



2022

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 25, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuillo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

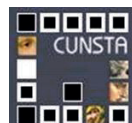
Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Lo *Svenimento di Giulia* di Leonello Spada: note sulla storia collezionistica e la tecnica esecutiva

Pier Ludovico Puddu*

Abstract

Il fortuito ritrovamento di un dipinto raffigurante *Le vesti insanguinate di Pompeo presentate alla moglie Giulia* del pittore bolognese Leonello Spada (1576-1622) ha fornito l'occasione di studiarlo e, nell'ambito del progetto di ricerca ARTECA dell'Università Palacký di Olomouc, la possibilità di analizzarlo con le moderne tecnologie diagnostiche, i cui risultati vengono presentati in questa sede. L'opera è stata prima esaminata dal punto di vista storico-artistico e successivamente sottoposta ad una campagna di indagini esclusivamente non distruttive allo scopo di studiarne la tecnica esecutiva, i materiali impiegati e lo stato conservativo. Le novità emerse sul fronte storico-artistico sono state quindi integrate da un dettagliato resoconto delle indagini effettuate, tra cui fotografie e macrofotografie in luce

* Pier Ludovico Puddu, Ricercatore, Università Palacký di Olomouc (Repubblica Ceca), Křížkovského 511/8, 77900, Olomouc, e-mail: pl.puddu@hotmail.it.

Questo contributo è supportato dall'*European Regional Development Fund Project: ARTECA. Advanced Physical-Chemical Methods of Research and Protection of Cultural and Artistic Heritage*, CZ.02.1.01/0.0/0.0/17_048/0007378. Le indagini diagnostiche sul dipinto di Leonello Spada sono state svolte dal laboratorio M.I.D.A. di Claudio Falcucci, a cui va un sentito ringraziamento anche a nome dell'Università Palacký di Olomouc.

diffusa e radente, fluorescenza indotta da radiazione UV, riflettografia IR, infrarosso in falsi colori, radiografia e fluorescenza dei raggi X (XRF).

The discovery of a painting representing *Pompey's bloody robes presented to his wife Giulia* by the Bolognese painter Leonello Spada provided the opportunity to study it and – as part of the ARTECA research project of the Palacký University of Olomouc – the possibility of analyzing it with modern diagnostic technologies. The work was first examined from a historical-artistic point of view and subsequently subjected to a campaign of exclusively non-destructive investigations in order to study the executive technique, the materials used and the state of conservation. This contribution presents the novelties that have emerged on the historical-artistic front and a detailed report of the investigations carried out, including photographs and macro-photographs in diffused and grazing light, fluorescence induced by UV radiation, IR reflectography, infrared in false colors, radiography and fluorescence of X-rays (XRF).

1. Provenienza

Nella monografia di Elio Monducci sul pittore bolognese Leonello Spada (1576-1622), nella sezione riguardante le opere perdute o non rintracciate, è catalogato un dipinto rappresentante *Le vesti insanguinate di Pompeo presentate alla moglie Giulia*, un olio su tela di cm 94 × 131 (in realtà cm 98 × 132)¹.

La tela (fig. 1) è stata resa nota nel 1974 da Maurizio Marini, il quale alcuni anni prima l'aveva individuata tra i resti della collezione Camuccini di Cantalupo in Sabina, dove figurava come *Marcantonio e Cleopatra* con l'attribuzione a Mathias Stom². Lo studioso, nel ricondurre l'attribuzione a Leonello Spada, ha riconosciuto il soggetto del quadro come *Le vesti insanguinate di Pompeo presentate alla moglie Giulia* e ne ha supposto la provenienza dalla collezione Borghese³. A questo proposito, l'ipotesi di Marini è stata formulata sulla base di due elementi principali: in primo luogo l'esistenza di un duraturo rapporto di affari che, tra Sette e Ottocento, vide coinvolti i principi Borghese e i fratelli Pietro e Vincenzo Camuccini, portando all'acquisizione da parte di questi ultimi di molte opere d'arte appartenenti alla nobile famiglia romana. L'altro elemento, più solido dal punto di vista documentario e a mio avviso del tutto convincente, è costituito dalla presenza di un dipinto di analogo soggetto in collezione Borghese fin dal Seicento (che tuttavia all'epoca era attribuito a

¹ Monducci *et al.* 2002, p. 213, n. 199.

² Roma, Archivio degli eredi di Emilio Camuccini (d'ora in poi AECR), fasc. 38, *Catalogo della collezione Camuccini*, dattiloscritto da Ettore Sestieri nel giugno 1949, p. 44. n. 42: «Antonio e Cleopatra a olio su tela. Questa pittura nella quale si vede a sinistra Antonio e nel centro un'ancella volta verso Cleopatra che a destra sembra colta da svenimento, ci riporta decisamente nella cerchia di Gherardo Hontorst, detto Gherardo delle Notti. Senonché una maggiore crudeltà di colori dai riflessi quasi metallici, ci ha condotto a pensare che possa trattarsi di un'opera dovuta al suo allievo Matteo Stomer».

³ Marini 1974, p. 315, C.8 e 2005, p. 427.

Orazio Gentileschi), come emerge dalla seguente descrizione contenuta nella famosa guida della raccolta edita nel 1650: «il quadro d'un soldato, che mostra a Giulia la veste insanguinata di Pompeo Magno suo marito, è del Gentileschi»⁴. Tale descrizione, che combacia perfettamente con il raro tema espresso dalla tela in esame, permette di confermare la correzione del soggetto e di ricondurre l'opera alla collezione Borghese, unica raccolta contenente un siffatto dipinto. Va inoltre sottolineato il fatto che lo stesso quadro è parimenti citato in tutte le successive guide della raccolta, almeno fino a quella di Ridolfino Venuti del 1766⁵. Tuttavia, l'attribuzione a Gentileschi fornita dalle guide è confutabile sulla base dell'incompatibilità stilistica tra i modi del pittore toscano e il dipinto, in cui è invece ravvisabile la mano di Leonello Spada.

Recentemente sono emerse ulteriori evidenze documentarie che permettono di identificare con certezza il dipinto con quello in collezione Borghese, un tempo posseduto dal cardinal Scipione⁶: in primo luogo l'opera figura nell'inventario del cardinale Borghese, databile entro il 1633, dove vengono anche fornite le dimensioni (in palmi romani) pur mancando la relativa attribuzione⁷. Stando alla particolarità del soggetto rappresentato, la descrizione nell'inventario e il riscontro dimensionale non lasciano dubbi sull'identificazione di questo «quadro in tela d'un soldato, che mostra la veste di Pompeo insanguinata a Giulia sua moglie cornice dorata, alto 4 largo 5½»⁸. Dalla conversione dei palmi in centimetri e il confronto con le dimensioni effettive del dipinto risulta infatti una chiara corrispondenza⁹.

In secondo luogo, l'approfondimento dell'attività commerciale e collezionistica di Pietro Camuccini (1760-1833)¹⁰, nonché il reperimento del suo registro commerciale o *Stock book*, hanno consentito di confermare il diretto passaggio dell'opera dai Borghese al mercante romano: nel registro in questione,

⁴ Manilli 1650, p. 109.

