



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA CULTURALI ©

# BOLLETTINO D'ARTE

*Estratto dal Fascicolo N. 10 – Aprile-Giugno 2011 (Serie VII)*

ADRIANO AMENDOLA

## JAN BRUEGHEL IL VECCHIO A ROMA: NUOVE DATE E QUALCHE PROPOSTA PER L'IDENTIFICAZIONE DEI RAMI APPARTENUTI AL CARDINALE FRANCESCO MARIA DEL MONTE



CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

ADRIANO AMENDOLA

JAN BRUEGHEL IL VECCHIO A ROMA: NUOVE DATE E QUALCHE PROPOSTA  
PER L'IDENTIFICAZIONE DEI RAMI APPARTENUTI AL CARDINALE  
FRANCESCO MARIA DEL MONTE

Durante il suo soggiorno italiano Jan Brueghel il Vecchio seppe mettere a frutto l'eredità figurativa appresa nelle Fiandre traendone grande fama ed elevati guadagni. Partito da Colonia nel 1589, all'età di ventuno anni, Brueghel arrivò a Napoli dopo un lungo viaggio, forse effettuato via mare;<sup>1)</sup> qui la comunità fiamminga era molto ben radicata, in particolare nella zona limitrofa a via Toledo, principale arteria cittadina.<sup>2)</sup> Il 23 giugno 1590 egli appare già inserito nella realtà artistica locale, come dimostra

un pagamento per dipinti eseguiti sulla cassa in rame di un orologio,<sup>3)</sup> effettuato dall'abate Francesco Caracciolo che Carlo Celano ricorda tra i fondatori, insieme al fratello Agostino e al nobile genovese Agostino Adorno, dell'Ordine dei Chierici Minori nella Chiesa di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, nei pressi della quale possiamo supporre che il fiammingo abitasse.<sup>4)</sup> La permanenza in città durò almeno fino al 1591, data apposta dall'artista su un disegno raffigurante una veduta della baia di Napoli



1 – LONDRA, COLLEZIONE PRIVATA – JAN BRUEGHEL IL VECCHIO:  
L'INCENDIO DI TROIA CON ENEA E ANCHISE, OLIO SU RAME (FIRMATO E DATATO 1593)  
*(qui proposto come proveniente dalla collezione del cardinale Enrico Caetani)*  
*(foto su gentile concessione di Johnny van Haefstn Limited)*



2 – COLLEZIONE PRIVATA OLANDESE – ANTONIO TEMPESTA:  
L'INFERNO CON IL RATTO DI PROSERPINA, OLIO SU LAPISLAZZULO  
(qui proposto come proveniente dalla Collezione del cardinale Enrico Caetani)  
(foto su gentile concessione di Altomani & Sons)

del Museo Boymans–van Beuningen di Rotterdam.<sup>5)</sup> Non sono noti i motivi che poco dopo lo spinsero a trasferirsi a Roma.

Nella città papale Brueghel è documentato nel 1593, quando traccia la sua firma su una delle pareti delle catacombe di Domitilla.

Un nuovo documento permette ora di far luce su quella che fu una delle prime commissioni ricevute dal pittore, appena giunto nell'Urbe; un pagamento di «scudi 22 a Giovanni Brughel pittore per un quadro dell'Incendio di Troia» compare tra i conti di spesa del cardinale Enrico Caetani presenti nel *Libro Mastro* della casa relativo agli anni 1593–1597.<sup>6)</sup> È possibile ancorare l'esborso, privo di data, ai primi due mesi del 1593 grazie al confronto con gli altri registrati in ordine cronologico nello stesso foglio.<sup>7)</sup>

L'artista fiammingo doveva essere entrato in contatto con il cardinale di Sermoneta almeno dalla fine del 1592, quando verosimilmente gli era stato richiesto il dipinto; la sua fama inoltre doveva essere già consolidata vista la cospicua somma di denaro versata, 22 scudi, per un dipinto che sappiamo essere, grazie all'inventario stilato dal computista Andrea Rocci nel 1665, eseguito su un rame di piccole dimensioni. Le misure del quadretto, ivi descritto come «Troia che abbruggia, con diverse figure, che fuggono l'incendio», sono indicate in due palmi di larghezza per uno e mezzo di altezza.<sup>8)</sup>

La descrizione corrisponde al soggetto di un'opera in collezione privata, già sul mercato antiquario inter-

nazionale, raffigurante l'«Incendio di Troia con Enea ed Anchise», firmata e datata «BRUEGHEL 1593», ed inserita nel catalogo dell'artista da Klaus Ertz (*fig. 1*).<sup>9)</sup> Propongo di riconoscere nel rametto autografo quello commissionato da Enrico Caetani nel 1592, primo di una serie di «incendi» (di Troia e delle Pentapoli) molto apprezzati dai collezionisti romani: Brueghel vi dipinge l'episodio virgiliano utilizzando come sfondo una suggestiva veduta di Roma vista dal Tevere,<sup>10)</sup> comprendente Castel Sant'Angelo e il ponte, la Basilica di San Pietro, il Complesso di Santo Spirito in Sassia e, sulla riva opposta, tra gli altri edifici, il Palazzo Caetani all'Orso, nobile residenza del cardinale Enrico, inserito dall'artista come omaggio e celebrazione del committente.<sup>11)</sup> I baluginii delle alte fiamme prodotte dall'incendio si riflettono sui muri delle case e le colonne di fumo si uniscono alle nubi, squarciate in alto a sinistra da uno spicchio di luna. In fondo, sulla destra, si vede il grande cavallo di legno con il quale Ulisse e i compagni ingannarono i troiani riuscendo a penetrare nella città assediata; alcuni corrono spaventati dalle fiamme che avanzano, altri si radunano sulle rive del fiume tentando di salire su piccole imbarcazioni per cercare una via di fuga e trarre in salvo gli averi più preziosi. In primo piano, sulla spiaggia, si riconoscono Enea con l'anziano padre Anchise, portato sulle spalle; al loro fianco, alcuni personaggi recano con sé idoli, forzieri ed altri oggetti; ad attenderli, sulla riva, è ormeggiato un piccolo vascello con le lanterne accese, pronto a salpare.

