

Storia dell'arte —  $\frac{136}{2013}$   
nuova serie  
n. 36

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

**BHA**

**Bibliography of the History of Art**

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the  
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

**ARTbibliographies Modern**

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

136

2013

Settembre - Dicembre

Rivista quadrimestrale  
Classe A (A.N.V.U.R.)  
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

**Vicedirettore:** Alessandro Zuccari

**Coordinatore:** Augusta Monferini

**Redazione:** Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Helen Langdon, Stefania Macioce, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

**Referees:** Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Curator of Southern Baroque in the Department of European Paintings, New York, The Metropolitan Museum of Art

**Edita da:** CAM EDITRICE S.r.l.,

Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89

www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

**Direttore Responsabile:** Maurizio Calvesi

**Segreteria di Redazione:** Jacopo Curzietti, Camilla Fiore, Arianna Mercanti

**Amministrazione e Ufficio Abbonamenti:** Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2013: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma  
o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438  
BIC (Swift): BPPIITRRXXX

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

**Progetto Grafico:** Antonella Mattei

**Stampa:** Arti Grafiche La Moderna - Roma

[Dicembre 2013]

# Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

## INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale. Trentennale di una bufera	5
<i>Graziella Becatti</i>	Iconografia della "svestizione": le origini dell'icona del catecumeno e le sue successive elaborazioni	10
<i>Ch. Dominique Fuchs</i>	<i>Morgante en Bacchus</i> (l'oeuvre préparatoire en stuc doré pour le bronze du Louvre)	29
<i>M. Giulia Aurigemma</i>	<i>Averroè, Ario e Sabellio</i> : due inediti frammenti vasariani	38
<i>M. Simone Bolzoni</i>	Cesare Rossetti, "amico" del Cavalier d'Arpino: un nuovo dipinto e alcune osservazioni sull'opera grafica	46
<i>Giacomo Berra</i>	Il «canestro di frutta matura» nella <i>Cena in Emmaus</i> del Caravaggio e la visione del profeta Amos	65
<i>Stefano Pierguidi</i>	Caravaggio e il ciclo della galleria di palazzo Mattei	87
<i>Marco Gallo</i>	Sull'iconografia dell'apostolo Pietro al sepolcro: il «San Pietro verifica l'assenza del corpo di Cristo nel sepolcro e si meraviglia» (Lc 24:12) in collezione Koelliker	99
<i>Adriano Amendola</i>	Baldovino Breyel e una lista di «diversi quadri antichi»: novità su Domenico Fetti e Orazio Vecellio	114

<i>Steven J. Cody</i>	Umberto Boccioni's <i>The City Rises:</i> Prelude to a Philosophy of the Future	125
<i>Marina Giorgini</i>	Růžena Zátková. Una boema in Italia tra avanguardia russa e Futurismo	139
<i>Augusta Monferini</i>	Un'occasione mancata: <i>La Galleria Nazionale d'Arte Moderna.</i> <i>Cronache e storia 1911-2011</i>	169
<i>Recensioni a cura di</i>	F. Veratelli, M. Nicolaci, S. Colonna, A. Vannugli, A. Mercanti	183





FIG. 1 Domenico Fetti, *Ritratto di orafo*. Rohrau, Castello, Graf Harrach'sche Familiensammlung

# Baldovino Breyel e una lista di «diversi quadri antichi»: novità su Domenico Fetti e Orazio Vecellio\*

Adriano Amendola

Figura complessa e sfaccettata, quella del mercante a Roma può rientrare nelle tre seguenti categorie: il *romana curia mercator*, ovvero colui al quale si rivolgeva la corte pontificia e che può ritenersi il più importante per volume di affari; il *mercator numulare*, la cui principale attività era affiancata dal banco in cui si effettuavano cambi di denaro o pegni; il *mercator fondacalis*, specializzato nel commercio dei tessuti. Le tre attività, strettamente legate tra loro, si possono ritenere le più vitali tra quelle presenti nel tessuto cittadino per via dell'indotto creato. Baldovino Breyel, *romana curia mercator*, era membro di una famiglia di Anversa stabilitasi a Roma sul finire del Cinquecento e residente a piazza S. Luigi dei Francesi.<sup>1</sup> Il padre, suo omonimo, svolse l'attività di *negociator in Urbe* e lasciò sicuramente al figlio una cospicua eredità, non solo pecuniaria. Il primo documento che si conserva legato al suo nome e relativo alla sua attività di mercante è la nomina nel 1627 del suo procuratore Alessandro Fabiano;<sup>2</sup> nello stesso anno, tra marzo e aprile, Breyel stipulò una serie di obbligazioni con esponenti della comunità ebraica per 1.548 scudi.<sup>3</sup> L'anno seguente versò 6 scudi al Camerlengo della propria Corporazione, insieme ad altri due noti mercanti, Pietro Pescatore e Melchior Manart, e fu nominato esecutore testamentario di Adrien Vryburch, come appare dall'epitaffio inciso sul monumento funebre, eseguito dallo scultore François Du Que-

snoy a S. Maria dell'Anima. Il rapporto di Breyel e degli altri mercanti con la chiesa della Nazione Teutonica e con l'Ospedale di S. Giuliano dei Fiamminghi fu molto stretto, prolungato nel tempo e reciprocamente vantaggioso.<sup>4</sup> L'appartenenza alla Corporazione religiosa permise l'instaurarsi di profondi legami professionali e il denaro raccolto garantiva sussistenza ai connazionali più disagiati. Il potere economico di Breyel appare chiaro: nel 1633 riscuote 4.800 scudi dal principe cardinale Maurizio di Savoia, protettore della nazione fiamminga, al quale aveva prestato l'ingente somma sette anni prima, indizio di un rapporto di fiducia stretto nell'ambito delle frequentazioni dei due pii istituti.<sup>5</sup> Nell'ottobre 1636 il mercante acquista, a Livorno, da Moise Gavison, Salom Ober e Magaluf Bribe, ebrei d'Algeri, due «fuste, o navi una chiamata S. Gioseffo, ovvero il Pinco, e l'altra chiamata S. Andrea esistente nella Darsena del Porto di Civitavecchia».<sup>6</sup> Le navi, provenienti dal patrimonio di un processo fallimentare, furono vendute a Breyel per 600 scudi ed erano usate per le spedizioni di merci, come, nel 1638, otri d'olio di oliva prodotto a Tivoli da inviare in Germania attraverso il porto di Livorno, per servizio di Sua Maestà Cesarea.<sup>7</sup> Il fiammingo era affiancato da Antonio Francesco Deti,<sup>8</sup> *mercator numulare* fiorentino in via dei Banchi, con il quale aveva costituito una compagnia commer-