⁵ De Sebastiani 1683, p. 25: «Un Soldato che mostra a Giulia la veste insanguinata di Pompeo suo marito, del Gentileschi»; Montelatici 1700, pp. 301-302: «opera del Gentileschi, rappresenta Giulia moglie di Pompeo Magno, sostenuta da una serva acciò non cada, mentre per haver ella visto, e riconosciuto la veste del suo marito portatagli da un Soldato, bagnata col sangue d'alcuni huomini, che ne' giorni comitali essendo rimasti feriti, si erano accostati à Pompeo, si svenne à tal vista pe'l dolore, dubitando, ch'egli fosse stato ammazzato»; Roisecco 1750, II, p. 108: «un Soldato, che mostra a Giulia la veste insanguinata di Pompeo, del Gentileschi»; Venuti 1766, p. 170: «Un Soldato che mostra a Giulia la veste insanguinata di Pompeo, del Gentileschi».

⁶ Cfr. Puddu 2021b, pp. 101-112.

⁷ Su questo inventario si veda Corradini 1998, pp. 449-456; cfr. anche Pierguidi 2014, pp. 161-170.

⁸ Corradini 1998, p. 451, n. 57.

⁹ Conversione palmi romani in centimetri: 1 palmo = da cm 22,5 a cm 25 (media: cm 23,75). Le dimensioni medie del quadro Borghese corrispondono quindi a circa cm 95 × 130, praticamente sovrapponibili ai cm 98 × 132 di quello in oggetto.

¹⁰ Puddu 2018, 2020 e 2021a. Su Pietro Camuccini cfr. anche Giacomini 2007a, pp. 93-115, 161-169; Eadem 2007b, pp. 171-185.

le descrizioni e valutazioni delle numerose opere di elevata qualità artistica in possesso di Camuccini sono spesso accompagnate dalla precisazione della provenienza¹¹. È il caso del quadro di Leonello Spada, già creduto un *Marcantonio e Cleopatra*, che nello *Stock book* è elencato al n. 184 con l'indicazione della preesistenza in casa Borghese: «Cleopatra e Marcantonio Originale di buon autore, esisteva in Casa Borghese in Tela alto P 4 L 5½»¹². Le dimensioni e il supporto coincidono con quelli indicati nell'inventario Borghese e soprattutto il numero 184 di cui al registro è riportato sul retro del telaio del dipinto, oggi in collezione privata, elemento che fornisce la conferma definitiva dell'identificazione proposta. Il generico riferimento ad un originale di buon autore riflette da una parte il riconoscimento della qualità dell'opera da parte di Camuccini, ma dall'altra la sua scarsa conoscenza della pittura caravaggesca, del resto in linea con una generale impreparazione in tal senso piuttosto diffusa tra i mercanti romani dell'epoca¹³. Inoltre, va rimarcato che la citazione documentale attesta l'esistenza del fraintendimento iconografico almeno dall'inizio dell'Ottocento.

La tela pervenne quindi ai fratelli Camuccini tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento insieme a molti altri quadri di provenienza Borghese. Dopo la morte di Pietro nel 1833, l'opera continuò ad essere catalogata dal fratello Vincenzo nei documenti di famiglia come *Marcantonio e Cleopatra*, e così venne trasmessa ai discendenti del pittore romano. Quest'ultimo la ritenne una copia da Guido Reni¹⁴, ed è probabilmente per tale motivo che nel 1855 rimase esclusa dalla vendita al duca di Northumberland di parte della quadreria Camuccini, comprendente settantaquattro dipinti, quasi tutti creduti originali di grandi maestri¹⁵; il quadro restò quindi nella collezione Camuccini per quasi due secoli, giungendo per vie ereditarie all'attuale ubicazione in collezione privata.

¹¹ Si veda ad esempio Puddu 2018, pp. 836-839.

¹² AECR, fasc. 37, *Registro-inventario o Stock book di Pietro Camuccini*, n. 184. La redazione del manoscritto occupò Camuccini per oltre due decenni a partire dal 1806 circa. Nel registro sono documentati oltre cinquecento dipinti, opere che solitamente il mercante acquistava e rivendeva. In seguito, molte di esse entrarono nella sua collezione personale.

¹³ Ad esempio un altro dipinto caravaggesco in possesso del mercante romano, il *Seppellimento di Santo Stefano* ora conservato a Boston (Museum of Fine Arts), era da lui ritenuto un originale di Caravaggio mentre è oggi ricondotto a Carlo Saraceni.

¹⁴ AECR, fasc. 37, *Registro di oggetti d'arte e cose preziose*, n. 101: «presso Guido. Cleopatra e Marcantonio, quadro da buon Autore, esisteva in Ca. Borghese».

¹⁵ Sulla vendita in questione, effettuata da Giovanni Battista, figlio di Vincenzo, cfr. Finocchi Ghersi 2002 (2003), pp. 355-380.

2. Critica e iconografia

In seguito alla pubblicazione di Marini, Fiorella Frisoni ha espresso alcune importanti considerazioni sullo *Svenimento di Giulia* in un contributo del 1975 dedicato a Leonello Spada. La studiosa ha notato che nel dipinto «la ricezione di un'impressione lacerante del caravaggismo più che sul Caravaggio stesso sfocia in una violenza rappresentativa che non risiede nella forza della luce quanto nell'accentuazione espressionistica e, al limite, caricaturale del motivo»¹⁶. È evidente come l'artista avesse amplificato la luce su ricami, merletti e accessori decorativi e limitato le ombre proprio per far emergere le parti di maggior luminosità nel tentativo di rendere realisticamente i dettagli più significativi, quali i volti dei personaggi e le parti più descrittive del tema raffigurato. L'opera di Caravaggio sarebbe stata dunque fraintesa, o comunque filtrata dalla formazione classicista che il pittore bolognese aveva perseguito presso l'accademia dei Carracci; a questo proposito sono significative le parole di Carlo Cesare Malvasia, il quale scrisse che Spada «temprando l'ombra rigorose del Caravaggio, più grazioso anche, e corretto di lui dimostrossi»¹⁷. Successivamente Frisoni ha ravvisato, in questo come in altri dipinti di Spada, tutti collocabili entro la metà degli anni Dieci (ad esempio il *Concerto* della Galleria Borghese), una certa aderenza al Caravaggio, ma solo in accezione epidermica. L'artista dunque non colse pienamente la portata profonda del rinnovamento inaugurato dal Merisi, giungendo ad esiti del tutto peculiari come l'accentuazione minuziosa, quasi fiamminga, della resa dei dettagli decorativi e la carica espressiva dei personaggi, portata fino al grottesco¹⁸. Del resto è noto che Spada assimilò il caravaggismo solo a partire dal suo viaggio maltese (1610-1611 circa), recependone tuttavia solo espedienti per lo più esteriori, come l'utilizzo abbondante del nero per gli sfondi e il forte aggetto delle figure in primo piano. Nel quadro in esame gli elementi suddetti sono tutti facilmente osservabili, ad esempio nella raffinata veste di Giulia e nell'espressione quasi caricaturale della fantesca che sorregge la giovane donna svenente. Nonostante la difficoltà notata dalla critica di ricostruire l'esatta cronologia delle opere di Spada, è ipotizzabile che il dipinto in questione abbia un'origine romana: considerando che il soggiorno romano del pittore è stato variamente collocato in un momento compreso tra il 1611 e il 1613 e che dall'anno successivo Leonello risulta in Emilia, continuando a mantenere i contatti con i collezionisti romani, a mio avviso la datazione proposta da Frisoni al 1610-1611 (momento in cui il pittore doveva trovarsi ancora a Malta) dovrebbe essere posticipata al

¹⁶ Frisoni 1975, pp. 53-79, in particolare p. 63.