Le dimensioni del rametto (cm 25,5 × 34,5) appaiono leggermente inferiori rispetto a quelle indicate nell'inventario Caetani (due palmi per uno e mezzo) che comprendevano probabilmente lo spessore della cornice d'ebano nella quale l'opera era inserita. Anche per altri dipinti della collezione, oggi in gran parte confluiti nel patrimonio delle Fondazioni Camillo e Roffredo Caetani, si possono notare lievi difformità, come avviene ad esempio per il dipinto ad olio su alabastro fiorito raffigurante il *'Thronum Gratiae'*, da me ricondotto alla cerchia di Hendrick de Clerck,<sup>12)</sup> descritto nell'inventario come di «larghezza palmi 1 e mezzo, d'altezza palmi 2», pur essendo in realtà di cm 33 × 39 (l'altezza appare inferiore), o la copia da Tiziano raffigurante *'San Sebastiano legato ad una colonna'* che nell'inventario è descritta «di larghezza palmi 4, e d'altezza 8 e mezzo», ma che è invece di cm 76 × 163 ovvero palmi 3,3 × 7,2.<sup>13)</sup>

Aver individuato l'importante committenza del cardinale di Sermoneta permette di riconsiderare i termini del soggiorno romano di Brueghel, finora basato su pochi elementi certi. Il porporato era esponente di spicco di uno dei casati filospagnoli più importanti di Roma e del Viceregno e non è escluso che l'incontro tra i due possa essere avvenuto nella città partenopea, anche in considerazione dell'amicizia che legava Enrico all'arcivescovo di Napoli, Annibale di Capua. Il dipinto con l'*'Incendio di Troia'* mostra ancora, a mio avviso, la suggestione che il territorio campano esercitò sul giovane Brueghel e, in particolare, vi si ravvisa l'eco della visione delle solfatare dei Campi Flegrei vicino Pozzuoli, di cui l'artista sembra riecheggiare i vapori incandescenti, tinti di giallo e di rosso, così come le rovine antiche, elementi spesso riprodotti anche in incisioni coeve (cfr. fig. 7).<sup>14)</sup>

Enrico Caetani appare aggiornato sugli esiti più innovativi della pittura di paesaggio fiamminga,<sup>15)</sup> genere che all'epoca si stava affermando presso i collezionisti più raffinati dell'Urbe,<sup>16)</sup> come i cardinali Federico Borromeo, Benedetto Giustiniani e Francesco Maria Del Monte, anche grazie alla varietà della produzione di opere da *cabinet d'amateur*, impreziosite da una particolare tecnica ad olio che consentiva all'artista di ottenere ricercati effetti atmosferici e cromatici sfruttando le potenzialità del supporto metallico.

L'attenzione del committente per piccole pitture su supporti pregiati è evidenziata anche dalla presenza nella sua quadreria di un dipinto raffigurante il *'Ratto di Proserpina'*, recentemente riemerso sul mercato antiquario ed ora in collezione privata (fig. 2). Il quadretto, realizzato su un insolito lapislazzulo marezzato di cm 28 × 40, è da assegnare alla mano del fiorentino Antonio Tempesta e presenta una esecuzione raffinata giocata sull'abilità dell'artista di seguire l'andamento delle venature chiare della pietra per creare l'antro infernale nel quale è ambientata la scena.<sup>17)</sup> Nell'inventario Caetani del 1665 l'opera si può identificare con quella descritta come un «Inferno e quantità di diverse figure depinte sopra rame cornice di noce, con un filetto d'oro, di larghezza palmi 2, e d'altezza

palmi 1 e mezzo, segnato 133»;<sup>18)</sup> l'errore nell'indicazione del supporto commesso dal compilatore fu forse indotto dalla superficie pittorica tendente al bruno e sottolinea la difficoltà nell'individuazione del tipo di pietra che, in questa varietà, è piuttosto rara.

Brueghel riesce ad inserirsi bene nel contesto romano trovando quale importante committente e protettore il cardinale Federico Borromeo, all'epoca residente a Roma in Palazzo Vercelli, nelle vicinanze della Basilica di San Pietro, dopo essere stato solennemente investito della porpora da papa Sisto V il 22 dicembre 1587. È possibile che Borromeo, prima di incontrare personalmente Jan Brueghel tra il 1593 e il 1594, ne avesse sentito parlare dal cardinale Caetani, con il quale il lombardo condivideva la parentela con la famiglia Farnese, la quale proteggeva Federico alla corte di Roma.<sup>19)</sup> A tal proposito, va ricordato che il conte Renato Borromeo, fratello del porporato, era sposato con Ersilia Farnese, figlia di Ottavio duca di Parma; il cardinale di Sermoneta, a sua volta, era pronipote di Giovanna Caetani, madre di Alessandro Farnese divenuto pontefice con il nome di Paolo III. Le occasioni di incontro tra i due porporati erano numerose sia presso i Farnese, sia in Curia, dove entrambi godevano dell'apprezzamento di Sisto V e del cardinal *nepote* Alessandro Peretti Montalto.

Federico Borromeo prese in simpatia Jan Brueghel, del quale apprezzava le spiccate doti artistiche, il carattere remissivo ed il pio comportamento;<sup>20)</sup> nel 1595 gli offrì la sua munifica protezione, liberandolo da vincoli economici e offrendogli ospitalità nel suo palazzo di Milano; l'avvenimento segnò in modo definitivo la carriera del fiammingo.<sup>21)</sup> Il letterato Pietro Paolo Bosca nel 1672 ricorda che Brueghel aveva dipinto per il cardinale lombardo l'*'Allegoria del fuoco'*, aggiungendo: «tal quadro sta come una lode, o vuoi come un'accusa, per chi lo ha dipinto. Poiché portò la fama, che fosse il quadro dipinto con tanto ingegno per questo, che, sendo Brueghel in procinto d'esser punito colla malcomoda camiciuola, e già preparando il carnefice i fascinetti, sottratto lui il pittore alle fiamme dall'istesso Federigo, abbia perciò le fiamme dipinto con tanta maestria».<sup>22)</sup>

La «malcomoda camiciuola» e i «fascinetti» evocati da Bosca sembrano alludere al fatto che Brueghel possa essere stato sottoposto ad indagine dal Sant'Uffizio e che solo l'intervento del cardinale Borromeo lo avesse sottratto in tempo al procedimento giudiziario. Le parole sibilline di Bosca sono state diversamente interpretate dalla critica; si è ipotizzato il coinvolgimento del fiammingo in una rissa o piuttosto una questione religiosa;<sup>23)</sup> la fonte però afferma che l'*'Allegoria del Fuoco'* «sta come una lode, o vuoi come un'accusa». A ben guardare, nel dipinto dell'*'Ambrosiana'* si scorge in primo piano sulla destra un campionario di alambicchi, fornelli e contenitori tipici di un laboratorio alchemico, possibile causa di un tentato procedimento inquisitorio ai danni dell'artista. Un'indagine condotta presso l'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, meglio noto come Sant'Uffizio, ha confermato che Brueghel non fu mai sottoposto ad azione





