] Sulle pale di Viterbo cfr. N. Pio (1724), 1977, p. 41; M. Signorelli, *Il Palazzo Papale e la Cattedrale di San Lorenzo*, Viterbo 1962, p. 143; A. M. Clark, 1964, p. 230, figg. 54, 55; S. Prosperi Valenti Rodinò, 1987, p. 37; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, I, pp. 69, 70; A. De Palma, 1996. Un bozzetto per il *Martirio di San Valentino* è stato rintracciato da S. Prosperi Valenti Rodinò, 1987, p. 37, fig. 26, in collezione privata romana proveniente dalla collezione Imperiali.

[16] Sulla pala di Vetralla cfr. A. M. Clark, 1964, p. 233, fig. 56; F. Rangoni, 1990, p. 714; A. De Palma, 1996; F. Raho, *I restauri del Duomo di Vetralla: tra tradizione e innovazione*, tesi di laurea, Roma, Università La Sapienza, 1996-97; id., *Precisazioni documentarie sul Duomo di Viterbo*, in "Informazioni. Pubblicazione periodica semestrale della CCBC di Viterbo", 16, 1999, pp. 65-79 (71-72); E. P. Bowron, 2000, p. 365, n. 216 (che ha confutato la partecipazione di Batoni); P. P. Quieto, 2007, pp. 164-165.

[17] Per la collaborazione nella pala di Batoni in San Gregorio al Celio cfr. F. Benaglio, *Vita e prose scelte di Francesco Benaglio*, Treviso 1894, pp. 49-57; A. M. Clark, 1985, pp. 209-210, n. 2; P. P. Quieto, 2007, pp. 162-164; E. P. Bowron, 2016, I, pp. 3-6, n. 2.

[18] Per la pala di Gubbio cfr. A. M. Clark, 1985, p. 210 (Imperiali); E. P. Bowron, 2000, p. 363 (Imperiali); G. B. Fidanza, *La pittura del Settecento a Gubbio storia e documenti*, Roma 2009, pp. 63-74 (Imperiali); F. Petrucci, 2012, p. 63, fig. 69 (Costanzi); E. P. Bowron, 2016, I, p. 3 (seguace di Imperiali).

[19] Per la pala di Sant'Eustachio cfr. N. Pio (1724), 1977, pp. 40-41; F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nella chiese di Roma,* 1763, ediz. comparata a cura di B. Contardi, S. Romano, Firenze 1987, p. 85; L. Lanzi, 1818, p. 248; A. M. Clark, 1964, p. 230, fig. 53; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, I, pp. 69, 70; D. Borghese, *Sant'Eustachio*, in "Roma Sacra. Guida alle chiese di Roma", 8° itinerario, Napoli 1996, p. 22, fig. 45; A. De Palma, 1996.

[20] Per la pala di San Gregorio al Celio cfr. F. Titi, 1763, ediz. 1987, p. 44; A. M. Clark, 1964, pp. 230-231; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, pp. 69, 70; A. De Palma, 1996; A. M. Pedrocchi, *La Chiesa di San Silvestro in Capite a Roma,* Genova 2005, pp. 47-48, fig. 49. La versione passata in asta a Roma presso Minerva auctions, 24 novembre 2014, n. 75 (olio su tela, cm 134 x 84), proviene dalla collezione del restauratore Luciano Maranzi.

[21] Sulla serie del Castello di Augustusburg cfr. E. Depel, *Bemerkungen zur Gemäldesammlung des Kürfursten Clemens August*, in *Kürfurst Clemens August*, catalogo della mostra, Schloss Augustusburg zu Brühl, Köln 1961, pp. 104, 161, nota 61, figg. 124, 125; A. M. Clark, 1964, p. 230; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, I, pp. 69, 70; A. Di Palma, 1996.

[22] Sul *Monumento allegorico a Giorgio I* e la serie cfr. F. J. B. Watson, *English Taste in the 18th Century*, in "The Connoisseur", 1956, p. 104; A. M. Clark, 1964, p. 230; E. P. Bowron, 2000, p. 363. Il dipinto è passato da Sotheby's a Londra il 5 dicembre 2007, n. 72. Per la versione a The Orangery, Langley Park, vedi Fototeca Zeri, web-site, n. 121194.

[23] Cfr. E. J. Olszewski, *The Inventory of Paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004, pp. 11, 116.