¹⁷ Malvasia 1678, II, p. 112.

¹⁸ Frisoni 1994, pp. 265-292, in particolare p. 266. Sul rapporto tra Spada e Caravaggio si veda anche il pionieristico Calvesi 1959, pp. 91-94.

1612-1614¹⁹. È infatti nelle tele di questo periodo che Spada coniuga al meglio la sua matrice emiliana e le suggestioni caravaggesche via via assimilate, esibendo quello che è stato efficacemente definito come naturalismo accademico in continuità con il realismo del Merisi²⁰. Non a caso tali aspetti, se nella sua epoca gli valsero l'appellativo di «scimmia del Caravaggio», fanno oggi ritenere Leonello Spada il maggiore interprete emiliano del caravaggismo insieme a Bartolomeo Schedoni. In questo caso specifico, il taglio e il formato delle tre mezze figure, la localizzazione delle parti in ombra e di quelle in luce (ma con minore potenza di chiaroscuro), nonché le stesse dimensioni della tela, ricordano da vicino uno degli ultimi capolavori di Caravaggio, la *Negazione di San Pietro* (fig. 2), opera che Leonello potrebbe aver visto a Napoli o a Roma al rientro dall'isola maltese e che certamente aveva ben presente al momento dell'esecuzione del suo dipinto²¹. Tale confronto appare dunque esemplificativo di quanto affermato sopra, mentre l'accostamento ad altre più o meno coeve opere di Spada permette sia di confermare l'attribuzione del quadro in esame al pittore bolognese, sia di ravvisare il suo tipico *modus operandi* in aderenza superficiale ai moduli caravaggeschi: citazioni da Caravaggio e analoghi schemi compositivi e iconografici sono infatti individuabili in molti dipinti di Spada eseguiti entro la metà degli anni Dieci, come ad esempio la *Cattura di Cristo* e la *Negazione di San Pietro* della Galleria Nazionale di Parma (fig. 3) che, per i forti contrasti chiaroscurali, la pittura ricca di materia e i numerosi dettagli compositivi, coloristici e stilistici, hanno molto in comune con lo *Svenimento di Giulia*²². Per quanto riguarda quest'ultimo dipinto, come si vedrà nel paragrafo dedicato alle indagini diagnostiche²³, l'aderenza alla pittura di Caravaggio è ravvisabile anche in alcuni passaggi della tecnica esecutiva: in almeno due casi infatti, l'artista definisce l'ingombro di una parte della figura protagonista con dei segni incisi, osservabili sia sulla preparazione (in corrispondenza del ventre della donna), sia sulla superficie già parzialmente

¹⁹ Sugli spostamenti del pittore cfr. Macioce 1994, pp. 54-58, in particolare p. 54 e ss.; si vedano anche Macioce 2010, II, pp. 689-695; Sciberras 2015, pp. 37-43.

²⁰ Ad esempio cfr. Roio 2013, pp. 48-65, in particolare p. 60.

²¹ Si tratta di uno degli ultimi capolavori di Caravaggio (olio su tela, cm 94 × 125,5), realizzato probabilmente a Napoli e documentato a Roma già nel 1613 in possesso del pittore Guido Reni. Cfr. Nicolaci, Gandolfi 2011, pp. 41-64.

²² Si confronti anche l'*Incoronazione di spine* di Chantilly e la *Giuditta nella tenda di Oloferne* di Bologna, entrambe cronologicamente molto vicine allo *Svenimento di Giulia*. Inoltre, benché più tarde rispetto a quelle citate nel testo, si possono menzionare il *Carnefice porge a Salomè la testa del Battista* e la *Giuditta con la testa di Oloferne* della Galleria Nazionale di Parma, in cui tuttavia è più evidente una ripetizione convenzionale dei motivi caravaggeschi. Cfr. Macioce 2010, II, pp. 691 e 693-694.

²³ Si veda anche la radiografia del dipinto che ha fatto emergere numerosi pentimenti, tra cui l'eliminazione di un pennacchio sull'elmo del soldato in alto a sinistra (fig. 7) che ricorda quello del soldato sulla sinistra della *Cattura di Cristo* di Parma.

dipinta (a definizione del fiocco della cintura verde soprastante la veste gialla, figg. 4a-c)²⁴.

Essendosi perse le tracce del dipinto fino al recente ritrovamento, la critica non si è più soffermata su di esso, salvo una menzione nel repertorio bibliografico di Elizabeth Gardner e la breve schedatura nella già citata monografia del 2002²⁵. Le precedenti pubblicazioni in bianco e nero non permettevano di ammirare l'opera in tutta la sua qualità e bellezza, che appare invece evidente dalla fotografia a colori: il manto insanguinato avvolto sul braccio del soldato, la splendida armatura di foggia cinquecentesca, l'elmo con il laccio verde che gli passa sotto al mento, i sontuosi colori della veste, del mantello e dei gioielli di Giulia, sono tutti dettagli che attraggono l'occhio dell'osservatore e che, insieme all'espressione dei volti, contribuiscono alla drammaticità della scena.

Quanto all'inconsueta iconografia, si tratta di un episodio di storia romana narrato da Plutarco: «durante un'elezione di edili accadde che alcune persone vennero alle mani e parecchie rimasero uccise intorno a Pompeo. Egli restò tutto imbrattato di sangue e dovette mutar d'abito, per cui i servi portarono a casa le vesti di corsa e con gran trambusto. La giovane moglie, che proprio in quei giorni era incinta, alla vista della toga insanguinata svenne e ci volle del bello e del buono per farle riprendere i sensi. In seguito allo spavento e al trauma abortì»²⁶. Giulia, figlia di Cesare, era considerata una delle donne più belle della *gens Iulia* e passò alla storia come simbolo di fedeltà coniugale. In seguito alla perdita del figlio, rimasta nuovamente incinta, morì di parto lasciando vedovo Pompeo, il quale si risposò con Cornelia. Nell'interpretazione del soggetto data dall'artista, lo stato di gravidanza di Giulia non appare così evidente da risultare facilmente percepibile in assenza del collegamento con la fonte storica; tuttavia tale evidenza permette di riscontrare la stretta aderenza al racconto plutarchiano da parte del pittore. La reazione emotiva della donna alla vista del manto insanguinato, che le fece perdere i sensi credendo che il marito fosse stato ucciso, è prova di sincero amore coniugale e costituisce il fulcro della rappresentazione di questo *exemplum*; il tema, caro alla cultura seicentesca, fu ampiamente trattato nella pittura dell'epoca, anche se raramente tramite questo episodio. Tra i pochissimi esempi di ripresa di quest'ultimo, si ricordano la tela eseguita da Bernardino Mei (1612-1676) per una commit-

²⁴ Non è stato possibile proporre confronti con indagini diagnostiche effettuate su altre opere autografe di Leonello Spada. All'osservazione diretta l'opera appare stilisticamente compatibile con i modi di Leonello, tuttavia non si è potuto verificare se le incisioni fossero impiegate spesso dall'artista nelle fasi preparatorie delle sue composizioni, né se tali segni rientrassero nel suo tipico *modus operandi*.