\* Desidero ringraziare per l'attenta lettura N. B. De Marchi, profondo conoscitore di mercato e mercanti fiamminghi, i cui suggerimenti hanno arricchito il testo. Sono stati inoltre preziosi gli scambi di idee e i consigli offerti generosamente dai colleghi ed amici I. Cecchini, F. Curti, E. Demo, N. Gozzano. A loro esprimo la mia più sincera gratitudine, così come ad A. Monferini e M. Calvesi per aver accolto il presente contributo tra le pagine della rivista da loro diretta.

ciali. Le carte, oltre a testimoniare il legame d'affari di Breyel e Deti con Livorno, attestano che i due erano presenti sulla piazza di Venezia; i loro nomi compaiono tra i creditori di un «notorio accidentante», così definito dai documenti per l'eco che ebbe all'epoca. Si trattava del fallimento dei potenti mercanti cremonesi Giovanni Clemente e Francesco Fossa,<sup>9</sup> che mantenevano interessi commerciali a Verona, sede di un'importante fiera annuale,<sup>10</sup> e ad Anversa, dove nel 1606 morì lo zio Giovanni Vincenzo Fossa.<sup>11</sup> A giudicare dalla mole delle carte in possesso del Deti<sup>12</sup> e del socio fiammingo, si può dedurre che entrambi uscirono indenni dal fallimento Fossa, continuando i loro traffici nella città lagunare. Breyel riappare qualche anno più tardi in un'altra vicenda simile, insieme a Giovanni Pietro Tiepoli, Jacopo Henses, Ludovico Gouard, Antonio Zuccolo e Marco Sorer. I debiti che avevano contratto tra loro costituivano il vero legame che li teneva insieme. Tiepoli effettua una cessione di credito in favore di Gouard, che a sua volta la offre a Henses, già cessionario di Breyel; con quest'ultimo sono indebitati per 5.400 ducati i mercanti Antonio Zuccolo e il tedesco Marco Sorer. Un caso davvero esemplare del modo di operare dei mercanti, con cessioni e debiti, dove a governare la riuscita o il fallimento di un affare è, come suggerisce la trattatistica mercantile coeva, l'abilità di saper cogliere l'occasione.

Le cause del mancato pagamento del debito e il conseguente «effetto domino» che vide cadere uno dopo l'altro tutti i personaggi coinvolti, si ricavano da una lettera di Zuccoli a Breyel del 2 febbraio 1636, nella quale si comunica il fallimento della sua compagnia commerciale che lo aveva costretto all'insolvenza del debito di 5.400 ducati.<sup>13</sup> Zuccoli propose a Breyel di recuperare l'ammanto aspettando nuovi guadagni o acquisendo uno dei suoi «beni stabili»,<sup>14</sup> tuttavia l'accordo tra i due non fu trovato. Nel 1644, a quasi un decennio di distanza, Zuccoli offrì a Breyel l'occasione di recuperare il denaro attraverso la permuta di settanta dipinti «factam manu diversorum antiquari pictori». Potremmo dire, dunque, che davanti agli occhi del mercante fiammingo si era materializzato «l'affare della vita», per qualità e numero di opere tutte destinate

ad avventori di pregio, le cui tracce, in alcuni casi, è stato possibile seguire. Nella lista dei dipinti proposti sono citati i nomi di artisti di prim'ordine di diverse scuole e epoche;<sup>15</sup> un nucleo sorprendentemente ricco ed eterogeneo è quello rappresentato dai grandi maestri veneti del Quattro e Cinquecento, dei quali ricorrono opere con iconografie pertinenti all'attribuzione. Vi troviamo una *Sacra conversazione* di Giovanni Bellini, una *Storia di Mosè* di Carpaccio, diverse tele dei prolifici Bassano, molte opere di Tiziano e ancora Palma, Pordenone, Tintoretto, Veronese, Paris Bordon e il ritrattista Tiberio Tinelli. Tra i dipinti veneti se ne distinguono infine due attribuiti a Giorgione che ai nostri occhi si rivelano molto interessanti poiché nella stessa Venezia le tele autentiche del maestro di Castelfranco sul mercato erano piuttosto rare. Un dipinto raffigurava il *Ritratto di un matematico* con tanto di libro e compasso e l'altro una *Adorazione dei Magi*, temi attinenti alla produzione giorgionesca spesso oggetto di falsificazioni per mano di Pietro della Vecchia. Nel 1648, solo quattro anni dopo, l'esperto agente medico Paolo del Sera aveva reperito a Venezia, «in mano di un tal Pietro», un'altra *Adorazione dei Magi* di Giorgione e ne propose l'acquisto al cardinale Leopoldo de' Medici, il quale si dimostrò però restio a concludere l'affare forse nel timore di trovarsi davanti a un falso.<sup>16</sup>

Ai maestri veneti elencati nella lista, si aggiungono esponenti di spicco del Rinascimento tra cui i nordici Albrecht Dürer, presente con un ritratto di vecchio e con un piccolo Bacco, Frans Pourbus con due ritratti, Herri Met de Bles detto il Civetta e Gillis Mostaert con alcuni paesaggi. Nell'elenco figurano, inoltre, una *Santa Barbara* e una *Pietà* attribuite con generosità a Raffaello, un ritratto ricondotto a Sebastiano del Piombo, un *Cristo portacroce* di Polidoro da Caravaggio, probabile replica della fortunata composizione raffigurante *l'Andata al Calvario* ideata per la chiesa dei Catalani a Messina (oggi a Capodimonte); una *Pietà* di Francesco Salviati e due composizioni con più figure di Giorgio Vasari. Scorrendo il documento troviamo artisti attivi a Roma come il Cavalier d'Arpino, i caravaggisti Bartolomeo Manfredi, Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino e il classicista Guido Reni con una piccola *Madonna*

