

Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia

I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck

Luca Fiorentino

Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, Italia

Abstract This article spotlights the lives of Italian still life painters in one of the most important seventeenth-century Flemish source texts: *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder-const* by Cornelius De Bie (1662). This essay offers the first Italian translations of texts dedicated to these painters and examines the intrinsic motivations that led De Bie to choose them as the subject of his panegyrics. The writing underscores the connections De Bie must have had with information brought home by his father (who lived in Rome for years), with Gaspar Roomer and his collections, and with Italian art literature, to which he owed a debt as for information obtained and source documents. In addition, the article discusses the life of Pieter Boel, who spent many years in Italy, and of one of his best pupils, David De Coninck.

Keywords Cornelis De Bie. *Het Gulden Cabinet*. Still Life in Italy. Flemish Sources. Italian Art Literature. Neapolitan Collections. Science Treatises. Biographical Cameos. Paintings. Francesco Noletti. Mario dei Fiori. Grechetto. Michelangelo Cerquozzi. Pieter Boel. David De Coninck.

Sommario 1 Introduzione al *Gulden Cabinet*. – 2 Le fonti di Cornelis De Bie. – 3 Analisi del testo di Cornelis De Bie: il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Cerquozzi. – 4 Pieter Boel e David De Coninck: presenze e assenze nel *Gulden Cabinet*.

1 Introduzione al *Gulden Cabinet*

Gli studi sulla letteratura artistica si sono concentrati poco su una fra le più importanti fonti fiamminghe del Seicento, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder-const* (Il Gabinetto d'oro della nobile e liberale arte della pittura) di Cornelis De Bie (1627-1715 ca). Ad un'attenta analisi, tuttavia, quest'ope-

ra riesce a restituire qualche frutto interessante, non soltanto rispetto alla fortuna critica dei pittori delle Fiandre (con particolare riguardo per quelli operativi o nati nella città di Anversa), ma anche perché fornisce preziose informazioni sui molti artefici italiani. In questo senso, *Het Gulden Cabinet*

L'Autore intende ringraziare Laura Overpelt per la pazienza, il confronto e lo studio del testo durante il duro lavoro di traduzione dello scritto di Cornelis De Bie. Si è altrettanto grati per i suggerimenti, i consigli, le correzioni a: Alessandro Bagnoli, Alberto Cottino, Walter Cupperi, Miriam Di Penta, Giovanni Maria Fara, Michael Kwakkelstein, Francesco Lofano, Chiara Sestini. Si vogliono ringraziare tutti i collezionisti che hanno generosamente fornito le immagini delle loro opere.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-03
Accepted	2020-10-07
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Fiorentino, L. (2020). "Cornelis De Bie, il *Gulden Cabinet* e la pittura di natura morta e di genere in Italia. I casi di Francesco Noletti detto il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Michelangelo Cerquozzi e una riflessione su Pieter Boel e David De Coninck". *Venezia Arti*, n.s., 29, 65-88.

può essere considerato una testimonianza dell'interesse di cui questi ultimi godettero tra i collezionisti e mercanti fiamminghi operanti tra Roma, Napoli e la loro terra di origine.¹ In questo breve intervento si considerano i panegirici di alcuni artisti italiani operanti a Roma come naturamortisti di professione, o per alcuni periodi della loro carriera, e li si discute a raffronto con la letteratura scientifica seicentesca. Inoltre si vuole porre l'attenzione sulle vite di Pieter Boel e David De Coninck (maestro e allievo), fondamentali artisti operanti in terra olandese e italiana (particolarmente nell'Urbe).²

L'opera di De Bie consiste in biografie di artisti (sotto forma di elogi poetici) e si suddivide in tre sezioni: il primo volume è dedicato agli artefici passati; nel secondo si prendono in considerazione i pittori viventi e nel terzo gli scultori, incisori e architetti operanti al momento della pubblicazione. La stampa avviene nel 1662, come riscontrabile nella dedica e nel *colophon*, nonostante nel frontespizio sia riportata la data 1661. Dedicato al mecenate e collezionista di Anversa Antoine van Leyen (1628-1686), e incentrato sui più importanti artisti fiamminghi del Seicento, il libro raccoglie panegirici composti da alcuni membri della Camera di Retorica (di cui lo stesso De Bie faceva parte); tra i più importanti e degni di attenzione sono quelli redatti da Erasmus Quellinus, pittore di fama e abile con gli scritti in rima. L'artista fornì anche numerosi disegni per i ritratti da inserire nelle vite, sotto forma di incisioni, e corresse le bozze del *Gulden Cabinet*, insieme al figlio Jan Erasmus. Tra gli altri poeti talentuosi che scrivono nel libro figura anche il fratello di Bonaventura Peeters, Jan. Appare dunque naturale che De Bie arricchisca lo scritto con elogi ampi e generosi verso questi due artisti-poeti. Dei novantasei ritratti incisi, circa settanta sono desunti dalle *Images de divers hommes* (1649) di Jan Meyssens (1612-1670), il quale fu anche l'editore del *Gulden Cabinet*.³