²⁵ Gardner 1998, I, p. 181; Monducci *et al.* 2002, p. 213, n. 199. Cfr. anche Puddu 2021b, pp. 101-112.

²⁶ Citazione tratta da Plutarco, *Vite parallele* (Vita di Pompeo), riportata da G. P. Cammarota, in Bentini *et al.* 2011, pp. 32-36, n. 21a-b.

tenza senese dopo il 1657 (Galleria di Palazzo degli Alberti di Prato), e quella dipinta da Lorenzo Pasinelli (1629-1700) per il conte Odoardo Pepoli nel 1675 circa (Pinacoteca Nazionale di Bologna). In quest'ultimo caso, come in quello riguardante il quadro di Leonello Spada, l'episodio raffigurato è stato a lungo frainteso con un altro di storia romana e interpretato correttamente solo in tempi recenti²⁷. Ciò dimostra la facilità di fraintendimento di un tale soggetto.

Tornando all'opera di Spada, la sua presenza nella collezione di Scipione Borghese prima del 1633 potrebbe derivare da una commissione diretta a Leonello negli anni del suo rientro a Roma, oppure da un acquisto sul mercato da parte del cardinale, notoriamente uno dei più voraci collezionisti dell'epoca e grande amatore della pittura caravaggesca.

3. *La copia di Kroměříž*

Una replica del quadro, di incerta provenienza e attribuzione e di dimensioni quasi identiche all'originale (cm 96 × 138), si trova oggi nel Museo arcivescovile di Kroměříž (fig. 5), anch'essa oggetto di una recentissima campagna di indagini diagnostiche. Pur in mancanza di notizie antiche, è ipotizzabile che l'opera sia stata realizzata mentre l'originale si trovava nella collezione Borghese. Questa copia fu probabilmente acquistata verso la fine dell'Ottocento dall'arcivescovo di Olomouc, identificabile con Friedrich Egon von Fürstenberg (1853-1892) o con il suo successore Theodor Kohn (1892-1904); per questa via passò nelle collezioni della pinacoteca di Kroměříž, dove risulta a partire dall'inventario del 1904²⁸. Nel primo catalogo del museo il dipinto è accostato ai modi di Bartolomeo Manfredi con una generica datazione alla seconda metà del Seicento, mentre in quello più recente viene ricondotto ad un anonimo pittore caravaggesco attivo in Italia intorno alla metà del secolo²⁹. Finora il quadro di Kroměříž non è mai stato messo in relazione con l'originale di Spada reso noto da Marini, né è mai stato oggetto di ulteriori approfondimenti; anche in questo caso il soggetto rappresentato è stato frainteso ed interpretato erroneamente con un'altra vicenda di storia romana, la *Morte di Sofonisba*, pur mancando qualsiasi riferimento iconografico a tale episodio³⁰. In particolare, nonostante il sangue sul mantello di Pompeo non fosse chiaramente visibile prima del recente restauro (nella cui relazione sono menzionati

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Sulla storia della pinacoteca di Kroměříž cfr. Breitenbacher 1925.

²⁹ Breitenbacher, Dostál 1930, pp. 132-133, n. 316; M. Togner, in Togner 1998, pp. 197-198, n. 157.

³⁰ *Ibidem*. Inizialmente il soggetto era stato interpretato come *Ester e Assuero*, ma in entrambi i cataloghi è preferita l'identificazione con la *Morte di Sofonisba*.

anche dei danni da bruciatura che probabilmente ne avevano compromesso la lettura)³¹, elemento che avrebbe agevolato la corretta interpretazione del soggetto, è pur vero che non c'è traccia dell'attributo principale di Sofonisba, la coppa di veleno con cui ella si suicidò. Alla luce di quanto finora considerato si può constatare che il quadro di Kroměříž sia una copia dello *Svenimento di Giulia* di Leonello Spada, ed è presumibile che sia stato realizzato a Roma, in presenza dell'originale, nel secondo o terzo decennio del XVII secolo. Le misure della replica e il fatto che la scena non risulti decurtata rispetto al suo modello consentono di ipotizzare che entrambi i dipinti abbiano mantenuto sostanzialmente intatte le dimensioni originarie, come confermato dalle indagini diagnostiche effettuate su entrambe le opere³². Inoltre, il confronto tra i due dipinti ha fatto emergere la sostanziale inferiorità qualitativa della copia rispetto all'originale e, grazie alle indagini diagnostiche, si è potuta constatare la diversità della tecnica esecutiva (per quanto riguarda sia gli strati pittorici, sia l'eventuale abbozzo compositivo invisibile nella riflettografia IR, fig. 6); questi elementi escludono la possibilità che l'opera di Kroměříž corrisponda a una seconda versione attribuibile allo stesso Spada, il quale talvolta si dedicò alla replica delle sue invenzioni³³. Comparando i due dipinti appaiono evidenti i limiti del copista, il quale non riuscì a rendere fedelmente i brani più ardui presenti nel prototipo, come ad esempio le preziosità della veste di Giulia e la raffinatezza dei drappaggi, nonché l'espressività dei volti e la resa dei capelli dei tre personaggi. Infine, mediante l'analisi della fluorescenza indotta dai raggi X (XRF) è stata indagata la tavolozza della replica al fine di comparare tra loro i pigmenti utilizzati nelle due opere: l'esito dell'indagine ha rilevato un'approssimativa somiglianza dei colori impiegati nelle due versioni, fattore che avvalorava l'ipotesi della realizzazione seicentesca della copia, in cui infatti non risultano pigmenti incompatibili con quell'epoca.

³¹ Il sangue sul manto di Pompeo era stato anticamente coperto da un maldestro restauratore che non ne aveva saputo comprendere la presenza e l'importanza ai fini della corretta interpretazione iconografica. Sui danni subiti dal dipinto si veda M. Togner, in Togner 1998, pp. 197-198, n. 157. L'opera risulta tuttora esposta come *Morte di Sofonisba* ma, essendo ormai correttamente leggibile anche grazie al recente restauro, meriterebbe una nuova titolazione come *Svenimento di Giulia*.

³² Si veda il paragrafo sulle indagini diagnostiche.

³³ Come ad esempio nel caso delle due versioni della *Deposizione di Gesù nel sepolcro* e delle due *Negazioni di San Pietro*, cfr. Monducci *et al.* 2002, pp. 121-122, n. 53 e pp. 174-175, nn. 145-146.

4. *Le indagini diagnostiche e la tecnica esecutiva*

Novembre 2020 (M.I.D.A.): macrofotografia, fotografia in luce diffusa e radente, fotografia della fluorescenza UV, riflettografia IR (1650-1800 nm), Infrarosso (900-1100 nm), Infrarosso in falsi colori (900-1100 nm), radiografia, analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF).