3 – ROMA, GALLERIA DORIA PAMPHILJ – JAN BRUEGHEL IL VECCHIO: IL PARADISO TERRESTRE, OLIO SU RAME (FIRMATO E DATATO 1594)  
*(qui proposto come proveniente dalla collezione del cardinale Francesco Maria Del Monte)*  
*(foto Galleria Doria Pamphilj)*

processuale né a detenzione; negli anni 1592–1596 altri non furono così fortunati. Tra gli inquisiti del Sant’Uffizio compare nel 1596 l’architetto militare Michelangelo Venusti,<sup>24)</sup> figlio del più noto pittore Marcello; la causa del suo arresto fu proprio la pratica alchemica, in cui l’artista si diletta, tanto che Giovanni Baglione lo descrive «nello studio dell’arte magica immerso»,<sup>25)</sup> come comprova del resto anche l’inedito testamento dell’artista, nel quale Michelangelo ricorda il triste episodio.<sup>26)</sup> Figura inoltre il pittore Daniel Bukler di Anversa che nel 1594, al momento del processo per incesto, prestava servizio presso il cardinale Paolo Emilio Sfondrato.<sup>27)</sup> La testimonianza di Sfondrato lo sottrasse alla pena di morte visto che nel 1598 l’artista è ricordato tra coloro i quali per primi entrarono nella Piramide Cestia.<sup>28)</sup>

L’intercessione e la protezione di importanti personaggi della Curia era all’epoca strumento indispensa-

bile alla carriera di un artista e Brueghel aveva saputo ben tessere le proprie alleanze. Tra gli amatori delle piccole pitture del fiammingo vi era il potente cardinale Benedetto Giustiniani che, come appare dall’inventario della Guardarobba del 1600,<sup>29)</sup> possedeva sei rametti, probabilmente acquistati direttamente dal pittore durante la sua breve permanenza romana. I dipinti, descritti come «un quadretto in Rame dell’Adoratione de Magi con molte figure piccole, e paesini», «Un quadro simile in Rame del Incendio di Troia», «doi quadri di Rame (...) uno del Giudicio et uno del diluvio compagni (...)», «doi quadretti In Rame (...) uno del paradiso e l’altro del Inferno con molte figure della grandezza delli quattro scriti di sopra [due palmi]»,<sup>30)</sup> dimostrano quanto lo stile figurativo dell’artista riscuotesse successo nel biennio antecedente al suo trasferimento a Milano, avvenuto nel luglio 1595.

Ad introdurlo presso i Giustiniani, fu verosimilmente il cardinale Borromeo, che godeva dell'amicizia del cardinale Benedetto, il quale l'ospitò nel palazzo di famiglia di San Salvatore alle Coppelle nell'aprile 1599; non è escluso che anche i Caetani abbiano svolto un importante ruolo in questo senso visti i rapporti economici che li legavano ai Giustiniani. Giuseppe Giustiniani aveva infatti depositato presso il Monte Caetano ben ottomila scudi, ereditati dopo la sua morte dai figli, Benedetto e Vincenzo, tra il 1602 e il 1603.<sup>31)</sup>

Il più importante collezionista romano di Brueghel fu comunque il cardinale Francesco Maria Del Monte, noto mecenate di Caravaggio e straordinario collezionista di opere antiche e contemporanee, morto a Roma nel gennaio del 1626; nell'inventario dei suoi beni stilato nel 1627, sono ricondotte a Brueghel nove piccole opere raffiguranti storie mitologiche o santi immersi nel paesaggio.<sup>32)</sup> Dalla lettura incrociata di altri documenti si evince che nella raccolta dovevano figurare però tredici suoi rami e altri quattro paesaggi forse su tavola. I dipinti furono acquistati dal cardinale Antonio Barberini il 7 maggio 1628 all'asta dei beni del cardinale Del Monte, contestualmente alla 'Santa Caterina d'Alessandria', ai 'Bari' e al 'Suonatore di Liuto' di Caravaggio, al 'San Girolamo' del Guercino e a dieci libri di cosmografia.<sup>33)</sup>

Grazie all'inventario del *nepote* di Urbano VIII, redatto nel 1644, è possibile individuare i dipinti provenienti dalla collezione del cardinal Del Monte. Vi sono descritti i tredici rami attribuiti al fiammingo che raffigurano: «un paese, S. Francesco, che riceve le stimate», «un paese, con S. Gio. Battista», «un paese, con alcuni che fanno viaggio in una carrozza, et à cavallo», «un paese, con un cavallo, leone, leonessa, tigre, struzzi, et altri animali», una «Venere, e Marte alla fucina di Vulcano, con quantità di armature», un «S. Giovanni con l'Apocalipsis, con una marina», «un disegno in rame con un paese con alcune ninfe, che vanno a caccia», una «marina con pescatori, et in lontananza una nave con Jona, che lo buttano in mare», «una marina, e molte navi», una «crocifissione di N. S.re», un «Plutone e Proserpina con Orfeo che suona, con diversi mostri nell'inferno», un «St. Antonio, che vien tirato dalli 7 peccati mortali in diverse forme, e bizzarrie» e «un paese coperto di neve, et un fiume g[h]iacciato che vi stanno sopra molte persone, facendo diversi giuochi».<sup>34)</sup>

Collazionando l'inventario delmontiano, che offre dati parziali, con quello più preciso di Antonio Barberini si può tentare di rintracciare nel catalogo noto delle opere del pittore fiammingo i dipinti appartenuti al cardinale Francesco Maria Del Monte; quattro in particolare, per soggetto, dimensioni e cronologia pertinente al soggiorno romano dell'artista, sembrerebbero corrispondere a quelli descritti nei documenti.

Nella collezione dei principi Doria Pamphilj di Roma si conservano due rami raffiguranti il 'Paradiso terrestre' e la 'Visione di San Giovanni a Patmos con marina', le cui iconografie e misure, cm 26,5 × 35 il

primo e cm 25,6 × 33,7 il secondo, si attagliano a due delle descrizioni fornite dagli inventari. Il 'Paradiso terrestre' (fig. 3), così descritto nell'inventario Del Monte, coincide con il dipinto che nel 1627 è definito con «molti animali rappresentati in un paese con cornici d'Ebano longo palmi uno e  $\frac{3}{4}$  alto palmi uno» e nel 1644 come «un paese, con un cavallo, leone, leonessa, tigre, struzzi, et altri animali». Il rame, firmato «BRUEGHEL 1594»,<sup>35)</sup> si distingue dalle altre repliche del soggetto,<sup>36)</sup> eseguite dall'artista nello stesso periodo, per le minute dimensioni del supporto e per la presenza di uno struzzo, animale ritratto dal fiammingo anche in un disegno preparatorio, conservato in collezione privata.<sup>37)</sup> Il compilatore del documento Barberini nell'elencare «leone, leonessa, tigre» indica con molta probabilità la coppia in primo piano composta da un leone e una leonessa maculata; va notato che Brueghel iniziò ad abbinare nelle sue composizioni tigri o leopardi ai due felini africani solo a partire dal 1612, come si può vedere ad esempio nel grande rame autografo conservato in Galleria Doria Pamphilj sempre raffigurante il 'Paradiso terrestre'.<sup>38)</sup> In un tempo distante, dunque, da quello che dovremmo supporre adeguato alle opere di committenza delmontiana, a mio parere, collocate tra 1593 e 1595.