[24] Per tali opere ed altre in collezioni scozzesi cfr. T. Clifford, 1993. Sul mosaico cfr. A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma*, Milano 2004, pp. 233, 236, fig. 13.

[25] Cfr. A. Blunt, *Poussin studies XIII: Early falsifications of Poussin*, in "The Burlington Magazine", CIV, 1962, pp. 480-490; A. M. Clark, 1964, pp. 229-230.

[26] Cfr. A. Griseri, 1959, p. 99; id., in *Mostra del Barocco Piemontese*, a cura di V. Viale, II, Torino 1963, pp. 37, 86-87, nn. 187-190, 199-200, tav. 97; A. M. Clark, 1964, p. 229; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, pp. 69, 70, figg. 391-392; A. De Palma, 1996.

[27] Sulle tele di Stourhead cfr. A. M. Clark, 1964, pp. 229-230, figg. 50, 52; S. Prosperi Valenti Rodinò, 1987, pp. 26, 37, 57 nota 50, figg. 24, 25; F. Rangoni, 1990, p. 714; T. Clifford, 1993, p. 42; G. Sestieri, 1994, pp. 69, 70; A. De Palma, 1996. Sulla tela di Cesena cfr. A. Massa, *La Collezione dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Bologna 1991, pp. 228-234; G. Sestieri, 1994, I, p. 70, II, fig. 390 (con erronea didascalia, mentre quella pertinente è riportata invece al n. 387). Il disegno della galleria Salamon è penna, acquerello e inchiostro seppia, mm 244 x 475.

[28] Per *Giacobbe e Rachele* Lemme cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, 1987, p. 56, nota 24; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, I, p. 70, fig. 389; F. Luly Lemme, 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. 200-201, n. 95. Per la versione Clerk cfr. T. Clifford, 1993, pp. 49-50, fig. 45. Per *Rebecca e Eliezer* cfr. E. K. Waterhouse, 1958, p. 105, fig. 3; A. M. Clark, 1964, p. 229; T. Clifford, 1993, p. 42; G. Sestieri, 1994, I, p. 70, fig. 387; E. P. Bowron, 2000, p. 365, n. 216. Per *Erminia scrive il nome di Tancredi* (ricomparsa in asta da Christie's, Londra, 9 aprile 1990, n. 78) cfr. A. M. Clark, 1964, p. 233, fig. 58; G. Sestieri, 1994, I, p. 70, fig. 386. Per la versione già presso il Duca di Sutherland, passata in asta da Christie's, Londra, 24 ottobre 1986, n. 223, cfr. T. Clifford, 1993, p. 57.

[29] Sulla tela spagnola cfr. E. K. Waterhouse, 1958, p. 104; A. M. Clark, 1964, p. 233. Per il bozzetto (transitato in asta da Christie's, Londra, 30 ottobre 1987, n. 104) cfr. A. M. Clark, 1964, p. 233, fig. 60; *Pictures from the Clark Collection, from the Estate of the late Anthony Morris Clark for benefit of the American Academy, Rome*, Christie, Manson & Woods ltd, London, July 6, 1978, London 1978, p. 16, n. 31; F. Rangoni, 1990, p. 714; G. Sestieri, 1994, p. 70, II, fig. 388.

[30] Per *Antonio e Cleopatra* (olio su tela, cm 94,5 x 121,8), ricomparso in asta da Christie's, Londra, 19 aprile 1991, n. 152, cfr. T. Clifford, 1993, p. 54-55, n. 128, che ricorda un disegno preparatorio a Pinicuik House inventariato con tale iconografia. *Ettore e Andromaca* (olio su tela, cm 146,5 x 197) è transitato da Christie's, Londra, 5 luglio 1991, n. 99, 11 dicembre 1992, n. 9 e 30 ottobre 1998, n. 80, cfr. G. Sestieri, 1994, I, p. 70.

[31] Per le due tele Lemme cfr. E. K. Waterhouse, 1958, p. 106; A. M. Clark, 1964, p. 233, nota 26; S. Rudolph, 1983, fig. 258; G. Sestieri, 1994, I, pp. 69, 70, II, figg. 381, 382; A. Agresti, in *Il Museo del Barocco…*, 2007, pp. 196-199, nn. 93, 94; F. Petrucci, in *Dipinti tra rococò e neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, catalogo della mostra, Cavallino di Lecce, Roma 2013, pp. 82.83, n. 17 e copertina.