I pittori di natura morta italiani celebrati nel *Gulden Cabinet* sono quattro includendo Michelangelo Cerquozzi, che dipinse nature morte, ma nel testo viene considerato soltanto come pittore di battaglie. A livello più generale, possiamo notare che De Bie focalizza la propria attenzione sugli artefi-

ci italiani più celebri tra quelli gravitanti nell'Urbe o a Napoli, avendo cura di rappresentare generi diversi. Per i naturamortisti la scelta, oltre a privilegiare la notorietà degli artefici, sembra voler rispecchiare i principali generi della natura morta e la loro specificità. Mario Nuzzi, ad esempio, può essere considerato uno dei più importanti fioranti romani; il Maltese rappresenta un genere iconografico: gli interni con tappeti e ornamenti, quali brocche e armature; Michelangelo Cerquozzi, come si è già notato, non viene registrato come naturamortista, ma soltanto come eccezionale specialista di battaglie (e come tale ne scriverà Sandrart); Giovanni Benedetto Castiglione, infine, viene esaltato soprattutto come pittore di animali. Ciascuno di questi sottogeneri fu praticato in Italia e nei Paesi Bassi (settentrionali e meridionali): l'inserimento degli italiani ha dunque lo scopo precipuo di offrire un metro di paragone e giudizio con i pittori fiamminghi in rapporto con il gusto dei più importanti collezionisti operanti tra Italia e Fiandre.

Ritengo quindi che rendere finalmente leggibili in italiano (sarebbe naturalmente auspicabile un'edizione inglese dell'intero volume) e commentare le notizie biografiche offerte da De Bie possa aggiungere un interessante tassello alle scarse fonti antiche dedicate al genere della natura morta, consentendo approfondimenti inediti della fortuna critica dei singoli artefici.

Come si avrà la possibilità di vedere in dettaglio, le brevi vite giocano un ruolo molteplice all'interno del volume: letterario, documentario per la storia dell'arte e del gusto e critico. Si deve tener presente però che in genere De Bie non fornisce particolari elementi documentari e non è preciso nella suddivisione delle biografie - inserisce ad esempio pittori all'interno del terzo libro dedicato agli scultori, incisori e architetti; non documenta le tecniche utilizzate dagli artisti trattati, né le menziona in linea generale (limitandosi a indicare il Disegno come madre di tutte le Arti); si avvale di luoghi comuni per l'esaltazione degli artefici (quali ad esempio il rapporto Apelle-Alessandro, citazioni da Plinio e Quintiliano, l'utilizzo del nome Apelle per indicare un artista famoso), e infine utilizza il viaggio in Italia come *cliché*.⁴

¹ Con il termine 'Fiandre', e di qui estensivamente 'Fiamminghi' per gli abitanti, si intende in questo scritto il territorio compreso tra Anversa, Gand e Bruxelles: tale regione, in cui si parla un dialetto derivato dall'olandese (lingua ufficiale), fa parte odiernamente del Belgio. Per il libro di Cornelis De Bie si vedano De Bie 1971, 1, e l'utile saggio di Moran 2014, in particolare 371-4; cf. inoltre: Schuckman 1984, 1986; Muylle 1986, 1: 57-74. Sulla questione degli artisti italiani nel volume di Cornelis de Bie, il probabile rapporto dello scrittore con i mercanti delle Fiandre tra Roma, Napoli e Anversa, e in particolare la fortuna critica di Bernini nelle Fiandre: Fiorentino 2018 (2020). Sui collezionisti fiamminghi a Napoli si vedano: Haskell 2000, 206-8; Ruotolo 1982, 2011, 2012, 2018; Leone De Castris 1999; Denunzio 2018; Gozzano 2018. Sulla famiglia Roomer ed il collezionismo si vedano anche: Timmermans 2012; Lofano 2020.

² Sulle scarse notizie inerenti ai pittori di natura morta negli scrittori d'arte del passato, ed in particolare del Seicento, si vedano: Bocchi, Bocchi 2005a; Gregori 2002; Cottino 2002a, 2002b, 2010. Sull'asse Roma-Napoli per la natura morta italiana si veda: Cottino 2007.

³ La fortuna critica in epoca moderna del volume di De Bie è approfondita in Fiorentino 2018 (2020), 251-2.

⁴ Si veda: Fiorentino 2018 (2020), 251-2; Inoltre: De Bie 1971, 1; Moran 2014, 381-3.

2 Le fonti di Cornelis De Bie

A proposito delle possibili fonti di De Bie, è ipotizzabile che il nostro abbia avuto legami stretti almeno con uno dei più importanti collezionisti e mercanti d'arte della prima metà del Seicento napoletano: Gaspar Roomer. Quest'ultimo, originario di Anversa, viveva già a Napoli nel 1634 e possedeva una notevole raccolta di quadri.⁵ Grazie ai primi affondi di Francis Haskell e della letteratura successiva, sappiamo infatti che Roomer collezionava pittori quali Ribera, Caracciolo, Stanzione, Saraceni e Falcone; inoltre, nella sua raccolta sono menzionate numerose nature morte italiane e fiamminghe e il *Banchetto di Erode* di Rubens (Edimburgo, National Gallery of Scotland). Sembra che, tramite i suoi agenti fiamminghi a Roma, Roomer comprasse dipinti di Guercino, Sacchi e Brandi, e tentasse di acquisire opere di Castiglione, Jan Miel e Mattia Preti. Si può sostenere che l'attenzione di Roomer verso l'asse artistico Roma-Napoli abbia influenzato le scelte di De Bie. Non è un caso che nelle introduzioni del volume l'autore citi Ribera (nel testo menzionato come lo Spagnoletto), Rubens, Van Dyck, Castiglione (cui è dedicata anche una biografia), Bassano e molti altri ben presenti agli interessi collezionistici di Roomer.