La 'Visione di San Giovanni a Patmos con marina' (fig. 4) collima invece con il quadro inventariato sommariamente nel 1627 come «un S. Giovanni Evangelista di mano di Brucolo con cornici d'Ebano alta palmi uno et  $\frac{1}{4}$ » e nell'inventario Barberini come un «S. Giovanni con l'Apocalipsis, con una marina». L'opera, firmata e datata 1593, presenta una straordinaria complessità compositiva dove il santo appare immerso in un paesaggio costiero ricco di vegetazione e dove sullo fondo si svolge una caccia al cinghiale,<sup>39)</sup> di fronte a lui, un'ampia veduta marina è animata da velieri e numerose imbarcazioni con pescatori intenti a catturare una megattera e raccogliere in grandi ceste molluschi e conchiglie; in cielo appare la Vergine, gli angeli e il drago, oggetto della visione narrata dallo stesso Evangelista nell'Apocalisse. I due rametti confluiti nel 1628 nella collezione del cardinale Antonio Barberini e successivamente descritti nell'inventario del 1644, sono inseriti nel gruppo di dodici opere ascritte a «Brucolo Vecchio» citate nell'elenco *post mortem* dei beni del porporato del 1671.<sup>40)</sup>

Antonio Nibby e Xavier Barbier de Montault ricordano nel corso dell'Ottocento in Palazzo Colonna di Sciarra la presenza di alcuni dipinti di Brueghel, tra i quali una «Apocalisse»;<sup>41)</sup> i quadri vi sarebbero giunti attraverso il matrimonio di Cornelia Barberini con Giulio Cesare Colonna di Sciarra.<sup>42)</sup> Come ha rilevato Lorenza Mochi Onori,<sup>43)</sup> la nobildonna ebbe una parte attiva nel far realizzare copie dei dipinti della quadreia, per far fronte ai debiti contratti dal marito. Questo mi porta a dubitare che l'«Apocalisse» citata dai due eruditi possa essere identificata con il rame Del Monte acquistato da Antonio Barberini. Va tenuto inoltre presente che dal 1671 in poi la 'Visione di San Giovanni a Patmos con marina' e il 'Paradiso terrestre'





4 – ROMA, GALLERIA DORIA PAMPHILJ – JAN BRUEGHEL IL VECCHIO:  
 VISIONE DI SAN GIOVANNI A PATMOS CON MARINA, OLIO SU RAME (FIRMATO E DATATO 1593)  
 (qui proposto come proveniente dalla collezione del cardinale Francesco Maria Del Monte)  
 (foto Galleria Doria Pamphilj)

non sono più menzionati nella quadreria Barberini per riapparire descritti, tra il 1747 e il 1750, nell'inventario dei beni della primogenitura Pamphilj,<sup>44)</sup> dove mi sembra più probabile che possano essere confluiti anche grazie al matrimonio di Maffeo Barberini con Olimpia Pamphilj Giustiniani.<sup>45)</sup> I dipinti sono ricordati come di proprietà del principe Camillo Pamphilj *juniore*,<sup>46)</sup> il quale aveva incrementato la quadreria di famiglia con molte opere fiamminghe.<sup>47)</sup>

Un'altra delle opere acquistate dal cardinale Antonio Barberini nel 1628 è la 'Marina con pescatori e Giona gettato in acqua' (fig. 5), già in collezione Girardet a Kettwig e oggi sul mercato antiquario.<sup>48)</sup> Nell'inventario Del Monte il rame si può riconoscere nella 'Marina' di un palmo e mezzo esposta nella cosiddetta «galleria piccola che va sulla loggia», assegnata erroneamente

dal compilatore a «Bruccolo vecchio», forse a causa della presenza in primo piano di due pescatori dall'aria goffa, con fattezze simili ai personaggi eseguiti da Pieter Brueghel. Nel raffinato dipinto l'episodio biblico del profeta Giona gettato in mare da un vascello è in realtà dissimulato in un più ampio contesto paesaggistico, dominato da due isole rocciose, la cui costa è animata da gruppi di pescatori appena giunti dal mare con le loro imbarcazioni. In lontananza sui crinali montuosi si scorgono le architetture fantastiche di una città antica. La spiaggia in primo piano è disseminata di conchiglie tra le quali si riconosce la *charonia tritonis variegata* originaria del Mediterraneo orientale. Sulla battigia si svolgono le contrattazioni per la vendita del pescato: in primo piano alcuni acquirenti vestiti di nero sono intenti a scegliere tra spigole e razze; dietro





5 – LONDRA, MERCATO ANTIQUARIO – JAN BRUEGHEL IL VECCHIO:  
 MARINA CON PESCATORI E GIONA GETTATO IN ACQUA, OLIO SU RAME (FIRMATO E DATATO 1595)  
 (qui proposto come proveniente dalla collezione del cardinale Francesco Maria Del Monte)  
 (foto su gentile concessione di Johnny van Haefstn Limited)

di loro si svolge un'asta del pesce, i cui esiti sono prontamente registrati su un quaderno da un contabile vestito con una giubba grigia impreziosita da una gorgiera. Solo due persone si accorgono di quanto sta avvenendo in mare: un uomo sulla destra, posto di spalle con il braccio destro alzato, e più in basso, in posizione centrale, un anziano con abito grigio e cappuccio sulla testa il quale, distolto dalle trattative, si volta verso il mare levando in alto una mano.

Nella stessa "galleria piccola" del Palazzo Del Monte a via di Ripetta trovava posto anche un'altro dipinto di Brueghel raffigurante 'Orfeo agli inferi', descritto nell'inventario del 1627 come «un rame del Brucolo nel quale vi è la Favola di Euridice con cornici d'Ebano di palmi uno e mezzo». Del soggetto, come è noto, l'artista elaborò diverse versioni, delle quali

solo una sembra corrispondere per dimensioni a quella Del Monte. Essa, secondo l'inventario Barberini, raffigurava il giovane Orfeo intento a suonare davanti a Plutone e Proserpina «con diversi mostri nell'inferno». Il dipinto si può riconoscere, a mio avviso, con il rame autografo, datato 1594, conservato a Firenze nelle raccolte granducali di Palazzo Pitti, dove l'opera figura solo a partire dal 1704<sup>49)</sup> (fig. 6).