miniata su pergamena; Agostino Tassi, il tedesco Adam Elsheimer e Michelangelo Cerquozzi con due “vedutine” con bambocciate. Vi è infine citato un «Ritratto di gioielliere con un vaso d’argento in mano alto palmi 4 largo palmi 3» attribuito a Domenico Fetti. Nella produzione nota dell’artista, autore di splendidi ritratti come quello dell’attore Francesco Andreini, esiste un quadro a lungo identificato con quello di un orafo, grazie all’elaborato manufatto d’argento cesellato che tiene tra le mani, conservato al Castello di Rohrau, Graf Harrach’sche Familiensammlung (FIG. 1). Nel 1990 E. A. Safarik ha voluto vedervi, per via del libro chiuso che compare posto sul ripiano cui si appoggia l’effigiato, il ritratto del collezionista Niccolò Avellani, tesoriere dei Gonzaga e amico dell’artista, adducendo come prova il fatto che il libricino debba necessariamente essere ritenuto un bene adatto ad un uomo colto piuttosto che a un artigiano.<sup>17</sup> La coincidenza dell’iconografia e delle misure del dipinto (cm 101 x 83,4) simili a quelle citate nella lista, inducono a rivedere l’idea dello studioso, tornando a riflettere sul reale tema del dipinto, la cui storia è nota solo dal 1676 quando entrò nelle collezioni del conte Ferdinando Bonaventura Harrach. A mio parere, l’uomo mostra orgoglioso il prodotto della sua professione, ovvero il pregiato boccale con coperchio per gli infusi, antesignano delle settecentesche caffettiere, che diviene simbolico rimando per l’identificazione del personaggio, così come la maschera tenuta dall’Andreini manifesta il suo ruolo di affermato attore. Ad una più attenta osservazione non può sfuggire inoltre la presenza dei fermagli e cantonali metallici sul volumetto (forse un breviario), in ottavo con legatura in pergamena rigida, frutto anch’essi dell’abilità dell’orafo-argentiere. A Mantova operavano, com’è noto, diverse botteghe di artigiani specializzati, che rifornivano la corte delle meraviglie che i Gonzaga amavano collezionare e ai quali si rivolgevano anche per consulenze artistiche;<sup>18</sup> non sorprenderebbe dunque trovarne uno tra gli amici di Fetti, tanto stimato da essere ritratto. L’insieme piuttosto eterogeneo delle opere proposte da Zuccoli a Breyel era di proprietà del veneziano Giovanni Pietro Tiepoli, personaggio eclettico appartenente

al mondo non ancora ben delineato degli intermediari e dei sensali che prestavano denaro e ricavavano guadagni dai pegni. Le notizie su Tiepoli si limitano a un solo episodio nel quale appare coinvolto, che aiuta a tratteggiarne la personalità: nel 1662 il mercante Gerolimo Bertotti gli consegnò 1.800 ducati e una decina di quadri, tra i quali una *Psiche* di Dosso Dossi e due tele di Tiziano, fatte stimare a Nicolas Régnier e Joseph Heintz il Vecchio, per assolvere un debito; dopo qualche mese Tiepoli accettò da Bertotti un credito per l’acquisto di una croce di cristallo di rocca, rimasta poi nelle sue mani, e di un arazzo intessuto d’oro. Nel 1668 Tiepoli fu processato per truffa e trascorse diversi mesi in prigione, dove era già stato rinchiuso tre anni prima; per essere liberato dal carcere barattò con il fante Francesco Rossi beni per il valore di 1.400 ducati, tra i quali figuravano biancheria, gioielli, velluti e quadri.<sup>19</sup>

La permuta dei dipinti appare dunque tra le attività principali di Tiepoli: i settanta quadri offerti a Breyel sembrano provenire da una collezione, come indica l’intestazione dell’elenco «Lista d’uno studio, de diversi quadri antichi», forse acquistata dallo stesso Tiepoli per essere rivenduta, ma in realtà usata per estinguere i suoi debiti.<sup>20</sup> Tra le opere più importanti del gruppo si annovera senz’altro quella che è descritta al n. 38 come un «ritratto d’un giovane che sona di violino alto palmi 5 largo palmi 4 di mano del figlio di Titiano come racconta il Giorgio Vasari nella Vita di Titiano». La precisa descrizione collima con quella vasariana; il biografo scrive che «Orazio, suo altro figliolo, ebbe ritratto messer Batista Ceciliano, eccellente sonatore di violone, che fu molto buon’opera».<sup>21</sup> Alla luce del documento l’opera potrebbe riconoscersi, anche grazie alla coincidenza delle misure (cm 99 x 81,8), con il *Ritratto di musicista* della Galleria Spada di Roma, sulla cui autografia e identità dell’effigiato la critica non si è espressa in maniera concorde (FIG. 3).<sup>22</sup> A mio parere, è plausibile che nel dipinto Spada possa essere effigiato il celebre musicista rinascimentale Giovanni Battista Sansone detto il Siciliano o Ceciliano, ritratto con il corpo di profilo e il volto girato verso lo spettatore; i suoi tratti somatici non mi sembrano molto dissimili da quelli più maturi incisi su legno da Tobias Stimmer nelle *Icones sive Imagines vivae* di Ni-



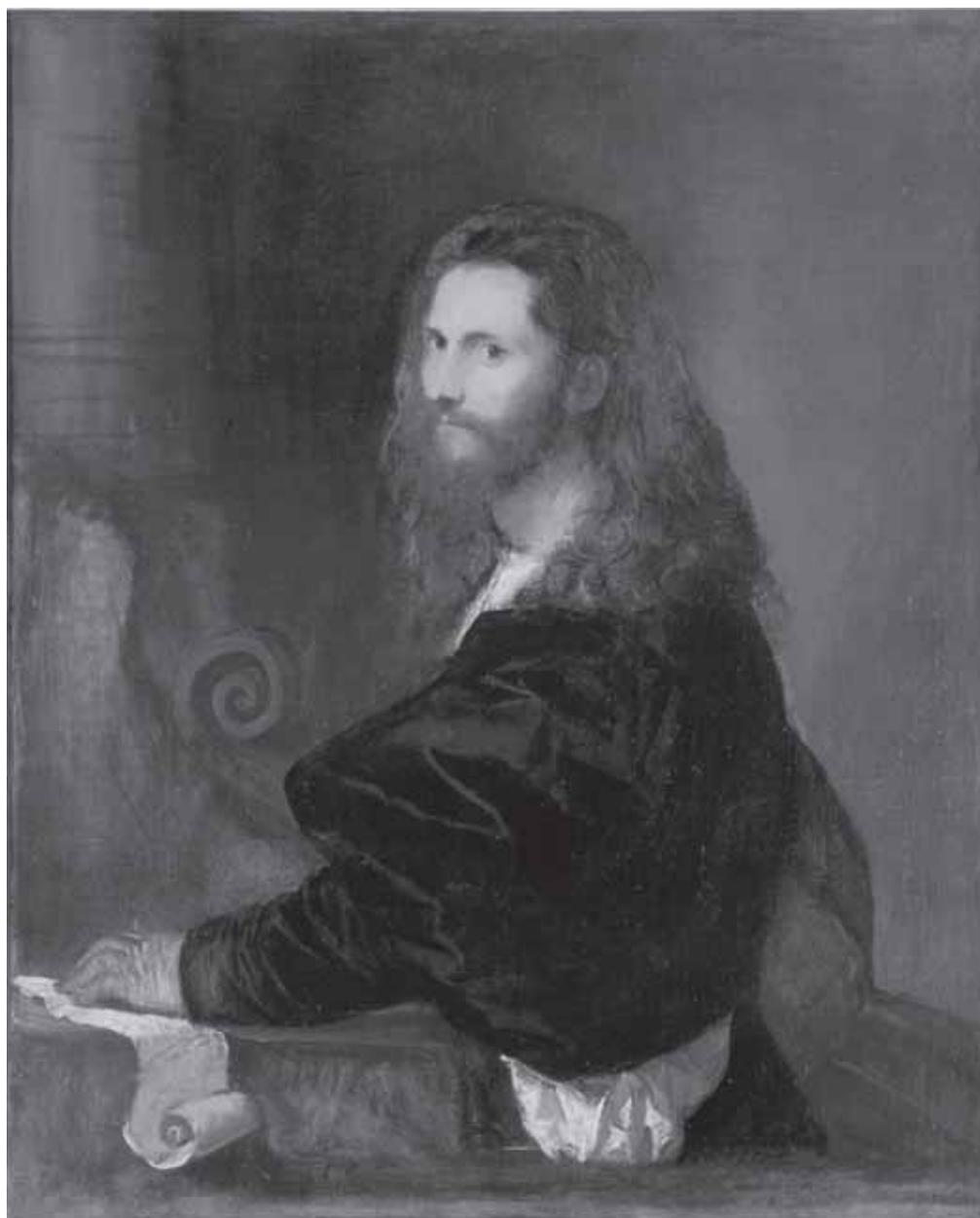
kolaus Reusner, un'immagine nota agli storici della musica, ma sfuggita agli storici dell'arte,<sup>23</sup> che vale qui la pena di riproporre a confronto con il dipinto (FIG. 2). Il piglio di Ceciliano denuncia la consapevolezza delle sue eccellenti abilità nel suonare il violone apprezzate da personaggi della statura del cardinale Ippolito de' Medici;<sup>24</sup> lo strumento è tenuto quasi gelosamente nascosto dal corpo, le cui forme sono enfatizzate dagli effetti serici della manica dell'abito nero, interrotto da due improvvise note di bianco candido della camicia. Il ritratto ci restituisce l'aspetto di un professionista, anche esperto liutaio. Le precarie condizioni conservative hanno probabilmente influito sulle valutazioni critiche dell'opera, spesso genericamente inserita tra quelle di scuola veneziana.<sup>25</sup> È importante a questo punto averne stabilito un passaggio secentesco che mette in relazione il dipinto con l'ambiente mercantile romano; il colto redat-