Si deve comunque rilevare che *Het Gulden Cabinet* considera soltanto i naturamortisti operanti a Roma; nessuno dei maggiori artisti di origine partenopea è menzionato, nonostante l'attenzione di De Bie per gli artefici napoletani operanti nel genere della storia sacra e profana sia alta. Come notato già da tempo da Mariette Fransolet, il padre di De Bie, Adrien (1594-1668), soggiornò a Roma a fasi alterne tra il 1616 ed il 1622: Cornelis stesso attesta la prolungata presenza del padre nella Città Eterna. È dunque verosimile che Adrien sia stato una delle fonti principali sugli artisti dell'Urbe e abbia intrattenuto rapporti (probabilmente di corrispondenza) con persone informate sui fatti artistici capitolini.⁶

Il silenzio su Abraham Brueghel (Anversa, 1631-Napoli, 1697) e David De Coninck (Anversa, 1644 ca-Bruxelles, notizie fino al 1701), da considerarsi tra i massimi esponenti esteri per la natura morta in Italia nella seconda metà del Seicento, è invece imputabile alle loro tardiva fortuna, dalla metà del Seicento in avanti. Sorprende inoltre l'assenza di Luca Forte, uno dei principali esponenti

della natura morta napoletana di primo Seicento, e di Paolo Porpora, che tanta parte ebbe nell'evoluzione del genere anche a Roma. Osservando dunque presenze e assenze tra le note biografiche e celebrative messe insieme da De Bie, possiamo notare un collegamento diretto con gli ambienti frequentati dal padre (prevalentemente romani e fiamminghi) e con le scelte di Roomer.

Se infatti consideriamo la produzione di nature morte tra Roma e Napoli, ci accorgiamo che le differenze nei soggetti proposti sono molteplici: nella città partenopea, oltre alle composizioni floreali, erano di grande moda le tavole imbandite e le composizioni di pesci nei formati più vari, talvolta di dimensioni ragguardevoli. Come dimostrato da Francis Haskell, nell'Italia meridionale, e in special modo nell'ambito collezionistico di Gaspar Roomer, la predilezione andava a modelli che erano ancora legati ad un gusto caravaggesco per il dato reale e compositivo di ambito romano (per quanto concerne la natura morta si deve tener presente che era considerata decorativa e non all'altezza della pittura di storia).⁷

D'altro canto, l'autore del *Gulden Cabinet* deve aver attinto anche a fonti scritte, mai dichiarate nel testo, per gli artisti operanti a Roma (escludendo i pittori di natura morta di cui sfortunatamente troviamo notizie soltanto nelle fonti letterarie successive a De Bie). Tra le fonti scritte di cui De Biesi è probabilmente avvalso, possiamo includere alcune raccolte biografiche di autori italiani, poiché il fiammingo, come lui stesso asserisce, poteva leggere questa lingua. Le *Vite* di Baglione e di Passeri sono quelle che presentano i riferimenti più numerosi agli artisti cui è interessato il nostro autore. Come evidenziato in altra occasione, da Baglione può aver tratto notizie o preso spunto per Domenichino, Villamena, Sadeler, Gentileschi, Padovanino e in parte per Gianlorenzo Bernini, a cui il biografo romano accenna trattando di Pietro Bernini. Si è convinti che De Bie abbia potuto leggere anche i manoscritti di Passeri (poi pubblicati a Roma nel 1772), che erano noti anche a Baldinucci e circolavano a Roma in forma manoscritta: troviamo infatti una significativa e stretta coincidenza sia nella menzione di numerosi artisti, sia negli aneddoti riportati e nello stile della trattazione. De Bie può aver desunto notizie da Passeri in particolare per le vite di Domenichino, Reni,

⁵ Si veda *supra* nota 1, e naturalmente Haskell 2000, 206-8.

⁶ Fransolet 1942, 11.

⁷ Per una approfondita panoramica sulla natura morta caravaggesca si veda con profitto l'ancora attuale e importante contributo di Cottino (1989). Per gli orientamenti collezionistici di Roomer indicati da Haskell si veda: Haskell 2000, 206-8.

Duquesnoy, Testa, Algardi, Miel, Albani, Cerquozzi, Sacchi, Romanelli, Poussin e Salvator Rosa.⁸

Come già accennato, per i pittori di natura morta è davvero arduo ritrovare fonti letterarie sei-

centesche di datazione anteriore allo scritto fiammingo; si deve quindi considerare il volume di De Bie una delle fonti più antiche a riguardo sebbene, come detto, non riporti informazioni precise.