Il quadro fiorentino mostra una qualità pittorica simile a quella degli altri tre rami delmontiani, eseguiti nel breve soggiorno romano e caratterizzati da figure tornite, da una resa pittorica più attenta e minuziosa, che lo distingue anche dall'altro esemplare, una replica conservata a Roma in Palazzo Colonna, di dimensioni poco inferiori e non firmato, datato da Klaus Ertz allo stesso anno.<sup>50)</sup>





6 – FIRENZE, PALAZZO PITTI, GALLERIA PALATINA – JAN BRUEGHEL IL VECCHIO:  
 ORFEO AGLI INFERI, OLIO SU RAME (FIRMATO E DATATO 1594)  
*(qui proposto come proveniente dalla collezione del cardinale Francesco Maria Del Monte  
 (foto Museo)*

Il profondo panorama infernale popolato da esseri mostruosi, fiere e anime dannate, mostra ancora la suggestione che sul fiammingo ebbero i fenomeni geologici delle solfatare campane, con vapori, fumi e bagliori che escono da grotte e insenature nel terreno (fig. 7). La scena principale si svolge in primo piano sulla sinistra: Proserpina seduta sul trono vicino a Plutone, addolcita dal suono della lira di Orfeo, intercede affinché il marito conceda a Euridice di tornare alla vita. L'assenza della donna, protagonista del racconto, potrebbe suggerire una volontà precisa dell'artista che, in anticipo sui tempi, ha adottato un espediente compositivo, più consoni al secolo successivo: ovvero, eliminare un personaggio sostituendolo con il fruitore dell'opera. In tal modo si comprende la scelta di Brueghel di raffigurare Orfeo con la testa rivolta verso lo spettatore il quale, parte integrante della scena, si trova così ad incarnare l'anima condannata di Euridi-

ce. La composizione perde altresì il carattere pagano per assumere un nuovo significato, compatibile con il proprietario a cui l'opera era destinata, edotto sui significati simbolici celati.<sup>51)</sup> In questo caso esso consisteva nella salvezza dell'anima mediata dall'armonia celeste prodotta dal suono dello strumento musicale.

Per concludere, secondo la ricostruzione qui proposta, dei tredici rami delmontiani finiti in collezione Barberini, tre uscirono precocemente dalla raccolta, prima delle alienazioni volute dalla principessa Cornelia Costanza nella seconda metà del Settecento, forse come importanti doni. Solo la 'Marina con pescatori e Giona gettato in acqua' rimase nel palazzo alle Quattro Fontane fino alla promulgazione del Regio Decreto Legge del 26 aprile 1934, con il quale lo Stato consentiva agli eredi la vendita dei beni fideicommissari.<sup>52)</sup>

## RINGRAZIAMENTI

Sono grato alle prof.sse Maria Giulia Aurigemma e Francesca Cappelletti per i preziosi consigli che hanno arricchito il presente contributo. Ringrazio Johnny van Haesten e Andrea Ciaroni per aver messo generosamente a mia disposizione il materiale fotografico dei dipinti e il prof. Alessandro Cecchi per avermi fornito l'immagine dell'opera di Palazzo Pitti. Infine esprimo la mia gratitudine alla dott.ssa Marina Coccia per i suoi suggerimenti.

1) Secondo A. T. WOOLLETT, *Two Celebrated Painters. The collaborative Ventures of Rubens and Brueghel, ca. 1598–1625*, in *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, catalogo della mostra, a cura di A. T. WOOLLETT, A. VAN SUCHTELEN (Los Angeles–The Hague, 2006–2007), Zwolle 2006, p. 6, Jan Brueghel, partito da Colonia, arrivò a Venezia; tale ipotesi non è fondata su nessun documento.

2) Ad esempio Jan van Swanenburgh aveva la bottega presso la chiesa di Santa Maria della Carità come ricorda L. AMABILE, *Due artisti ed uno scienziato. Giambologna, Jacomo Swanenburch, e Marco Aurelio Severino nel S. Officio Napoletano*, memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche, Napoli 1890, p. 20. Il rapporto con la comunità fiamminga e quella artistica locale del pittore sono acutamente analizzati da C. S. SALERNO, *Jacob Isaacs van Swanenburgh in Italia e alcune «stravaganze di scheletri» di Filippo Angeli*, in «*Fiamenghi che vanno e vengono non li si può dar regola*». *Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento: pittura, storia e cultura degli emblemi*, a cura di S. DANESI SQUARZINA, Sant'Oreste (Roma) 1995, pp. 78–99.

3) G. B. D'ADDOSIO, *Documenti d'artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei Banchi*, in *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVII, 4, 1912, p. 614.

4) C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli: divise dall'autore in dieci giornate per guida e comodo de' viaggiatori* [1692], ed. a cura di A. MOZILLO, A. PROFETA, F. P. MACCHIA, Napoli 1970, p. 262.

5) S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze 1983, pp. 20 e 38.

6) Roma, Archivio Storico della Fondazione Camillo Caetani (d'ora in poi AC), Fondo Economico, *Libro Mastro*, 1701, c. 49. La data in cima al foglio riporta l'anno 1593. Si veda A. AMENDOLA, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma 2010, pp. 114–117.

7) Nel *Libro Mastro*, successivamente al pagamento di Brueghel, sono registrati gli esborsi a «Luigi ricamatore» per il lavoro eseguito su un piviale nell'aprile 1593, in seguito all'arrivo di una cassetta piena d'oro filato da ricamo, AC, Fondo Generale, 2 aprile 1593, n. 187366. L'esborso deve quindi necessariamente essere precedente a tale data.

8) AC, *Miscellanea*, n. 192–558, 1665. Il dipinto è ricordato nell'inventario stilato alla morte del duca Michelangelo Caetani nel 1760 come «della scuola di Brucolo Olandese», AC, *Miscellanea*, n. 296/451, 1760. Quest'ultimo documento è stato segnalato da A. NEGRO, *La collezione dei dipinti e il gusto artistico dei Caetani dal Cinquecento al Settecento. Una selezione*, in *Palazzo Caetani. Storia, arte e cultura*, a cura di L. FIORANI, Roma 2007, pp. 193–235. Per la trascrizione integrale dell'inventario si veda AMENDOLA, *op. cit.*, pp. 197–235, in particolare p. 218.



7 – ROMA, ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA – GIROLAMO FERRI, MARCO SADELER:  
LA SOLFATARIA DETTA DA PLINIO CAMPI FLEGREI, BULINO SU CARTA  
(foto Istituto)



9) K. ERTZ, C. NITZE-ERST, *Jan Brueghel der Ältere (1568 – 1625). Kritischer Katalog der Gemälde*, II, Lingen 2008, pp. 668–670. Nel 2004 il dipinto era a Parigi in collezione privata, l'anno seguente in vendita prima presso la galleria londinese di Johnny van Haefen, poi in quella di Salomon Lilian ad Amsterdam. Del soggetto esistono versioni posteriori non firmate, una conservata alla Alte Pinakothek di Monaco e altre tre in collezioni private europee, datate da ERTZ, NITZE-ERST, *op. cit.*, II, pp. 671–673, nn. 326–329, al 1595 circa. BEDONI, *op. cit.*, p. 33, per l'Incendio di Troia di Monaco propendeva per una datazione intorno al 1600 per via della presenza del profilo della cupola della Cappella Clementina visibile sopra la facciata di San Pietro. La costruzione, posta simmetricamente alla Cappella Gregoriana terminata nel 1578, appare anche nel dipinto su rame qui riconosciuto di provenienza Caetani; probabilmente il fiammingo informato sui progetti architettonici e decorativi riguardanti la Basilica aggiunse durante la composizione la seconda cupola, il cui cantiere terminò solo all'inizio del Seicento. Brueghel dipinse gli 'Incendi di Troia' a Roma e, a partire dall'estate del 1595, a Milano.