Supporto: la radiografia mostra che il dipinto è realizzato su un'unica pezza di tela realizzata mediante una tessitura a spina di pesce, con una densità di circa 14×12 fili/cm² (fig. 7). Le deformazioni a onda presenti lungo tutto il perimetro della tela, in prossimità della chiodatura, sono tipicamente indotte dall'ancoraggio sul telaio originale. Esse indicano che l'opera non ha subito decurtazioni significative, mantenendo sostanzialmente intatte le dimensioni originarie. Ad ulteriore riprova dell'assenza di decurtazioni del supporto, la radiografia permette di osservare delle fasce scure lungo il perimetro del dipinto che sono certamente riconducibili al minor spessore che la preparazione ha assunto al momento della sua stesura nelle aree in corrispondenza del telaio. La traccia scura e verticale al centro del dipinto indica la preesistenza, nel telaio originale, di un rompitratta verticale in corrispondenza di quello attuale.

Preparazione: l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) ha permesso di riscontrare l'ubiquitaria presenza di calcio, piombo e ferro, che devono quindi essere presenti anche nello strato preparatorio (comune a tutto il dipinto), consentendo di ipotizzare che la preparazione contenga verosimilmente un composto scuro a base di calcio e pigmenti del tipo del bianco di piombo e delle terre. Tuttavia, in mancanza di prelievi per indagini microstratigrafiche, non è possibile risalire precisamente a colorazione e articolazione degli strati preparatori.

Disegno e abbozzo compositivo: nella riflettografia IR si riconoscono delle sottili pennellate scure che non trovano riscontro nell'immagine visibile. Queste sono riconducibili ad un disegno preparatorio che l'artista ha redatto per impostare in modo sommario la composizione e, quindi, la definizione dei profili delle figure, i tratti principali dei volti (naso, occhi e bocca) e le linee dei panneggi (fig. 8). In particolare, tratti grafici possono essere identificati nella definizione di bocca e occhio destro del soldato, naso, bocca e mento della fantesca e nel profilo della bocca di Giulia. In riflettografia è altresì osservabile che il pittore ha impostato le aree in ombra del volto del soldato chiarscurando il disegno preparatorio, come evidente nell'area dell'occhio destro e del mento. Con lo stesso trattamento sono state definite le pieghe del manto insanguinato nella parte in ombra al di sotto della mano destra del soldato. Le linee principali delle pieghe e dei panneggi, così come quelle dei particolari decorativi dei tessuti, sono riconoscibili nei tratti grafici più spessi visibili nella riflettografia, come ad esempio in corrispondenza delle linee del drappo rosso

tenuto dal soldato, del manto di Giulia e dell'area che delimita la scollatura della veste di quest'ultima.

Di particolare interesse è l'impostazione del fiocco verde sul ventre di Giulia, il cui profilo è invece delimitato da un segno inciso, tracciato verosimilmente con il retro del pennello sulla superficie già parzialmente dipinta, così come osservabile soprattutto nella radiografia. Verosimilmente tale segno, posto al di sopra delle stesure pittoriche della veste, già realizzate, ha avuto la funzione di tracciare il solo ingombro del fiocco verde. Un altro segno inciso, con simili caratteristiche, taglia verticalmente il ventre di Giulia a partire dal cammeo scuro e si interrompe appena al di sotto del fiocco stesso (figg. 4a-c).

Pentimenti e modifiche in corso d'opera: sovrapponendo l'immagine visibile a quelle radiografica e riflettografica si nota la presenza di numerose modifiche e variazioni apportate alla composizione in corso d'opera. Procedendo a partire dalla sinistra della composizione, la radiografia mostra precedenti redazioni della testa del soldato, apparentemente ruotata o inclinata verso il basso, sormontata da un elmo che lasciava scoperto l'orecchio destro e che era coronato da un'ampia cresta piumata (figg. 9a-e). Infatti, nell'angolo in alto a sinistra, radiografia e riflettografia infrarossa rivelano la presenza del piumaggio della cresta, le cui tracce traspaiono anche attraverso le stesure pittoriche dello sfondo probabilmente a causa di piccole cadute e della perdita di potere coprente dello strato pittorico bruno sovrapposto. Alla precedente redazione della testa del soldato va ricondotta l'impronta scura osservabile nella radiografia al di sotto della versione definitiva della testa (vicino all'orecchio), che si raccorda ad un'ombra tondeggiante e, passando poco al di sotto della cresta più bassa, raggiunge il fondo in prossimità del dorso della figura. Pur non essendo possibile stabilire con certezza la posizione e l'orientamento della prima redazione della testa del soldato, altre lievi variazioni osservabili in corrispondenza del manto insanguinato (come la differente ricaduta delle pieghe alle estremità e l'ipotetica assenza in origine della mano destra del soldato), sembrano suggerire la possibilità che almeno il busto della figura fosse in origine ruotato all'indietro (figg. 7-8-9a-c). Questa prima redazione risulterebbe simile a quella del soldato nel già citato dipinto di analogo soggetto di Lorenzo Pasinelli, che è raffigurato di spalle, ma con la testa di profilo rivolta verso Giulia (fig. 10). In seguito alle modifiche apportate alla prima redazione della testa del soldato, anche la seconda versione è stata oggetto di variazioni che conducono a quella definitiva: la testa si presentava infatti con un elmo privo di cresta e con un'aletta sulla nuca, ma che lasciava l'orecchio destro a vista, così come rivelato dalla radiografia. L'elmo è stato poi modificato aggiungendo il paraguancia, che ha nascosto l'orecchio destro precedentemente dipinto, e il laccio verde che passa sotto al mento (figg. 7-8-9a-c). La sovrapposizione delle differenti redazioni è inoltre segnalata da sovrapposizioni pittoriche riconoscibili nel ciuffo di capelli che sbuca dal paraguancia destro, dipinto al di sopra

della campitura dell'elmo sulla nuca, e da una linea delle pieghe dell'armatura sul collo, che appare parzialmente celata dalle stesure dell'aletta retrostante dell'elmo, così come rivelato dalla riflettografia. Allo stesso momento sono verosimilmente ascrivibili anche le altre modifiche apportate alla figura del soldato e rivelate dalla riflettografia stessa. Si tratta nella fattispecie dell'allungamento della visiera dell'elmo e dell'aletta sulla nuca, l'aggiustamento del profilo del volto, del profilo della mano destra e quello dell'occhio destro, forse in origine più allungato verso il naso (figg. 7-8-9a-c).

La figura centrale della fantesca è stata anch'essa oggetto di ripensamenti, tra i quali si segnalano quelli, osservabili nella riflettografia, relativi al profilo della spalla destra, in origine più basso (fig. 8). Nella radiografia sono invece rilevabili le modifiche apportate al profilo della manica destra della figura, ridotto nella redazione definitiva: le pieghe della manica appaiono infatti parzialmente celate al di sotto dell'estremità destra del manto di Pompeo che, essendo stato ampliato verso destra, nella redazione definitiva invade il campo della manica della fantesca, già completamente realizzata (fig. 7).