tore del documento notarile, caso quanto mai raro, assegna l'autografia del quadro a Orazio Vecellio citando con sicurezza, a rinforzarne il valore, la fonte vasariana; l'attribuzione, alla luce di queste considerazioni, appare condivisibile.

Il documento permette ancora alcune riflessioni che, pur in mancanza di ulteriori elementi probanti, è utile qui accennare brevemente. Tra le opere assegnate nell'elenco a Tiziano è ricordato un «paese con un puttino che sona il tamburino alto palmi 3» (n. 16); una versione del dipinto risulta descritta nell'inventario della collezione Doria Pamphilj del 1684 come «un angelo che sona il tamburo, mano di Titiano»; un'altro esemplare entrò nelle collezioni dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, oggi conservato presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna.<sup>26</sup> Le tre opere di Tintoretto descritte nell'elenco ai nn. 7-8 e 14 sono forse riconoscibili per le loro dimensioni come bozzetti delle grandi tele raffiguranti *La principessa, San Giorgio e San Luigi* e i *Santi Andrea e Gerolamo* conservati alle Gallerie dell'Accademia e del *San Rocco risana gli appestati* nella chiesa di S. Rocco di Venezia.<sup>27</sup>

Al di là delle pur importanti descrizioni dei dipinti e del loro riconoscimento, il dato essenziale che si può trarre dal documento è il valore complessivo delle opere stimato 5.400 ducati, ovvero una media di 77 ducati al pezzo, cifra ovviamente indicativa e variabile a seconda delle dimensioni della tela e dell'importanza dell'autore. Sappiamo, ad esempio, che opere del Bassano alla metà degli anni Trenta del Seicento erano valutate a Venezia circa 200 ducati.<sup>28</sup> In mancanza della stima dei singoli dipinti non è possibile effettuare un'analisi esaustiva; si può comunque evidenziare l'importanza che ebbe un'insieme di questa levatura nel panorama artistico romano, sempre avido di opere di grandi maestri. Un paragone convincente si può tentare con la vendita effettuata da Mattia Capocaccia al cardinale Francesco Madaichini nel 1656.<sup>29</sup> Il blocco è simile a quello acquisito da Breyel: composto da 69 dipinti di diversi autori, tra cui ricorrono i veneti Bassano, Palma, Pordenone e il naturamortista e battagliista Michelangelo Cerquozzi. La stima più elevata la registrano le tele degli autori

FIG. 3 Orazio Vecel-  
lio, *Ritratto di Battista Ceciliano*. Roma,  
Galleria Spada (per  
gentile concessione  
della SSPSAE e per il  
Polo Museale della  
città di Roma)



pag. 118:

FIG. 2 Tobias Stim-  
mer, *Ritratto di Bat-  
tista Ceciliano*. Inci-  
sione in N. Reusner,  
*Icones sive Imagines  
vivae*, K. Waldkirch,  
Basel 1589, p. 275.  
Roma, Biblioteca Na-  
zionale Centrale

veneti valutate 100 scudi, mentre tra i 60 e gli 80 scudi le opere di Cerquozzi e Antonio Carracci a riprova dell'elevata richiesta del mercato locale. Attraverso questi documenti si delinea efficacemente l'eterogeneità degli scambi commerciali attuati dai fiamminghi; l'incartamento Breyel assume importanza come prova del volume del traffico di dipinti, di cui ancora oggi è difficile valutare la reale portata a causa della rarità dei documenti emersi. La rete commerciale cui Breyel si appoggiava aveva maglie strette e diversificate: se nel caso dei quadri abbiamo una vivida testimo-

nianza della rete di scambi tra Venezia e Roma, sappiamo che egli era in contatto anche con la comunità di Amsterdam alla quale forniva sculture antiche e moderne. Nel 1644 il mercante fu autorizzato dal Commissario delle Antichità del Camerlengo a trasportare liberamente ad Amsterdam «una statua d'un Imperatrice di palmi 4½ restaurata le gambe di bassa maniera. Una testa d'una Pallade del naturale restaurata di bassa maniera, un'altra di Giove della medesima grandezza pure restaurata di bassa maniera e più tre piletti antichi de palmi 1½ l'uno con sua esgrizione e più un Cu-

vido che dorme moderno e più un vasetto de palmi 1½ con suo coperchietto restaurato e più una Venere di palmi 2½ antica restaurata e più due bassirilievi di Baccanaim [*sic* per Baccanali] moderni larghi palmi 2½ e lunghi palmi 4».³⁰ Il Cupido che dorme e i due bassirilievi con Baccanali non possono non far tornare alla mente le coeve composizioni del belga François Du Quesnoy con cui Breyel era stato in contatto in più occasioni; gli oggetti erano probabilmente destinati a decorare uno dei tanti *Cabinet d'amateur* di cui i pittori fiamminghi

hanno tramandato memoria. Da Anversa a Roma, invece, Breyel preferiva commerciare nei più costosi beni di lusso prodotti nelle Fiandre: gli arazzi che, tra i manufatti d'oltralpe, garantivano sicuramente un maggiore margine di guadagno.³¹ Oggetti ambiti e preziosi delle cui transazioni rimane rara documentazione, destinati a fruitori raffinati e a portare ampi margini di guadagno in un mercato concorrenziale poiché, come ricorda il trattatista Benedetto Cotrugli, «è usanza di mercanti aggrapparsi 'l boccone di bocca l'un à l'altro».³²