3 Analisi del testo di Cornelis De Bie: il Maltese, Mario dei Fiori, Grechetto, Cerquozzi

Ritornando in dettaglio alle biografie dei naturamortisti nel volume fiammingo, risulta interessante prendere in esame il breve testo dedicato ad un artista riscoperto solo negli ultimi decenni dalla critica, che ne ha puntualizzato meglio l'anagrafica, lo stesso nome e la distinzione da altri pittori: Francesco Noletti detto il Maltese (Valletta? 1611 ca-Roma 1654). La prima studiosa ad accorgersi

del 'cameo' biografico dell'artista - da considerarsi come prima citazione nella fortuna critica del Noletti - è stata Laura Laureati nel suo contributo del 1989 incentrato sul pittore. Keith Sciberras ha poi sviluppato le ipotesi della studiosa in un volume monografico, distinguendo le mani tra due artisti spesso confusi, il Maltese e Benedetto Fioravanti.⁹

Il testo di De Bie recita (Appendice 1):

Francesco Maltese, pittore di tappeti da Malta

Il Papa Cattolico voleva andare a vedere la casa di un Pittore,
Un suo Cortigiano volle sollevare un tappeto piegato
Posto in una loggia ben imbandita
Ma rimase deluso poiché l'insieme era dipinto
Proprio come Zeusi voleva scorrere le tende
Che Parrasio gli mostrava così reali;
Ma si vede apparire la natura delicata della tessitura
Che viene fuori dai pennelli del Maltese
Così pare che la Natura non potrebbe far meglio
Nell'essere sé stessa, nonostante il nobile telaio del Tessitore
Perché la sua Pittura sembra superare la realtà:
Avrei voluto dire di più ma tanto basta.¹⁰

Tutto il preambolo iniziale in cui viene descritta la visita del pontefice alla dimora del pittore è soltanto uno dei tanti espedienti letterari utilizzati per esaltare gli artefici presi in considerazione. Naturalmente in questo caso troviamo una doppia valenza: da un lato la semplice esaltazione letteraria, dall'altro una notazione critica su quanto doveva risultare importante per un naturamortista emulare o superare la natura stessa illudendo il riguardante. Nelle righe successive De Bie sembra voler motivare il panegirico alludendo a Dio come il nobile 'Tessitore' che Noletti riesce addirittura a superare con la sua arte. La frase di chiusura, tenendo conto della metrica in olandese antico, determinerebbe l'ultima rima, ma costituirebbe anche una maniera alternativa e garbata per comunicare che l'autore non ha notizie ulteriori e più precise da poter riferire.

Il Maltese è pittore di tappeti, frutti e oggettistica posti in interni caratterizzati da tagli di luce, diversificazione della superficie mediante rifrazioni luminose (siano esse opache o lucide), differenti piani di appoggio o superfici che accolgono le ombre portate degli oggetti. È stato da tempo osservato che i pittori di natura morta utilizzavano per le loro composizioni oggetti reali, stampe e disegni dal vero, ma è ipotizzabile, come Giuseppe Olmi ha precisato, che vi sia anche una stretta connessione tra lo studio dal vivo e i trattati scientifici. L'utilizzo di questi volumi, fossero essi riguardanti animali, fiori o frutta, per ben comporre la propria pittura sembra essere stato praticato soltanto entro la prima metà del Seicento, poiché in seguito i pittori iniziarono a ripetere in maniera stereotipata (tramite model-

⁸ Fiorentino 2018 (2020), 256-7.

⁹ Si vedano con profitto sul Maltese: Laureati 1989, 768-9; Cottino 2002a, 352; Sciberras 2005, 357-70; 2018.

¹⁰ Il testo in olandese antico, come gli altri che seguono, è stato tradotto dalla dott.ssa Laura Overpelt.

li da loro stessi eseguiti su taccuini e cartoni) le loro composizioni.¹¹

Per il Maltese, come per certi versi anche per Mario dei Fiori, la questione potrebbe essere allargata ai trattati scientifici sulla prospettiva e la luce, poiché nella loro produzione uno degli aspetti preponderanti è la rifrazione dei colori sulle superfici lucide dei numerosi oggetti, intimamente legata ad una sensazione tattile, oltre che visiva, e ad un effetto scenico mirato alla dissimulazione della realtà. Inoltre, la disposizione degli oggetti o della frutta prevedeva l'uso di differenti piani e lo studio di ombre diversificate, importanti per la finzione della profondità. I suoi tappeti, ricchi di materia pittorica e ampiamente decorati, sono descritti tramite larghe pieghe che, scivolando dal piano di appoggio in verticale verso il pavimento, non soltanto danno forma alla presenza del ripiano medesimo (quasi sempre celato completamente), ma anche alla profondità e angolazione rispetto all'osservatore.