10) Esistono due disegni di Brueghel raffiguranti la stessa veduta romana con Castel Sant'Angelo e San Pietro, uno con la scritta «Roma 13 november 1594» conservato a Darmstadt e il secondo in collezione privata. Si veda G. BERGSTRÄSSER, *Jan Brueghel the elder, view of Rome*, in *Master drawings*, 3, 1965, pp. 260–264; W. KROENIG, *Storia di una veduta di Roma*, in *Bollettino d'Arte*, s. V, LVII, 1972, III–IV (luglio–dicembre), pp. 167–169; BEDONI, *op. cit.*, pp. 33 e 34.

11) Il cardinale Luigi Caetani, nipote di Enrico, vendette nel 1626 il Palazzo all'Orso ai padri Celestini per ventiseimila scudi e si trasferì in una dimora presa in affitto a Palazzo de Cupis a Piazza Navona. Nel 1629 acquistò il palazzo della famiglia Rucellai a via del Corso, dove si recò un paio d'anni più tardi. L'edificio all'Orso, caratterizzato da una loggia affacciante sul Tevere, fu demolito durante i lavori d'innalzamento dei bastioni sul fiume. Sulle vicende legate alle residenze della famiglia si veda L. MARCUCCI, *Il Vignola, Francesco da Volterra e la committenza Caetani nella seconda metà del Cinquecento*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani, a cura di L. FIORANI (Roma–Sermoneta, 16–19 giugno 1993), Roma 1999, pp. 501–532. Si veda inoltre M. G. AURIGEMMA, *Committenze Caetani: dal Cinquecento al Seicento, dai feudi alla città*, in *Bonifacio VIII, i Caetani e la storia del Lazio*, Atti del Convegno di Studi Storici, a cura di R. CEROCCHI (Roma, Palazzo Caetani, 30 novembre 2000, Latina, Palazzo "M", 1 dicembre 2000, Sermoneta, Castello Caetani, 2 dicembre 2000), Roma 2004, pp. 193–219.

12) AMENDOLA, *op. cit.*, p. 116.

13) *Ibidem*, p. 113.

14) Sull'influenza delle solfatore sui pittori nordici si veda J. R. JUDSON, *Jacob Isaacs van Swanenburgh and the Phlegraean fields*, in *Essays in Northern European art: presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, a cura di A. M. LOGAN, Doornspijk 1983, pp. 119–122.

15) L'interesse del cardinale Enrico Caetani per i pittori fiamminghi e in particolare per Frans van Casteel è stato suggerito da AURIGEMMA, *op. cit.*, pp. 193–219, e confermato dal ritrovamento documentario da me reso noto in *Labate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luycx, François Du*

*Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento*, in *Storia dell'Arte*, N.S., 122–123, 2009, pp. 147–176. Sulla diffusione della pittura di paesaggio realizzata dai maestri fiamminghi si veda F. CAPPELLETTI, *Paul Brill e la pittura di paesaggio a Roma 1580–1630*, Roma 2006, pp. 4–43 e 83–88.

16) F. CAPPELLETTI, P. CAVAZZINI, *Collectionisme et commerce de la peinture de paysage à Rome dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600–1650*, catalogo della mostra a cura di S. LOIRE, A. ÚBEDA DE LOS COBOS (Parigi, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011 e Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), Paris–Madrid 2011, pp. 77–89.

17) A comprovare l'autografia valgono i riscontri con il disegno di Tempesta raffigurante la 'Battaglia tra Centauri e Lapiti', Leipzig, Museum der Bildenden Künste, con l'incisione tratta dal ciclo della 'Vita di Bernardo di Chiaravalle', New York, The Cooper Lewitt Museum, con l'incisione 'Ubi Absum Vitlosa absunt', Amsterdam, Rijksprentenkabinet, con l'incisione il 'Ratto di Proserpina', coll. privata, e con la 'Battaglia' della Bibliothèque Nationale de France, cfr. *The Illustrated Bartsch*, vol. 36, p. 33. Sulla produzione di opere su pietra dell'artista si veda E. LEUSCHNER, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersberg 2005; A. VANUGLI, *Antonio Tempesta: un retablo portátil en la catedral de Segovia y otras pinturas sobre piedra*, in *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid 2007, pp. 230–246.

18) AMENDOLA, *op. cit.*, Roma 2010, pp. 125 e 218. A suo tempo mi sembrò di non poter individuare il piccolo dipinto nell'inventario del 1665, ma ora propongo di identificarlo nell'entrata d'inventario n. 320.

19) È nota l'azione di intercessione svolta dal cardinale Farnese presso Sisto V in favore dell'ancora prelado Federico Borromeo: il rapporto di stima e amicizia con Enrico Caetani è sottolineato dall'inserimento dei ritratti di alcuni esponenti del casato parmense nel mosaico absidale di Santa Pudenziana, durante i lavori di restauro tardo cinquecenteschi, si veda E. PARLATO, *Enrico Caetani a S. Pudenziana: antichità cristiane, magnificenza decorativa e prestigio del casato nella Roma di fine Cinquecento*, in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Convegno Internazionale di Studi, Atti a cura di P. TOSINI (Frosinone–Sora, 16–18 maggio 2007), Roma 2009, p. 146.

20) Si veda quanto scrivono P. M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: art patronage and reform in seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993, pp. 27, 81–89; L. C. CUTLER, *Virtue and diligence: Jan Brueghel I and Federico Borromeo*, in *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, vol. 54, 2003, Zwolle 2004, pp. 202–227.

21) Borromeo più probabilmente influì sull'incontro tra Jan Brueghel e Paul Brill, del quale possedeva numerosi dipinti; si spiegherebbe così la facilità con la quale Brill accolse Brueghel, di quattordici anni più giovane, presso di sé considerandolo più che un antagonista, uno stimato collega, permettendogli di studiare e copiare i disegni ereditati dal fratello Matthijs, che erano utilizzati nella bottega come modelli, si veda CAPPELLETTI, *op. cit.*, pp. 83–88.