#### APPENDICE DOCUMENTARIA

ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1403, cc. 448r-v/504r-v  
[f. 448r]

Lista d'uno studio, de diversi quadri antichi

- n. 1 Un quadro historia di Moise alto palmi 3 largo palmi 4 di mano del Scarpaccio
  - 2 Una testa d'una Maddalena alto palmi 1 ½ del Titiano
  - 3 Un quadro d'una Madonna in un paese con Christo, e San Giovanni, e San Giuseppe che dorme largo palmi 3 della maniera del Titiano
  - 4 Un quadro d'un San Giovanni alto palmi 2 largo palmi 1½ del Tinturet
  - 5 Un quadro d'un Christo In Emaus con 4 figuri largo palmi 9 alto palmi 6 ½ di mano del Burdonon
  - 6 Un quadro d'una Madonna con Christo, S. Giovanni, San francesco, San Geronimo, Santa Catarina, Sant'Ur-sula, et un'altra Santa largo palmi 9 alto palmi 6 di mano del
  - 7 Un quadro di Sant'Andrea, San Geronimo, alto palmi 3 largo palmi 2 del Tinturet
  - 8 Un quadro di Santa Margherita, San Giorgio, e un Vescovo alto palmi 3 largo palmi 2 del ti
  - 9 Un quadro d'una Madonna, con Christo, Santa Margarita, e Un Angelo in un paese di mano del Titiano alto palmi 5 largo palmi 4
  - 10 Un Christo con 4 Angelini, largo palmi 3 alto palmi 4 di mano di Giacomo Palma
  - 11 Un quadro d'un paese dove Christo porta la Croce, maniera di Polidoro largo palmi
  - 12 Un quadro d'un paese di Moise sul monte alto palmi 1½ largo palmi 5 di maniera di
  - 13 Un quadro d'un paese, con adamo, et eva alto palmi 1½ largo 5 maniera fiammenga
  - 14 Un quadro di San Rocco con molti infermi, et Morti in un hospital alto palmi 2 largo palmi 5 del tinturetto
  - 15 Un quadro d'un todesco in tavola alto palmi 2 largo palmi 1 di mano del Federico
  - 16 Un quadro d'un paese con un puttino che sona il tamburino alto palmi 3 largo palmi di Titiano
  - 17 Un quadro della Madonna col li tre Re et molte altre figure alto palmi [spazio bianco] di mano del Giorgione
  - 18 Un quadro con due putti che si baciano alto palmi 2½ largo palmi 2½ del Titiano
- [f. 488v]
- 19 Un quadro d'Una fora alto palmi 3½ largo 2½ di mano di Paris Bordon
  - 20 Un quadro d'un San Geronamo alto palmi 3 largo palmi 2½ di mano di Giacomo Palmo
  - [21] Un quadro Ritratto d'un nobil Venetiano alto palmi 4 largo palmi 3 di mano del Tinturetto
  - [22] Un quadro ritratto d'un soldato Armato alto palmi 3 largo 2 del Manfreddo
  - [23] Un quadro ritratto d'un Mattimaticcho con un libro et un compasso in mano alto palmi 4 largo palmi 3 di mano del Giorgion
  - [24] Un quadro ritratto d'un gioielliero con un vaso d'argento in mano alto palmi 4 largo palmi 3 di mano del fetti
  - [25] Un quadro ritratto d'un giovane alto palmi 3 largo palmi 2 di mano del Tinturetto

- [26] Un quadro della Maddalena alto palmi 3 largo palmi 2 ½ di mano di David donhan con Cornice d'Ebano
- [27] Un quadro Ritratto di una donna che porta l'acqua in un setaccio alto palmi 3 largo palmi di mano del cavaliere tinello con cornice d'ebano
- [28] Un quadro della Natività di Christo con molti figuri, et Animali, e una Gloria di due Angeli, alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del bassano
- [29] Un quadro di molti pastori, et Animali in un paese, con un Angelo che annuncia la Natività di Christo alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del Bassano
- [30] Un quadro della Circoncisione di Nostro Signore con molte figure che portano presenti alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del bassano
- [31] Un quadro della madonna che fugge in Egitto, con un San Giuseppe, et altre 4 figure, et Animali, et una Gloria di Angeli alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del bassano
- [32] Un quadro del figliol prodigo, dove si ammazza il Vitello con una Cucina con molte figure et animali alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del Bassano
- [33] Un quadro di Orfeo che sona di Violino, con molti animali che vengono à sentir sonare alto palmi 4 largo palmi 5 di mano del Bassano
- [f. 504r]
- 34 Un quadro d'una Madonna in tavola con Christo, San Pietro e un Ritratto d'un nobile in un paese alto palmi 4 largo palmi 4½ di mano del Giorgione
- 35 Un quadro d'un paese in tavola di loot, con sue figliole di mano Adamo Elshamier con cornice di ebano alto palmi 1½ largo palmi 1⅔
- 36 Un quadro d'un paese in tavola con cornice d'ebano alto palmi 1 largo palmi 2 di m[onsu] Ciovetta
- 37 Un quadro ritratto d'una donna vestito di bianco che tiene la mano ai suoi capelli biondi [alto] palmi 4 largo palmi 4 di mano del Titiano
- 38 Un quadro ritratto d'un giovane che sona di violino alto palmi 5 largo palmi 4 di mano del figlio di Titiano come racconta il Giorgio Vasari nella Vita di Titiano
- 39 Un quadro d'una Madonna in tavola con Christarello, san pietro, e San paolo, San Gioannino, [Ritratto] d'un nobile Venetiano, et la sua moglie in un paese alto palmi 3 largo palmi 4 di mano di Giovanni Bellini
- 40 Un quadro di due cani, alto palmi 3 largo 3 di mano di Paolo veronese
- 41 Un quadro d'un Christo tentato dal Diavolo in tavola alto palmi 3½ largo 3 di mano del
- 42 Un quadro d'una Madonna con Christo, San Giovanni, San Giuseppe, Santa caterina, sant'Ursula et sante Vergine con un Papa, et un vescovo, in un paese alto palmi 4 largo palmi 7 di mano del Ti
- 43 Un quadro di un huomo nudo spaventato alto palmi 2 largo 3 di mano del Tintoretto
- 44 Un quadro testa di una Madonna depinta in carta pecora con cornice d'ebano alto palmi 1½ largo palmi 1 di mano di Guido Reni
- 45 Un quadro Ritratto d'un giovane in carta alto palmi Uno in circa del Titiano
- 46 Un quadro d'una pietà alto palmi 1 di mano del Salviati
- 47 Un quadro Ritratto d'un Vecchio di mano di alberto Duro alto palmi 1 con cornice d'[ebano]
- 48 Un quadro d'un bacchetto in tavola alto palmi ½ largo uno di mano di Alberto [Duro]
- 49 Un tondo d'un paese in tavola dove Nostro Signore va in Emaus di mano del Ciovetto con cornice
- 50 Un quadro d'un paese alto palmo uno di mano del Mostart con cornice d'Ebano
- 51 Un quadro ritratto di frà Sebastiano del Piombo alto palmi 1 ½ largo palmi uno
- 52 Un Edimione con Diana dipinta in pietra di paragone alto palmi 1 largo 1½ di bona .. Cornice d'ebano
- 53 Un quadro ritratto di Donna Leonora Zucca alto palmi 2 largo palmi 1½ di mano del Cavalier Tinello
- [f. 504v]
- [54] Un quadro ritratto di Polisena Rosicondi con un Collaron alla fiamenga Anticha alto palmi 2 largo 1½ di mano del Purbus
- [55] Un quadro d'una Madonna, Christo, San Giuseppe, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina in un paese