Sono dell'opinione quindi che i primi pittori di natura morta impegnati in questi temi (spesso in diretta competizione con i colleghi fiamminghi operanti tra la fine del Cinque e gli inizi del Seicento tra Roma e Napoli) si servirono ampiamente, per migliorare le composizioni e renderle più veritiere e preziose, delle edizioni contemporanee di studi scientifici. Tra questi si possono citare ad esempio la *Pratica della Prospettiva* di Daniele Barbaro (Venezia, 1569), *Le due regole della prospettiva pratica* del Vignola (Roma, 1583) e la *Perspectiva libri sex* di Guidobaldo dal Monte (Pesaro, 1600). Su tutti riscosse grande interesse tra gli artisti il trattato di Matteo Zaccolini (1574-1630) - in realtà mai dato alle stampe, ma circolato ampiamente e in numerose trascrizioni in ambito puteano e nei circoli dell'Accademia dei Lincei - suddiviso in quattro parti: *De colori*, *Prospettiva del colore*, *Prospettiva lineale*, *Della descrizione delle ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*. È stata da tempo riconosciuta l'influenza di Zaccolini su artisti quali Roncalli, Domenichino, Nicolas Poussin e su tutto l'ambiente altamente acculturato di Cassiano Dal Pozzo; si può quindi ipotizzare che anche i pittori di natura morta lo abbiano utilizzato, sebbene so-

lo in particolari casi e non in maniera sistematica.¹² Si deve però porre in evidenza che la pittura di genere e di natura morta era prettamente decorativa e non ebbe mai intenti propriamente scientifici, se non richiesto esplicitamente dai committenti (come nel caso delle stampe di Mario dei Fiori per il *De florum cultura* del gesuita Giovanni Battista Ferrari o dei disegni di Jacopo Ligozzi). Risulta quindi evidente come gli artisti utilizzassero tali testi e trattati soltanto in risposta a una stringente necessità operativa: studio di luci sovrapposte, animali e fiori esotici o poco conosciuti, difficili prospettive, rifrazioni di luce o deformazioni delle superfici.

Per il Maltese potrebbero essere stati di particolare interesse gli argomenti della terza e quarta parte del Trattato dello Zaccolini, dedicate alla prospettiva e allo studio della luce. Nei dipinti accettati concordemente dalla critica appaiono evidenti gli studi compiuti dall'artista sulle tematiche espresse nella terza parte: la resa della profondità tramite le onde sinuose delle pieghe dei tappeti esposti su un ripiano nascosto (nella costruzione spaziale risolte in cerchi parziali in scorcio e tramite lo studio della distorsione delle linee), o l'interpretazione degli oggetti in scala o posti di fronte all'osservatore dilatando e aumentando la dimensione degli stessi a seconda dell'effetto desiderato. Medesime considerazioni si possono esplicitare per la quarta parte del Trattato di Zaccolini dedicato alle ombre: la loro costruzione è fondamentale per rendere veritiera una scena dipinta; le ombre e i riflessi derivanti avranno natura differente ed anche una resa pittorica di vario grado di difficoltà e perizia esecutiva. Un esempio su tutti può essere la bella tela dello Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, in cui appaiono evidenti la risoluzione eccellente delle difficoltà di composizione e il realismo [fig. 1]: sono infatti intrecciati tra loro i problemi di creazione dello spazio tramite linee e ombre curve, e vengono studiati i riflessi della luce su superfici opache e lucide, come ad esempio sulle varie parti di armature (il medesimo girocollo torna in altri dipinti del Maltese, come in quello conservato alla Strossmayerova Galerija di Zagabria).¹³

¹¹ Per la questione del rapporto tra scienziati e pittori e i trattati scientifici si vedano almeno: Olmi 1989 (con vasta bibliografia), 1992; Olmi, Tongiorgi Tomasi, Zanca 2000; Solinas 2004b, 11-13; 2010; Iodice 2004. Sulla pratica del 'montaggio' della composizione tramite cartoni si veda almeno: Cottino 2016, con la bibliografia citata a riguardo.

¹² Per il trattato di Zaccolini si vedano almeno: Mauro Pavese, in Solinas 2000a, 79-81, nrr. 78-9; per la citazione di Baglione dedicata alla formazione di alcuni artisti presso Zaccolini: Baglione 1995, 1: 316-17. Su Roncalli e Zaccolini: Giffi 1999, 2004. Sul Domenichino e Nicolas Poussin in rapporto con Zaccolini si vedano: Bellori 2009, 2: 361, 427 e nota 480; Cropper 1980; Bell 1991, 1997, 2003; Hermann Fiore 1996; Sannucci 2009; e il contributo di Bell in questo numero. Su Cassiano e le copie da Zaccolini: Bell 1988. Sull'ipotesi di un influsso del trattato di Zaccolini anche sul Guercino: Tordella 2011, 134 e bibliografia ivi citata.

¹³ Si vedano con profitto sia i saggi che il ricco apparato fotografico: Sciberras 2005; Bocchi, Bocchi 2005b, in part. 373, fig. 4 e 390, fig. 20.