22) Si è utilizzata la traduzione data da G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel, pittor fiammingo o Sue lettere e quadretti*

esistenti presso l'Ambrosiana, Milano 1868, p. 72 del passo tratto da P. P. BOSCA, *Petri Pauli Boschae bibliothecarii, ... De origine, et statu Bibliothecae Ambrosianae hemidecas. Ad eminentissimum principem S. R. E. cardinalem Federicum Borromaeum, Mediolani, typis Ludouici Montiae*, Milano 1672, p. 123.

23) CRIVELLI, *op. cit.*, pp. 73 e 74. BEDONI, *op. cit.*, pp. 40 e 41.

24) Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, Sant'Uffizio (d'ora in poi ASU), *Decreta Sancti Offici*, 1596, cc. 296r, 314v, 373v, 378v. Il 7 novembre 1596 Venusti fu condannato dal Sant'Uffizio a fare l'abiura pubblica «de vehementi», che si celebrava a Santa Maria sopra Minerva, per essere poi ricondotto in carcere.

25) G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 22.

26) Il testamento di Michelangelo Venusti sarà presto edito da Francesca Parrilla che sta conducendo un lavoro monografico sul padre Marcello Venusti, nell'ambito del Dottorato di Ricerca in "Strumenti e metodi per la Storia dell'Arte" della Sapienza Università di Roma, tutor prof.ssa Silvia Danesi Squarzina; ringrazio la studiosa per la segnalazione.

27) ASU, *Decreta Sancti Offici*, 1594, c. 351v. Durante la causa il cardinale Sfondrato testimoniò che l'artista abitava nel suo palazzo, *ibidem*, c. 362r.

28) F. MARTINELLI, *Roma ricercata nel suo sito, et nella Scuola di tutti gli Antiquarij: di Fioravante Martinelli romano. Quarta impressione. Revista, corretta, & accresciuta dall'Autore in molti luoghi, con antiche, & Moderne Erudizioni*, Venezia, Gio: Pietro Brigonci, 1660, p. 51.

29) S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari*, Torino 2003, I, p. 2. L'amicizia tra Borromeo e i fratelli Giustiniani è confermata dalla ospitalità che gli offrono nel palazzo presso San Salvatore alle Coppelle di proprietà del cardinale Vincenzo e di suo fratello Giorgio, nell'aprile 1599, estesa anche alla residenza bolognese di Benedetto durante la Legazione nella città come appare dal loro carteggio. Le lettere furono rinvenute da M. CALVESI, «Lecture iconologiche del Caravaggio», in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Caravaggeschi, a cura di M. CINOTTI (Bergamo, 1974), Milano 1975, pp. 75-102; IDEM, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 321 e 322.

30) DANESI SQUARZINA, *op. cit.*, I, p. 21, nn. 74-75 e pp. 27-28, nn. 91-92 e 99-100.

31) AC, Fondo Economico, *Libro Mastro*, 1702, c. 28.

32) C. L. FROMMEL, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria Del Monte*, in *Storia dell'Arte*, 1971, 9-10, pp. 5-52; Z. WĄŻBIŃSKI, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, Firenze 1994, pp. 576 e 578.

33) K. WOLFE, *Caravaggio: another "Lute player"*, in *The Burlington Magazine*, 127, 1985, pp. 451 e 452; L. LORIZZO, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Napoli 2006, p. 106.

34) M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, pp. 157-188, identifica il paesaggio innevato con un'opera di Pieter Brueghel il Vecchio.

35) Per l'analisi stilistica del dipinto si veda *Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, catalogo della mostra a cura di K. ERIZ, C. NITZE-ERST (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 7 dicembre 1997-14 aprile 1998), Lingen 1997, pp. 163-164, n. 36.

36) ERIZ, NITZE-ERST, *op. cit.*, II, pp. 430-461, analizzano diciotto versioni del soggetto raffigurante il 'Paradiso terrestre'. Lo struzzo ricorre in due opere identiche, una su rame (cm 23,7 × 36,8) firmata e datata 1613 in collezione del Duca di Northumberland, a Brentford, Syon House (n. 189), e l'altra non firmata su tela (cm 28 × 38) sul mercato antiquario (n. 190); in una tempera su carta (cm 49,5 × 67,3) del 1615 con la scena del 'Peccato originale' in collezione privata belga (n. 193), e in tre distinte versioni con l'Arca di Noè, su rame (cm 27 × 35,5, firmato e datato 1596) in collezione privata italiana (n. 196), su tavola (cm. 54,5 × 87, firmato e datato 1613) conservata al J. Paul Getty Museum di Malibu (n. 197) e su tela (cm 61 × 90,2, non firmato) al Szépművészeti Museum di Budapest (n. 199). Il singolo struzzo, il leone e la leonessa maculata compaiono nelle due versioni dell'"Orfeo che suona la lira", una su rame (cm 25,5 × 36, firmata e datata 1600) di mercato antiquario, e l'altra su tavola (cm 25,4 × 35,6, firmata e datata 1601) conservata a Ipswich, Museum and Art Galleries (*ibidem*, pp. 763-765, nn. 378-379).

37) *Ibidem*, p. 457.

38) *Ibidem*, p. 440-442 (n. 188). La versione Doria Pamphilj del 'Paradiso Terrestre' è pressoché identica a quella in collezione del Duca di Northumberland; appare però priva degli struzzi ed è realizzata su un rame di grandi dimensioni (cm 50,3 × 80,1).

39) Nel comporre la veduta seguendo una diagonale l'artista mostra l'influenza del padre Pieter Brueghel il Vecchio, si veda T. GERSZI, *Pieter Brueghels Einfluss auf die Herausbildung der niederländischen See- und Küstenlandschaftsdarstellung*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 24, 1982, pp. 143-187, in particolare pp. 167-168. Si veda inoltre ERIZ, NITZE-ERST, *op. cit.*, II, pp. 640-242, n. 306.

40) ARONBERG LAVIN, *op. cit.*, p. 301: «Dodici pezzi diversi di Paesi, Animali, frutti, fiori et altre diverse figure, mano di Brucolo Vecchio, con sue cornicette d'ebano uno maggiore di tutti di palmi 2 ½». Le opere furono stimate duemila scudi. Come rilevato da BEDONI, *op. cit.*, p. 61, la menzione di «frutti, fiori» non sembra pertinente alle opere di Jan Brueghel il Vecchio elencate nel 1644, bensì alla produzione pittorica di Abraham Brueghel.

41) A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Parte Seconda Moderna*, vol. 4, Roma 1841, p. 823. X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome: catalogue general de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Roma 1870, p. 437.

42) BEDONI, *op. cit.*, pp. 64 e 65.

43) L. MOCHI ONORI, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Convegno Internazionale di Studi, Atti a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS (Roma, 7-11 dicembre 2004), Roma 2007, pp. 629-636.