alto palmi 5 largo 7 di mano di Palma Vecchio

[56] Un quadro Ritratto d'una donna, con una pelliccia, alto palmi 1½ largo 1 di mano del Cavalier Tinello

[57] Un quadro Ritratto d'una donna in profilo alto palmi 2½ largo 1 maniera di Titiano con cornice d'ebano

[58] Un quadro di santa Barbara in profilo dipinta in tavola alta palmi 2 largo 1½ di mano di Raffele d'Urbino con cornice d'Ebano

[59] Un quadro d'una Venere nuda colca con un satiro, et Cupido alto palmi 1 con cornice d'ebano di mano del Cavalier Giuseppino

[60] Un quadro d'un san Rocco in un paese in tavola maniera antica alto palmi 1

[61] Un quadro della Madonna con Christo, cioè Pietà, ovata alto palmi 3 largo 2½ di mano di Raffaele d'Urbino con cornice intagliata, et indorata

[62] Un quadro d'una Maddalena alto palmi 3 largo palmi 2½ di mano del Spaderino, Cornice indorata

[63] Un quadro d'una Santa Marta alta palmi 3 largo 2½ di mano del Spaderino, cornice indorata

[64] Un quadro ritratto d'un Abbate alto palmi 3 largo palmi 2 di mano del Purbus con cornice indorata

[65] Un quadro d'un Cavallo in un paese con una figura alto palmi 1 di mano di MichelAngelo con detta simile

[66] Un quadro d'un asino in un paese con una figura alto palmi 1 di mano del detto MichelAngelo, cornice d'oro

[67] Un quadro in Rame d'una Madonna, Christo, Santa Caterina, e una Gloria d'Angeli di mano di Adamo Elzamer alto palmi 1 con cornice indorata

[68] Un quadro d'una Calcara di diverse figure alta palmi 2 largo 1½ di mano del Vesare con cornice indorata

[69] Un quadro d'una barbaria con molte figure alta palmi 2 largo palmi 1½ di mano del detto Vas cornice indorata

[70] Un quadro d'un paese alto palmi 1½ largo 1 del Tasso con cornice indorata

## Note

<sup>1</sup> Per un primo ritratto di Breyel, coinvolto anche nel commercio dei marmi, mi sia consentito rimandare a A. Amendola, *Il colore dei marmi. Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Roma 2011, pp. 45-46.

<sup>2</sup> Roma, Archivio di Stato (ASR), *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1333, c. 71. Il procuratore di Breyel è probabilmente da identificarsi con il genovese Alessandro Fabiano, padre del più noto erudito e matematico dimorante in Messico, ricordato in una lettera di Francisco Maria Tassara a Atanasio Kircher il 18 gennaio 1664 come persona che aiutava «li mercanti alle occorrenze»; si veda I. Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México 1993, pp. 41-43, n. 11.

<sup>3</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1333, cc. 171, 224, 368, 403, 417, 809-8110, 854-855, 939.

<sup>4</sup> M. Vaes, *Saint Julien des Flamands*, in "Bulletin de l'Istitut Historique Belge de Rome", 1, 1919, pp. 161-371, in particolare p. 292.

<sup>5</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1366, c. 1206r.

<sup>6</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 3149, c. 544r.

<sup>7</sup> ASR, *Camerale I*, n. 524, c. 206r: «Per tenore concediamo licenta al Sig. Balduino Briel che per mezzo dei suoi Agenti ministri fattori, et altri ostensori della presente, possa in una o più volte liberamente cavare da

quest'Alma Città di Roma sedeci Vettinette d'oglio di Tivoli, et quello pagando il solito a pagarsi, condurle a Livorno, e dilli all'Imperio per servitio della Maestà Cesarea. Comandiamo per tanto a chi spetta che sotto pena di 500 ducati et altre pene a nostro arbitrio per tal conto non sia molestato».

<sup>8</sup> Di Deti, conosciuto e ricordato a distanza di due decenni dalla morte da Giovan Domenico Peri nel *Negoziante*, possediamo l'inventario dei beni, stilato il 10 gennaio 1636, ove sono elencati beni tessili e in tre armadi della sua *Guardaroba* molte vesti pregiate; nelle stanze dell'abitazione appaiono raccolti numerosi dipinti tra i quali «un quadro grande d'una Susanna con le cornici d'oro e nero» e «due quadretti Piccoli di frutti con le cornici dorate in ottangolo quale insieme con il sopradetto si intende essere di particolari»; vi si trovano inoltre alcuni strumenti musicali quali un cembalo e una «chitarra alla spagnola» e beni di cui il notaio non riesce a stabilire la proprietà, in quanto probabilmente frutto di pegni; si veda ASR, *30 Notai Capitolini*, Uff. 2, vol. 128, cc. 99r-133v.