Figura 1 Francesco Noletti, *Natura morta con tappeto e armatura*. Olio su tela, 91 × 121 cm. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig

Il secondo pittore naturamortista che troviamo nel volume di De Bie dedicò tutta la sua vita artistica al genere della pittura di fiori, di cui fu probabilmente l'iniziatore: si tratta di Mario Nuzzi, detto Mario dei Fiori (Roma, 1603-1673). Il panegirico a lui dedicato è intitolato con un nome d'invenzione che potrebbe essere interpretato come una metafora di quanto accadeva simultaneamente in ambito scientifico, culturale e artistico: *Giardino dei fiori alias Mario dei Fiori*. Il termine 'giardino' rimanda argutamente alla voga di primissimo Seicento per la coltura dei fiori, la composizione di aiuole e *parterres* nei giardini, oltre che al vasto impiego di trionfi floreali nelle feste e negli spettacoli romani. Nella *Nota delli Musei* (1664), Bellori descrive ampiamente i più importanti giardini romani dell'epoca, appartenenti ad

esempio ai Crosi, ai Falconieri e ai Gigli.¹⁴ Inoltre, bisogna ricordare che Giovan Domenico De Rossi mandò in stampa a Roma un volume (senza data) intitolato proprio *Giardino di Fiori naturalissimi*, sostanzialmente una raccolta di stampe di fiori tratte da *A Florae [sic] Lotharingius Nicolaus Guillelmus*: autore di quest'ultimo volume fu il disegnatore e incisore Nicolas Guillaume detto de la Fleur (Lorena, 1600 ca-Roma, 1663). Guillaume contribuì, sebbene in maniera minore, al libro, ormai ampiamente dibattuto in ambito critico, del padre Giovan Battista Ferrari intitolato *Flora ovvero cultura dei fiori* (1638, edizione italiana dell'opera in latino pubblicata nel 1633 con il titolo *Flora seu De florum cultura*) a cui anche Mario lavorò preparando moltissime incisioni.¹⁵ Il *giardino di fiori* e il *Flora* sono eccezionali testi-

¹⁴ Sul collezionismo del genere e sui giardini romani ed in particolare su Mario dei Fiori si veda: Laureati, Trezzani 1989, 730-1, 733-40, 759-67; Coffin 1991; Bocchi, Bocchi 2005c; per il testo del padre Ferrari si veda Bosazza 2004; Ferrari 2001; Solinas 2010, 26-8; più in generale su Mario e il clima culturale intorno a Cassiano Dal Pozzo: Cottino 2002a, 120-9 più le schede *ad vocem* «Mario dei Fiori» e Cottino 2002b, 350-6 più le schede; Lucci 2004; Epifani 2004; Bocchi, Bocchi 2005c; Solinas 2010, 18-25, 28-46.

¹⁵ Su Nicolas Guillaume si veda con bibliografia citata: Solinas 2010, 45 nota 37.

monianze della passione e della cultura floreale a Roma, tanto che De Bie potrebbe averli confusi e aver ascritto la partecipazione di Mario all'edizione dell'uno, invece che a quella dell'altro; di conseguenza il titolo con cui De Bie identifica il

pittore potrebbe derivare dal volume dato alle stampe da De Rossi e potrebbe costituire un rimando (seppur non corretto) a uno dei lavori più famosi di Mario nel campo dell'editoria.

Di Mario dei Fiori leggiamo (Appendice 2):

Giardino dei Fiori alias Mario dei Fiori

Pittore di fiori da Roma

Una mano temeraria può facilmente rovinare un fiore
Traendolo dal cespuglio che porta la sua bellezza:
Un verme, una talpa o un topo possono anche farlo morire
Se uno di questi tre rosicchia la sua radice.

Ma qui è invece il miracolo delle opere
Che compose *Mario dei Fiori* così belle,
Che né la nebbia, né il freddo gelo potrebbero mai indebolirle
Perché solo l'Arte preserva costantemente le loro forze.
Quelli sono i fiori che qui nascono dai Pennelli
Che una piccola ape spesso vola intorno ad essi,
E pensa che possa rubare loro nettare e gustosa dolcezza,
Poi rimane delusa perché l'Arte non ha vita.
Sebbene non sia vita l'immagine che si mostra come tale
(Questa è la pura Arte che attinge alla vita
E rimane ad essa più vicina) così l'Arte che si trova molto vicina
Alla natura, la scopre nella sua totalità.

Tramite differenti figure retoriche, che non sono state alterate dalla traduzione in italiano, l'encanto esprime due concetti sostanziali: i fiori nella realtà, seppur bellissimi, sono facilmente deperibili; quelli dipinti invece assurgono ad uno stato più elevato ed eterno, alla stregua di ritratti vegetali, e hanno anche una forte valenza conoscitiva rispetto alla natura medesima. Il climax della prima parte esalta la veloce caducità dei fiori per mano dell'uomo o per cause naturali. Le due metafore centrali sono dedicate all'arte come donatrice di forza ed eternità e all'ape che rimane delusa per non poter suggerire il nettare di quei fiori così ben dipinti. La parola 'ape' in fiammingo è *bie*, e in questo caso potrebbe avere valore polisemico alludendo sia all'insetto, sia allo stesso Cornelis; l'autore potrebbe volerci dire che lui stesso 'ronza' intorno ai quadri di Mario, lasciando intendere la sua predilezione verso questo pittore.¹⁶

Il concetto finale, in cui De Bie esprime quanto la pittura possa essere più vera del vero e riesca a studiare la natura 'scoprendola' nella sua totalità, utilizza una diafora che opera suggerendo due diversi significati della parola 'vita' (*leven*). Da un lato significa che l'immagine dipinta non è vita

e viva («Sebbene non sia vita l'immagine che si mostra come tale»), ovvero è soltanto una finzione, dall'altro intende il dato reale riprodotto dai dipinti («Questa è la pura Arte che attinge alla vita / E rimane ad essa più vicina»).