Anche la figura di Giulia è stata oggetto di modifiche compositive in corso d'opera, tra cui lo spostamento degli occhi in posizione più alta, come visibile nella radiografia: in origine la figura mostrava infatti lo sguardo rivolto verso il basso (fig. 7). La riflettografia mostra una porzione più scura in corrispondenza del profilo della spalla sinistra di Giulia, riferibile a un allargamento di questo in fase pittorica, a sormontare il fondo già dipinto. Anche le dita della mano sinistra della fantesca sono state dipinte in sovrapposizione con la spalla di Giulia, di cui nella riflettografia si intravede il profilo continuo dal collo alla veste gialla sul braccio. L'indagine all'infrarosso rivela inoltre come anche la spalla e il braccio destro di Giulia e l'estensione della manica sinistra fossero in origine più stretti, così come suggerito dalle fasce più scure visibili lungo il braccio destro, all'altezza del gomito e all'estremità della manica sinistra (fig. 8). Due pennellate scure, rivelate dalla medesima analisi lungo il profilo della spalla destra e all'altezza del gomito sinistro possono indicare i profili nascosti delle braccia sottostanti alle stesure pittoriche del mantello rosso. Al di sotto di quest'ultimo, in corrispondenza della spalla e del braccio destro, la radiografia lascia inoltre intravedere parte del pannello della manica bianca e della veste gialla, indicando come questi fossero già stati realizzati per intero, prima di essere nascosti dal manto (fig. 7). La radiografia segnala infine anche l'originaria forma della scollatura di Giulia, con un profilo più ampio e una più accentuata forma a "V".

Pigmenti utilizzati: lo studio della tavolozza è stato condotto mediante l'analisi di fluorescenza dei raggi X (XRF), guidata dall'osservazione della fluorescenza indotta da radiazione UV e dall'indagine all'infrarosso in falsi colori, che ha consentito di caratterizzare i pigmenti impiegati attraverso tecniche non distruttive.

Per la colorazione degli incarnati sono stati utilizzati bianco di piombo e terre miscelati in differenti quantità per la resa delle parti in luce, di quelle in ombra e per le aree dei rossori sul volto della fantesca. Sull'incarnato del soldato è stato riscontrato anche l'impiego di cinabro e tracce di terra d'ombra per la mano destra. Sull'area in luce della mano sinistra di Giulia l'analisi ha rivelato esclusivamente bianco di piombo, così come anche per le maniche della veste e per i punti di luce dell'armatura del soldato.

Le tonalità rosse derivano dall'impiego di cinabro e bianco di piombo. Per le ombreggiature dei tessuti e per le campiture del sangue sulla veste presentata dal soldato, che mostrano una tonalità più intensa, si è ricorso con ogni probabilità all'impiego di lacca rossa, non direttamente identificabile mediante l'analisi di fluorescenza dei raggi X, ma il cui impiego sembra confermato dalla risposta che tali campiture restituiscono all'infrarosso in falsi colori e alla sollecitazione con radiazione UV (figg. 11-12). Questo tipo di lacca può essere stata impiegata anche per la campitura rossa del ciondolo di Giulia dove l'analisi XRF non ha riscontrato l'impiego di cinabro, ma solo bianco di piombo e una scarsa quantità di terre.

Le campiture gialle sono realizzate nella maggior parte dei casi mediante l'impiego di un giallo a base di piombo e stagno³⁴. È il caso della veste di Giulia, del bordo giallo del suo turbante e delle tracce della cresta dell'elmo del soldato che traspaiono dal fondo nell'angolo in alto a sinistra. Sul cammeo nero della veste di Giulia e sul bottone del manto insanguinato presentato dal soldato sono state rilevate anche tracce di terre mentre la tonalità dei capelli della fantesca è stata ottenuta con ocre gialla e terra d'ombra, senza l'impiego di stagno.

Per quel che concerne i verdi, come il laccio al collo del soldato o il turbante di Giulia, le tonalità sono ottenute mediante l'uso di bianco di piombo e di un verde a base di rame, ai quali sono aggiunte terre nei casi come la manica sinistra del soldato e sulla cintura di Giulia³⁵. In corrispondenza di quest'ultima, l'analisi XRF ha rivelato anche la presenza di stagno, da riferire però alle campiture sottostanti della veste gialla che, come osservato, era già parzialmente dipinta. Solo sul bordino della scollatura di Giulia non sono state rilevate intense tracce di rame, ma bianco di piombo, stagno e terre³⁶. All'infrarosso in falsi colori, la leggera differenza tonale di tale campitura rispetto alle altre campiture verdi conferma ulteriormente che in questo caso il pigmento non è a base di rame (fig. 11).

³⁴ Mediante l'analisi XRF non si riesce a distinguere tra giallorino di tipo 1 e 2, in ogni caso non è stata rilevata la presenza di antimonio.

³⁵ Vista la risposta delle tonalità verdi all'infrarosso in falsi colori, considerando l'abbondante presenza di rame in tali campiture, è ipotizzabile che esse contengano anche un giallo a base terre (ocra gialla), ma ciò resta impossibile da confermare in mancanza di un prelievo.

³⁶ In questo caso il verde potrebbe essere stato realizzato miscelando un giallo e un blu.

La campitura azzurra della manica destra della fantesca è realizzata con rame, terre e forse lapislazzuli³⁷, mentre le tonalità grigie o brune (come l'armatura del soldato, la borgognotta o il laccio della cinghia sulla spalla), così come le campiture nere, sono ottenute con bianco di piombo e terre.

In corrispondenza dell'occhio del soldato sono state riscontrate anche tracce di terra d'ombra mentre le tracce di stagno al di sotto del cammeo della veste di Giulia sono da riferire alle campiture sottostanti. In entrambi i casi è comunque possibile ipotizzare anche l'impiego di un pigmento nero di natura carboniosa, non direttamente identificabile mediante l'analisi di fluorescenza dei raggi X.

Sul fondo scuro, la medesima analisi ha rilevato la presenza di bianco di piombo, terre e rame in tutti i punti analizzati. La costante e abbondante presenza di rame, riconducibile a un pigmento azzurro (azzurrite) o verde (malachite, acetato o resinato di rame), può riferirsi a una prima stesura del fondo dalla differente tonalità, in seguito celata dall'attuale³⁸.

Stato conservativo: non si conosce la storia conservativa del dipinto, che comunque appare restaurato anticamente per la presenza di un telaio non originale e verosimilmente ottocentesco, su cui è presente il numero 184 di cui allo *Stock book* del mercante e restauratore Pietro Camuccini, a cui probabilmente si deve il restauro dell'opera. Dall'analisi della fluorescenza indotta da radiazione UV sono emersi pochissimi ritocchi, verosimilmente relativi a tale intervento di restauro, per lo più riguardanti la reintegrazione delle cadute di colore sulle vesti e in alcuni punti degli incarnati dei personaggi (fig. 12). Ad oggi lo stato conservativo del dipinto risulta abbastanza buono anche se è evidente l'ingiallimento (e addensamento) della vernice protettiva e la presenza di alcune piccolissime lacune localizzate in punti marginali. La diffusa crettatura è in parte dovuta al debole tensionamento della tela sul telaio, che andrebbe sostituito. L'opera dovrebbe dunque essere sottoposta a interventi di pulitura, risarcimento delle lacune e sostituzione del telaio.

³⁷ Considerando il viraggio dell'azzurro al rosa scuro/rosso nei falsi colori, il tono potrebbe essere ottenuto non con la sola azzurrite, che solitamente rimane blu o vira al violaceo, ma tramite un doppio strato pittorico: azzurrite sotto e lapislazzuli o indaco sopra.