<sup>9</sup> Gli avi Gian Clemente, Pietro, Nicolò e Ludovico Fossa si erano stabiliti a Roma agli inizi della seconda metà del Cinquecento e circa un trentennio più tardi si erano trasferiti nella città lagunare, dove fecero edificare una cappella in S. Croce, si veda E. Demo, *Dall'auge al declino: manifattura, commercio locale e traffici internazionali a Cremona in età moderna*, in G. Politi (a cura

di), *Storia di Cremona. IV. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, Bergamo 2006, pp. 262-287.

<sup>10</sup> Sulla fiere a Verona si veda G. Mandich, *Istituzione delle fiere veronesi (1631-35) e riorganizzazione delle fiere bolzanine (1633-35)*, in "Cultura atesina", 2-3, 1947, pp. 71-77, 107-115.

<sup>11</sup> G. Devos, W. Brulez, *Marchands Flamands à Venise. II. (1606-1621)*, Wetteren 1986, p. 250, n. 2483, p. 264, n. 2529. Il testamento fu redatto ad Anversa dal notaio Leonardo de Halle il 13 ottobre 1613. Sui Fossa, sulla società e il fallimento con Giovan Battista e Orazio Pellizzari si veda Demo, *cit.* (nota 9). Nel 1631, inoltre, Giovanni Clemente e Francesco appaiono tra i numerosi creditori nel fallimento di Daniel Nijs, colto collezionista cui Giulio Cesare Gigli dedicò *La Pittura Trionfante*, che si annovera tra i più importanti negozianti fiamminghi di Venezia, dove si era stabilito all'inizio del secolo, si veda I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000, p. 226, e la voce biografica di M. Van Gelder, *Daniel Nijs*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia 2007, p. 295. Non è escluso che il fallimento Fossa sia stato causato da quello di Nijs, avvenuto a seguito delle insolvenze di Carlo I per l'acquisto della collezione Gonzaga, per la quale si veda S. Lapenta, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo 2006, in particolare per la dispersione pp. 160-169. Nijs si era affermato oltremarica grazie al commercio di specchi, pelliccie e ogni genere di bene adatto alla corte d'Inghilterra, ma le sorti della sua attività avevano conosciuto una battuta d'arresto tale che le opere d'arte stipate nella casa di Murano, tra le quali dipinti di Raffaello e Tiziano, invece di essere vendute segretamente, come sperava il proprietario, furono requisite e spedite a Londra. La reazione a catena causata dal debito scoperto di Nijs può aver danneggiato i Fossa, tenendo anche conto che tra il 1631-1632 Venezia fu colpita dalla peste e il conseguente fermo dei commerci marittimi e di terra non facilitarono la situazione. Nel fallimento Fossa appaiono anche Girolamo e Orazio Pianca, ai quali Breyel, forte di liquidità, inviò una lettera di cambio di 1.422 scudi. I due negozianti veneziani, messi in difficoltà dal fallimento Fossa, si ritroveranno nel 1636 in passivo con Bartolomeo Lumaga, esponente della nota famiglia, attiva nei commerci tra Venezia e Napoli, la cui ricca quadreria raccoglieva opere di artisti attivi a Roma e Napoli, si veda L. Borean, I. Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in L. Borean, S. Mason (a cura di), *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002, pp. 159-231.

<sup>12</sup> Nella nota delle scritture conservate nella bottega troviamo menzionati diversi personaggi tra i quali il gentiluomo Marc'Antonio Toscanella, ricco proprietario immobiliare e sensale per la famiglia Caetani, per il quale si veda A. Amendola, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un*

*antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma 2010, pp. 86-89; Ottavio Galilei, del quale sono ricordate lettere di cambio di valuta veneziana; Federico Sasseti, socio in affari di Deti, di cui oltre ai conti per l'affitto dalla famiglia Caetani dei territori di Sermoneta e Cisterna per 25.000 scudi, latifondo che serviva a produrre liquidità attraverso la vendita dei raccolti e dei legnami, troviamo elencato anche «un quadro per traverso con le cornici dorate con molte figure», molto probabilmente un pegno da rivendere. Baldovino Breyel è menzionato diverse volte nelle carte; il fiammingo ha un obbligo in favore del fiorentino di oltre 14.000 scudi (ASR, *30 Notai Capitolini*, Uff. 2, vol. 128, cc. 109v-110r), e diversi affari condotti con Deti a Livorno; a gestire le merci, principalmente tessuti, è l'agente Fabio Orlandini e il volume dei traffici appare cospicuo.

<sup>13</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1403, c. 384r.

<sup>14</sup> ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae*, vol. 1403, cc. 387v-388r: «diverse terre, et altri beni stabili tanto qui in Venetia, quanto nel territorio della Fortezza di Legnano, ha specialmente obbligato per special hypotheca per il pagamento delle rate predette alli tempi debiti li stabili tutti di sua ragione in questa Città, et la possessione chiamata di Malone di Campi centotrenta posta nel territorio di Legnano affermando quella esser libera d'ogni altro debito, così per esso Signor Balduino in caso di negato o tardato pagamento sia in libertà di soddisfarsi specialmente così sopra li frutti, et affitti delli stabili predetti come sopra li fondi obbligati».

<sup>15</sup> Il merito di aver rintracciato il documento si deve a P. Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, Pennsylvania State University Press 2008, p. 95; la studiosa è giunta alla conclusione che Baldovino Breyel avesse acquistato i dipinti per la sua collezione e ha inserito Breyel nel panorama dei *middle-class collectors*. I documenti dimostrano invece che il lotto di quadri era frutto di una permuta e che era destinato ad una successiva vendita. Per la trascrizione completa si veda l'appendice documentaria.

<sup>16</sup> Per il collezionismo di Giorgione a Venezia e per l'episodio citato si veda S. Mason, «*Di mano di questo maestro pochissime sono le cose che si vedono*», *Giorgione nel collezionismo veneziano*, in G. Nepi Scirè, S. Rossi (a cura di), *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, cat. della mostra, Venezia 2003, pp. 65-72.

<sup>17</sup> E. A. Safarik, *Fetti*, Milano 1990, pp. 294-295, n. 132.

<sup>18</sup> Per nomi ed esempi si veda U. Bazzotti, *Gli argenti nell'inventario gonzaghese del 1626-1627*, in R. Morselli (a cura di), *Gonzaga La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*, Milano 2002, pp. 93-109.

<sup>19</sup> Cecchini, *cit.* (nota 11), pp. 234-235, 260-261, nota 139, ha rintracciato i documenti relativi a questo interessante personaggio della Venezia del Seicento. Sulle modalità di circolazione dei dipinti a Venezia si veda

Eadem, *I modi della circolazione dei dipinti*, in Borean, Mason, *cit.* (nota 11), 2007, pp. 141-166.