Tutta la critica successiva a De Bie ha posto attenzione alla grande capacità e qualità esecutiva con cui Mario dei Fiori riusciva ad immortalare ogni tipologia di fiore, dando così inizio ad un genere di grande fortuna. Nonostante non vi siano prove a riguardo, è probabile che si sia trovato anch'egli a studiare i trattati scientifici sulla prospettiva, con particolare riguardo alle nozioni dedicate ai riflessi delle luci e alle diverse tipologie di ombre. Tenendo presente, come ben dimostrato da Solinas, che Mario fu impiegato ampiamente da Cassiano Dal Pozzo (ad esempio nei principali progetti illustrativi del volume di Ferrari), diviene verosimile che egli abbia potuto leggere completamente o in parte il trattato di Zaccolini (le cui copie circolavano nell'ambiente di Cassiano).¹⁷ La ricerca dell'effetto luministico, di distorsione ottica (come ad esempio gli steli dei fiori all'interno della brocca d'acqua) e di differenti ombre, in stretta sintonia con il quarto volume di Zaccolini,

¹⁶ Ringrazio la dott.ssa Laura Overpelt per avermi suggerito questa possibile duplice valenza della parola *ape-bie*.

¹⁷ Si veda *supra* nota 12.



Figura 2 Mario dei Fiori, *Caraffa di fiori*.
Olio su tela, 51,5 × 33 cm. Collezione privata



Figura 3 Mario dei Fiori, *Caraffa di fiori*.
Olio su tela, 108,5 × 86,6 cm. Collezione privata

può essere osservata in dipinti in collezione privata pubblicati recentemente [figg. 2-3]. Oltre alla dimostrazione pittorica delle teorie del padre teatino, queste tele sono un palese richiamo agli archetipi di Merisi (come *Il ragazzo morso dal ramarro*, Fondazione Longhi, Firenze, o la *Caraffa di fiori* perduta, ma menzionata da Bellori) forse mediati dalla lezione di Mao Salini.¹⁸ Diversa impostazione hanno invece le composizioni di fiori dopo gli anni Quaranta, dove l'introduzione di un impianto a pieno titolo barocco per monumentalità, grandezza e respiro non modifica tuttavia la fedeltà al da-

to reale delle differenti varietà floreali e ai tagli di luce obliqui di residua memoria caravaggesca. Se ne pubblica qui un esempio del tutto inedito riferibile agli anni 1640-1650: è un'opera di estrema qualità formale e stilistica, nonché in eccezionale stato conservativo [fig. 4].¹⁹

Il volume di De Bie comprende, come si è detto, anche le vite di Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto (Genova, 1609-Mantova, 1664 ca), di cui descrive le capacità di imitazione della natura, e di Michelangelo Cerquozzi.

Per Castiglione leggiamo (Appendice 3):

¹⁸ Le nature morte di Mario menzionate sono state pubblicate in: Epifani 2004, 195-7; Solinas 2004b, 195-7; 2010, 151-2, nrr. 20 e 22.

¹⁹ L'opera è stata riconosciuta a Mario dei Fiori in maniera indipendente e precedente a questo studio dal prof. Alberto Cottino, che ne ha dato comunicazione scritta al proprietario.



Figura 4 Mario dei Fiori, *Fiori in un vaso d'argento lavorato e cesellato*.
Olio su tela, 98 × 74 cm. Collezione privata

Giovanni Benedetto Castiglione

Pittore da Genova sia di figura, paesi, che animali

Chi è particolarmente incline alla nobile Arte della Pittura
 E vuole misurare come su una scala i suoi poteri
 Per avanzamento della sua virtù: dovrebbe semplicemente dare un occhio
 Alla pittura di Castiglione, così egli capirebbe l'Arte.
 Perché tutto quello che Roma ci può mostrare come raro
 Nel suo Gabinetto d'Arte (dove vivono i tutori di *Pictura*
 Come balia del Pennello, e dimora della Fama)
 Rimane senza lustro se non vi è il Nome
 di *Benedetto*, che può dipingere dalla vita
 e può tirare fuori tutta la natura della vita dalla pittura senz'anima.
 Egli, con una grande passione, può manifestare
 Tutto quello che è nascosto nell'essenza oppure la
 Costituzione della Natura e dimostrarla con il Pennello:
 Da dove si vede velocemente levarsi quotidianamente la Natura:
 Il suo onore è senza fine, innumerevole, indeterminato,
 Per tutta la grande Fama che lui riceve.