³⁸ Il rame aumenta sensibilmente nei verdi e nei blu. Sul fondo scuro tuttavia, in particolare in un punto dietro alla borgognotta del soldato, il rateo di conteggio del rame è confrontabile con quello riscontrato nelle campiture verdi e blu.

Riferimenti bibliografici / References

- Breitenbacher A. (1925), *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kromeríži: archivní studie*, Kroměříž: Společenská Knihtiskárna.
- Breitenbacher A., Dostál E. (1930), *Katalog arcibiskupské obrazárny v Kromeríži*, Kroměříž: Nákladem olomouckého Arcibiskupství.
- Calvesi M. (1959), *Lionello Spada*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile – 5 luglio 1959), a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, Bologna: Ed. Alfa, pp. 91-94.
- Bentini J., Cammarota G.P., Mazza A., Scaglietti Kelescian D., Stanzani A., a cura di (2011), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 4. Seicento e Settecento*, Venezia: Marsilio.
- Corradini S. (1998), *Un antico inventario della quadreria del Cardinale Borghese*, in *Bernini scultore: la nascita del barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio – 20 settembre 1998), a cura di A. Coliva, S. Schütze, A. Campitelli, Roma: De Luca, pp. 449-456.
- De Sebastiani P. (1683), *Viaggio curioso de' palazzi, e ville più notabili di Roma*, [Roma]: Per il Moneta.
- Finocchi Ghersi L. (2002-2003), "Il moccolo che va avanti fa lume per due". *Pio IX, il marchese Campana e la vendita della collezione Camuccini*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, 25, 57, pp. 355-380.
- Frisoni F. (1975), *Leonello Spada*, «Paragone», XXVI, 299, pp. 53-79.
- Frisoni F. (1994), *Leonello Spada*, in *La scuola dei Carracci. Dall'accademia alla bottega di Ludovico*, a cura di E. Negro, M. Pirondini, Modena: Artioli Editore, pp. 265-292.
- Gardner E.E. (1998), *A Bibliographical Repertory of Italian Private Collections*, 2 voll., a cura di A. Ceschi, Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Giacomini F. (2007a), *Per reale vantaggio delle arti e della storia. Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Quasar.
- Giacomini F. (2007b), *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti di convegno (Napoli, 18-20 aprile 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli: Clio Press, pp. 171-185.
- Malvasia C.C. (1678), *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., [Bologna]: Per l'erede di Domenico Barbieri.
- Macioce S. (1994), *Leonello Spada a Malta: nuovi documenti*, «Storia dell'arte», 80, pp. 54-58.
- Macioce S. (2010), *Leonello Spada*, in *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, 2 voll., a cura di A. Zuccari, Milano: Skira.

- Manilli J. (1650), *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, [Roma]: Per Lodovico Grignani.
- Marini M. (1974), *Io, Michelangelo da Caravaggio*, Roma: Studio "B", Bestetti & Bozzi Editori.
- Marini M. (2005), *Caravaggio "pictor praestantissimus". L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma: Newton & Compton Editori.
- Monducci E. et al., a cura di (2002), *Leonello Spada (1576-1622)*, Manerba: Edizioni Merigo Art Books.
- Montelatici D. (1700), *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, [Roma]: Per Gio. Francesco Buagni.
- Nicolaci M., Gandolfi R. (2011), *Il Caravaggio di Guido Reni: la Negazione di Pietro tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*, «Storia dell'arte», 130, pp. 41-64.
- Pierguidi S. (2014), «*In materia totale di pitture si rivolsero al singolar Museo Borghesiano*», «Journal of the History of Collections», XXVI, 2, pp. 161-170.
- Puddu P.L. (2018), *The Provenance of Raphael's Madonna of the pinks. II*, «The Burlington Magazine», CLX, 1387, pp. 836-839.
- Puddu P.L. (2020), *Pietro Camuccini e Alexander Day artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento. Strategie e dinamiche commerciali*, Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Puddu P.L. (2021a), *Old Masters from Rome to London. Alexander Day and Pietro Camuccini*, in *Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums, 1789-1939*, edited by S. Avery-Quash, B. Pezzini, New York, Londra: Bloomsbury Visual Arts, pp. 55-68.
- Puddu P.L. (2021b), *Riflessioni sulla Flagellazione di Caravaggio già in collezione Borghese*, «Studi di Storia dell'Arte», volume speciale *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati, nuove idee*, pp. 101-112.
- Roio N. (2013), *Bartolomeo Schedoni e Leonello Spada: alcune opere sconosciute di due "caravaggisti" padani*, «Valori tattili», 1, pp. 48-65.
- Roisecco G. (1750), *Roma antica, e moderna: o sia nuova descrizione di tutti gl'edifici antichi, e moderni, tanto sagri, quanto profani della città di Roma*, vol. II, [Roma]: Appresso Gregorio Roisecco, nella Stamperia Puccinelli.
- Sciberras K. (2015), *Caravaggio to Mattia Preti. Baroque painting in Malta*, Valletta: Midsea Books.
- Togner M., a cura di (1998) *Kroměřížská obrazárna. Katalog sbírky obraz arcibiskupského zámku v Kroměříži*, Kroměříž: Mim.
- Venuti R. (1766), *Accurata, e succinta descrizione topografica, e istorica di Roma moderna*, [Roma]: Presso Carlo Barbiellini.

Appendice



Fig. 1. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia*, 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 2. Caravaggio, *Negazione di San Pietro*, 1609-1610, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art

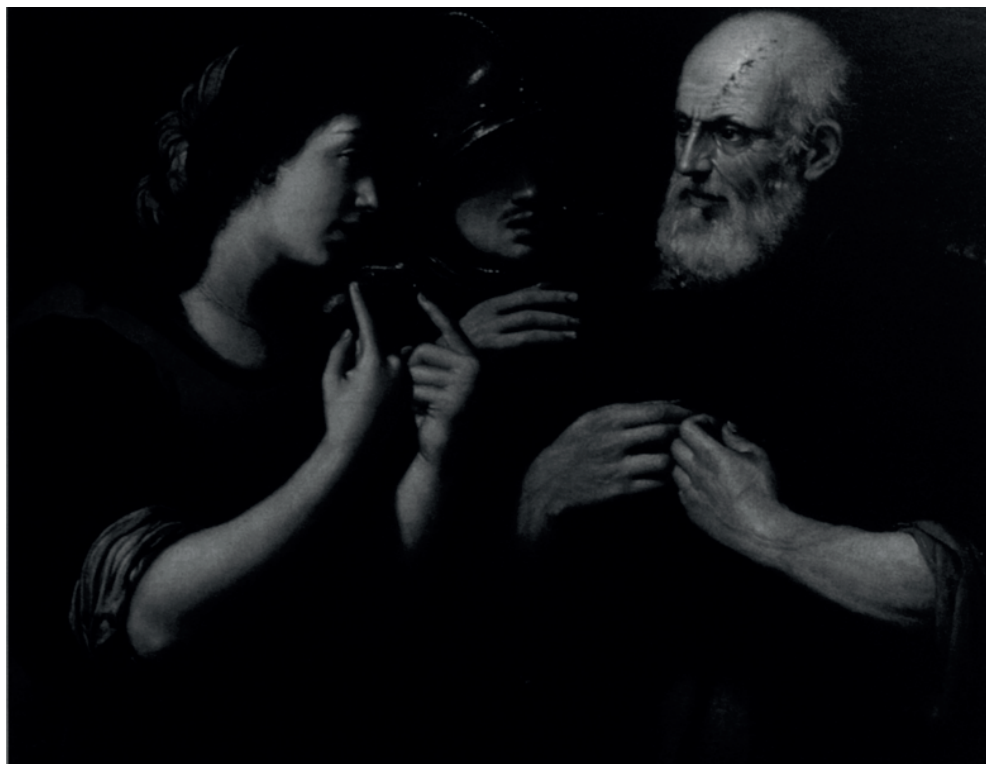


Fig. 3. Leonello Spada, *Negazione di San Pietro*, 1613-1615, olio su tela, Parma, Galleria Nazionale