<sup>20</sup> Cinquantasei dipinti furono affidati in deposito al fiammingo monsignor Giovanni Emerix, provvisore di S. Maria dell'Anima e 14 al cardinale Luigi Omodei, di cui sono noti gli interessi artistici; si veda L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in M. Kahn-Rossi (a cura di), *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. della mostra, Milano 1989, pp. 55-59; A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, in "Storia dell'Arte", n. 84, 1995, pp. 269-282.

<sup>21</sup> G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. critica a cura di P. Barocchi, vol. VI, Firenze 1987, p. 164.

<sup>22</sup> Sir J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *Life and Times of Titian*, II, London 1877, p. 442, vi riconoscono, in accordo con Vasari, la mano di Orazio Vecellio; D. von Hadeln, *Tizians Bildnis der Laura de Dianti in Modena*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", VI, 1911, pp. 65-72, in particolare p. 71, identifica nella tela l'opera del giovane Tiziano; per W. Suida, *Titien*, Paris 1935, pp. 33, 161, il dipinto è di Tiziano; H. Tietze, *Tizian*, Vienna 1936 non elenca l'opera escludendola dal catalogo dell'artista; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, London 1957, la tela non è elencata; per F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1952, pp. 144-145, il ritratto dipinto da Tiziano è rimasto incompiuto; P. Zampetti, *Giorgione e i Giorgioneschi*, Venezia 1955, n. 76, vi vede un Tiziano ancora influenzato da Giorgione; per F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milano 1960, pl. 59 l'opera è di Tiziano; Idem *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969, n. 89, Tiziano tra 1515-1520; R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, p. 250, fig. 115-116, data l'opera al 1516; L. Dussler, *Review of Rodolfo Pallucchini, Tiziano*, in "Pantheon", XXVIII 1970, p. 550 esclude l'autografia di Tiziano.

<sup>23</sup> N. Reusner, *Icones sive Imagines vivae*, Basel, K. Waldkirch 1589, p. 275.

<sup>24</sup> Sulla figura di questo straordinario musicista si veda A. M. Cummings, *Three gigli: Medici musical patronage in the early Cinquecento*, in "Recercare", XV, 2003, pp. 64-68. Si veda inoltre per un approfondimento del tema A. Morelli, *Il ritratto di musicista nel Cinquecento: tipologie e significati*, in A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi (a cura di), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno, Firenze 2007, pp. 169-191.

<sup>25</sup> H. Wetthey, *The paintings of Titian. Complete edition. II, Portraits*, London 1971, p. 188, X-116. L'opinione dello studioso è condivisa da G. Tagliaferro, *L'ascesa di Orazio Vecellio*, in G. Tagliaferro, B. Aikema (a cura di), *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009, pp. 198-200, che evidenzia una mancanza di riscontri oggettivi per l'identificazione dell'effigiato con Battista Ceciliano, non conoscendo l'incisione di Stimmer. La presenza delle lettere «CA» hanno indotto M. Rossetti, *Strumenti musicali nella vita e nell'opera di Angelo Caroselli, (1585-1652), pittore "caravaggesco"*, in S. Macioce, E De Pascale (a cura di), *La musica al tempo di Caravaggio*, Roma 2010, pp. 201-211, in part. 210-211, a ritenere il dipinto un *pastiche* di Caroselli, noto per la sua abilità nel falsificare Tiziano. Il pittore però è solito siglare le opere con le lettere «AC» a indicare, come d'uso, il nome e il cognome e non il contrario.

<sup>26</sup> L'attribuzione del dipinto a Tiziano è stata messa in dubbio da H. Wetthey, *The paintings of Titian. Complete edition. The mythological and historical paintings III*, pp. 208-209, n. X-8, che propende per scuola veneziana o Francesco Vecellio, mentre in passato H. Cook, *Reviews and appreciations of some old Italian masters*, London 1912, pp. 89-91, e W. Suida, *Tizians «Kind mi der Taube»*, in "Belvedere", 11, 1932, pp. 164-166 si erano espressi per l'autografia.

<sup>27</sup> R. Pallucchini, P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. L'opera completa. II. Le opere sacre e profane*, Venezia 1982, cat. nn. 134 e 162.

<sup>28</sup> Cecchini, *cit.* (nota 11), p. 244, tabella 25.

<sup>29</sup> L. Lorizzo, *People and Practices in the Paintings Trade of Seventeenth-Century Rome*, in N. De Marchi, H. J. Van Miegroet (a cura di), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Turnhout 2006, pp. 343-358, in particolare pp. 347-352.

<sup>30</sup> ASR, Camerale I, n. 526, c. 120.

<sup>31</sup> La notizia si ricava dal testamento del mercante, da me rinvenuto in ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerale*, testamenti e donazioni, vol. 61, c. 383r: Un registro di Breyel, elencato tra le carte Deti ed intestato *Nota di una camera grande di panni d'Arazzi*, vede al termine dei 42 fogli stilata la somma elevata di 21.420 scudi. La perdita del registro purtroppo non consente un'analisi più dettagliata, anche se è probabile che Breyel per questo tipo di merci si appoggiasse al fratello Giacomo, residente ad Anversa.

<sup>32</sup> B. Cotrugli, *Della mercatura et del mercante perfetto*, alla libreria del Bozzola, Brescia 1602, p. 163.

## COMPENDIO

L'autore ricostruisce la figura del fiammingo Baldovino Breyel, attivo tra Amsterdam, Venezia, Livorno e Roma. Nel 1644 il mercante gestisce una permuta di settanta dipinti di noti artisti dell'Italia settentrionale, da Giovanni Bellini, a Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, Bassano, Tintoretto. Tra le opere si possono riconoscere il *Ritratto di musicista* di Orazio Vecellio, ricordato da Giorgio Vasari nelle *Vite*, e il *Ritratto di orafo* di Domenico Fetti. Si sciolgono così i nodi di un'intricata rete di scambi mercantili e si mette a fuoco la centralità del mercato d'arte romano.

## NORME REDAZIONALI

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e-mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

### STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (“ ”) è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di “idealità” nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: “Ecco io do in tuo potere Gerico”»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, “santo/santa” vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»<sup>2</sup>).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

### CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

#### LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

#### ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in “The Burlington Magazine”, CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

#### CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birilli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

#### CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: “S. Girolamo nello studio” di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

#### SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: “San Giorgio e il drago”*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661*, cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

**Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con “Idem/Eadem”:** M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in “Bollettino d'Arte”, 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: “I mungitori bendati” e “Amore nella bilancia”*, in “Storia dell'arte”, 115, 2006, pp. 9-16

**Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con “Ibidem”:** L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, “Storia dell'arte. Collana di Studi”, 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

**Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta:** Rothlisberger, *cit.* (nota 5), p. 116. **Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore:** Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

**Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura “cit.” e l'indicazione della nota di riferimento:** *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

#### CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

#### DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414×270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).