44) Si veda la scheda sul dipinto di Francesca Cappelletti in *Dipinti fiamminghi e olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, catalogo della mostra, a cura di P. BOCCARDO, C. DI FABIO (Genova, Palazzo Ducale, 16 marzo–12 aprile 2006), Genova 1996, pp. 68–71. A. G. DE MARCHI, *Paesaggi di Dughet, Onofri, Weenix (e Chiesa)*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, a cura di A. G. DE MARCHI, Firenze 2008, pp. 99–115, in particolare p. 103, propone la provenienza dei due rami di Brueghel dalla collezione di Antonio Barberini attraverso l'eredità Aldobrandini.

45) Maffeo Barberini insieme alla dodicenne consorte, figlia di Andrea Giustiniani e di Maria Flaminia Pamphilj, alloggiò nel Palazzo Pamphilj a piazza Navona dal 1653 al 1655. Successivamente gli sposi vissero a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane. Maffeo morì nel 1685, Olimpia nel 1729.

46) Figlio secondogenito del principe Giovan Battista Pamphilj e di Violante Facchinetti, Camillo *juniore* aveva ereditato i beni provenienti dalla famiglia della nonna Olimpia Aldobrandini sposata con il principe Camillo *seniore*. Nella lista dei beni della Guardaroba di Giovan Battista Pamphilj, redatta nel 1709, i due rametti raffiguranti il 'Paradiso terrestre' e la 'Visione di San Giovanni a Patmos con marina' non figurano; alla mano di Jan Brueghel sono ricondotti altri dipinti. Vi è poi descritto, senza attribuzione, un altro 'Paradiso terrestre' con «Dio Padre con la creazione degli animali largo palmi 5 e 3». Il dipinto, che si differenzia dall'esemplare Del Monte per le misure più grandi del supporto, è ancora oggi conservato nella quadreria e fu realizzato dall'artista quando era già tornato in patria, come indica la data 1612 apposta vicino alla firma; nel 1654 il grande rame, proveniente dalle raccolte di Madama de Belleville fu portato a Roma dal pittore francese «Monsù Sciavignon» ed acquistato dal principe Camillo Pamphilj *seniore*, che il 2 marzo scrisse una lettera al cardinale nunzio a Parigi, chiedendo di curare per lui le trattative delle altre opere del maestro fiammingo messe in vendita dalla nobildonna francese, poi entrate a far parte della collezione raffiguranti 'I

Quattro Elementi'; Camillo Pamphilj *seniore* acquistò nel 1656 per 4,30 scudi una piccola tavola di «Brugelo», si veda J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Vienna 1972, p. 137, n. 591, p. 145, n. 634.

47) Si veda F. CAPPELLETTI, *Paesi, fiori e frutta, ritratti. I pittori nordici e la storia della collezione Doria Pamphilj*, in *Dipinti fiamminghi e olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, *cat. cit.* in nota 44, pp. 21–31.

48) La provenienza dell'opera dalla collezione Barberini fu individuata da BEDONI, *op. cit.*, pp. 63 e 64. Per l'analisi stilistica si veda ERTZ, NITZE-ERST, *op. cit.*, II, p. 563, n. 262.

49) Un dipinto attribuito a Brueghel raffigurante «Orfeo che reclama Euridice» è ricordato da BARBIER DE MONTAULT, *op. cit.*, p. 437, in collezione Colonna di Sciarra. BEDONI, *op. cit.*, p. 65, ritiene che questo possa essere il dipinto appartenuto ad Antonio Barberini, ma non si può escludere si trattasse anche in questo caso di una copia o di una replica. Barbier de Montault inoltre non fornisce né le misure né il supporto del dipinto.

50) ERTZ, NITZE-ERST, *op. cit.*, II, p. 769–771, nn. 382–383. Lo studioso analizza inoltre un'altra versione del soggetto (cm 26 × 35,4, firmata e con data di difficile lettura tra 1594 e 1604) di mercato antiquario. La resa dei personaggi appare certamente più manierata, tanto da farmi propendere per una datazione al 1604 (*ibidem*, p. 773, n. 384).

51) F. TRINCHERI CAMIZ, *Music and Painting in Cardinal del Monte's Houdehold*, in *Metropolitan Museum Journal*, 26, 1991, pp. 213–226. Del Monte era un appassionato collezionista di strumenti musicali raccolti in una stanza del suo palazzo, si veda FROMMEL, *art. cit.*, pp. 44 e 45.

52) Si veda quanto scrive MOCHI ONORI, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini ...*, *cit.*, pp. 629–636.

---

---

# BOLLETTINO D'ARTE

---

---

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

---

---

10

ANNO 2011  
APRILE-GIUGNO

ANNO XCVI  
SERIE VII

## SOMMARIO

<i>Nel ricordo di Antonino Di Vita</i> , di LUCILLA DE LACHENAL	V
MARIACOSTANZA LENTINI: <i>Un'antefissa con Sileno danzante e il mondo dionisiaco a Naxos di Sicilia</i>	1
PAOLA PELAGATTI: <i>Naxos e Taormina. Ricerche antiche e recenti</i>	9
DIEGO BLANCO: <i>Le stele funerarie degli "equites singulares": osservazioni sull'origine e lo sviluppo delle tematiche iconografiche</i>	17
GIACINTA JEAN: <i>Una lettura documentaria e stratigrafica di architetture singolari nel monastero dei Santi Pietro e Paolo ad Ospedaletto Lodigiano</i>	35
ADRIANO AMENDOLA: <i>Jan Brueghel il Vecchio a Roma: nuove date e qualche proposta per l'identificazione dei rami appartenuti al cardinale Francesco Maria Del Monte</i>	63
ANTONIO VANNUGLI: <i>Il committente del 'Cristo e la Samaritana' di Annibale Carracci</i>	75
CHIARA TEOLATO: <i>Candelieri, centrotavola e trofei: alcuni disegni dalla manifattura di Francesco e Luigi Righetti</i>	97
ARTE ED ECONOMIA	
ANNA MELOGRANI: <i>Tipologie e costi della miniatura fiorentina di fine Quattrocento: un riesame della Bibbia di Attavante per il re di Portogallo</i>	111
STUDI E VALORIZZAZIONE	
GIAN PIERO CAMMAROTA, DIEGO CAUZZI, PIETRO MOIOLI, CLAUDIO SECCARONI, ANNA SELLERI, ATTILIO TOGNACCI: <i>La pala di Filippino Lippi per la Cappella Casali in San Domenico a Bologna</i>	125
LIBRI	
CLAUDIO BARBERI: <i>recensione a Breviarium secundum consuetudinem Aquilegensis ac Tergestinas Ecclesiam. Commentario al Breviario e Saggi critici, a cura di E. MALNATI, R. GHERBAZ, I. ROMANZIN</i>	139
DANIELA GALLO: <i>recensione a P. COEN, Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo</i>	144
Abstracts	147