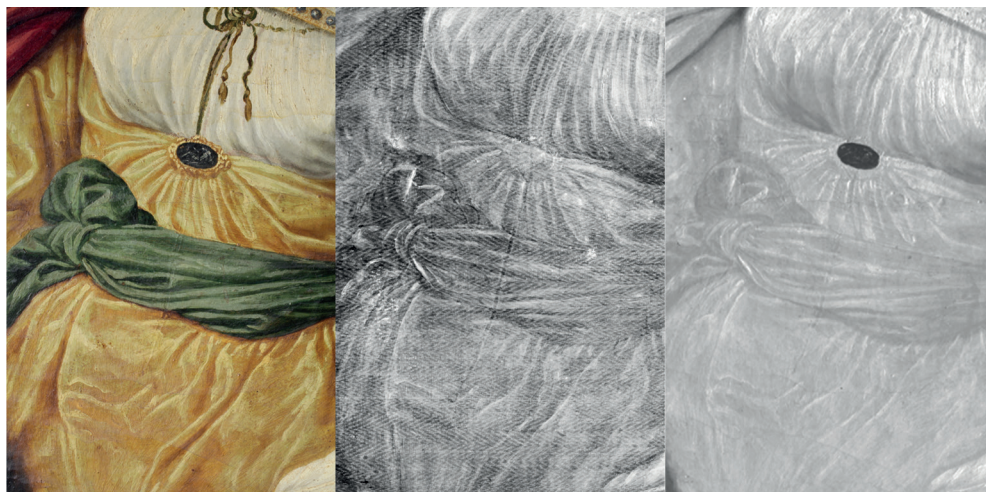


Fig. 4a-c. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (dettaglio del ventre di Giulia: confronto tra macrofotografia, radiografia e riflettografia IR), 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 5. Autore ignoto attivo nella prima metà del XVII secolo, *Svenimento di Giulia* (copia da Leonello Spada), secondo o terzo decennio del '600, olio su tela, Kroměříž, Museo Arcivescovile



Fig. 6. Autore ignoto attivo nella prima metà del XVII secolo, *Svenimento di Giulia* (copia da Leonello Spada, fotografia all'infrarosso), secondo o terzo decennio del '600, olio su tela, Kroměříž, Museo Arcivescovile

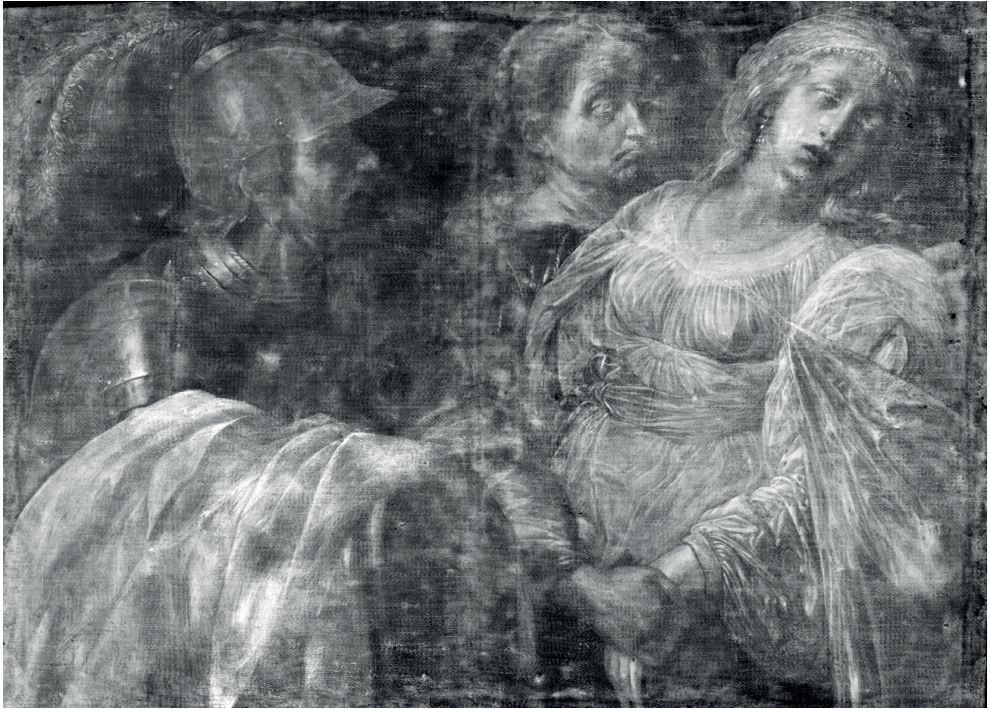


Fig. 7. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (radiografia), 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 8. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (riflettografia IR), 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 9a-e. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (dettaglio del soldato: confronto tra macrofotografia, radiografia, riflettografia IR, luce radente e fotografia UV), 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 10. Lorenzo Pasinelli, *Svenimento di Giulia*, 1675 ca., olio su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Fig. 11. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (infrarosso in falsi colori), 1612-1614, olio su tela, collezione privata



Fig. 12. Leonello Spada, *Svenimento di Giulia* (fotografia della fluorescenza indotta da raggi UV), 1612-1614, olio su tela, collezione privata

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petroroia

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Texts by

Diego Borghi, Valentina Borniotto, Quentin Brouard-Sala,
Andrea Carnevali, Maria Luisa Catoni, Sonia Cavicchioli, Chiara Cecalupo,
Luca Ciancabilla, Antonino Crisà, Elena Dai Prà, Andrea D'Andrea, Federica
Epifani, Begoña Fernandez Rodríguez, Fabrizio Ferrari, Nicola Gabellieri,
Camilla Giantomasso, Rosalina Grumo, Antonietta Ivona,
Denise La Monica, Rosario Lancellotti, Luciana Lazzeretti, V.K. Legkodu, h,
Ruben Camilo Lois Gonzalez, Lucrezia Lopez, Sonia Malvica,
Patrizia Miggiano, Angel Miramontes Carballada, Enrico Nicosia,
Sara Nocco, Paola Novara, Sharon Palumbo, Miguel Pazos Otón,
Pietro Petroroia, María de los Ángeles Piñeiro Antelo, Fabio Pollice,
Carmelo Maria Porto, Donatella Privitera, Pier Ludovico Puddu,
Katia Ramponi, Antonella Rinella, Marina Sabatini, Ilaria Sanetti,
Nicola Scanu, Giusy Sola, Emanuela Stortoni, Hakan Tarhan,
Yeşim Tonga Uriarte.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