De Bie scrive un vero e proprio elogio di Castiglione, elevando questo autore italiano al pari dei grandi maestri antichi.²⁰ Il sottotitolo fornisce come di consueto alcuni dettagli interessanti tramite la descrizione dei soggetti nei quali Castiglione è maestro: figure, paesi (forse più come sfondi paesaggistici che veri e propri paesaggi indipendenti) e animali. Un pittore quindi a tutto tondo, un maestro con cui tutti, secondo De Bie, dovrebbero confrontarsi per avanzare di capacità o per misurare il loro valore. La *Const-camer*, ovvero il Gabinetto d'Arte che l'ideale collezionista di Roma possiede, rimarrebbe addirittura «senza lustro», ovvero non raggiungerebbe un vero interesse tra gli intendenti, se non avesse tra le sue collezioni una tela di questo autore. L'ultima parte dell'enciclopedia, sebbene un po' criptica e di difficile traduzione, risulta operante tramite una diafora in cui la parola 'Natura' possiede il duplice significato di dato reale riprodotto e inclinazione innata nell'arte pittorica. È interessante notare che il Grechetto

si presentò a Roma nel 1632 con un bagaglio culturale ampio e sfaccettato, parte di esso aveva radici nei pittori animalisti fiamminghi operanti a Genova, come ad esempio i De Wael e i Roos. Abbiamo testimonianza del pittore anche a Napoli intorno al 1635, giustificando quindi sia l'interesse di Romer sia quello di De Bie (che a mio avviso riceve notizie non oltre gli anni Quaranta o Cinquanta del Seicento). Tra i soggetti più volte ripetuti dal pittore figurano il *Viaggio di Giacobbe*, *l'Entrata degli animali nell'Arca* o anche *l'Uscita degli animali dall'Arca* e il *Viaggio di Abramo*, tele in cui animali dei più vari generi sono veri protagonisti: proprio per questo motivo Castiglione poteva aver destato interesse nei committenti (genovesi, romani, napoletani) per questa tipologia di dipinti.

Tra i pittori che si sono cimentati nel genere della natura morta con assiduità nel loro percorso, l'ultimo elogio in rima è quello dedicato a Michelangelo Cerquozzi (Roma, 1602-1660, Appendice 4):

Michelangelo delle Battaglie

Pittore italiano

Colui che sente le storie di battaglie di guerre straniere
 E vuole vedere anche le gesta dei combattimenti marziali
 Deve pur osservare le opere di Angel[o]
 In cui si vedono raffigurate nient'altro che le marce dell'esercito.
 Tutto quello che la bocca può raccontare o la penna di qualcuno scrivere
 Della pietà dei cavalieri, che muoiono nelle battaglie
 O di altro incidente che succede nella lotta

²⁰ Per Castiglione si vedano almeno: Dillon et al. 1990; Standing, Clayton 2013, 161 (in questo volume viene citato *Het Gulden Cabinet* di De Bie come fonte biografica).

Ci viene raccontato dal pennello di Angelo,
 Ci viene dipinto dall'arte di Angelo
 Si vede la sua Pittura descriverlo dalla vita
 Che nessuna furia potrà mai far vedere la sua forza così
 Eppure la sua Arte pittorica ne è la rappresentazione.
 Guarda come molti eroi con le loro braccia alzate
 Esercitano il loro coraggio per proteggere la Patria
 Lì sembra che ogni soldato sia un Alessandro
 Senza paura o disordine nel cuore.
 Sembra che l'Etna erutti per tutti i fumi di zolfo
 Per tutti i colpi che il cannone pesante fa sentire
 Perché anche ogni cavallo si comporta come un Bucefalo
 Perché solo la vendetta è Maestra di tutto.
 Quanto bello e arrangiato si può notare tutto qua
 Tramite l'Arte del nobile pennello nelle opere diligenti di Angel[o]
 Che ognuno direbbe che la battaglia che si vede
 Nella *Pittura di Angelo* è la vita e la Natura.

Questo panegirico è, come gli altri, il primo scritto a stampa dedicato a Cerquozzi: vi si nota tuttavia l'assenza di richiami a opere precise e soprattutto all'attività nel genere della natura morta.²¹ Il testo è ricco di metafore e retorica: lo scrittore si diverte a sottolineare che le storie di lotte epiche dei racconti sono immortalate visivamente dal pennello del Cerquozzi. Le opere del pittore sono descritte come «diligenti» e anche in questo caso si può notare la diversità di significato nelle parole «vita» e «Natura», che vengono accostate proba-

bilmente per identificare la verosimiglianza con il dato reale (natura) e la vicinanza con quello che succede in battaglia (vita). Forse Cerquozzi trovò fortuna proprio perché univa con intelligenza due intendimenti differenti nel dipingere scene di combattimento; a titolo di esempio è opportuno ricordare almeno quella della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma o quello della Gemäldegalerie di Dresda (*Il seppellimento dopo la battaglia*) con toni drammatici ed eroici tanto cari a De Bie e al gusto nordico quanto italiano.

4 Pieter Boel e David De Coninck: presenze e assenze nel *Gulden Cabinet*

Concludiamo con uno sguardo su due pittori fiamminghi tra loro correlati ed entrambi legati all'Italia: Pieter Boel (Anversa, 1622-Parigi, 1674) e David De Coninck (Anversa, 1644 ca-Bruxelles, notizie fino al 1701). Del primo, pittore conterraneo di De Bie che ebbe occasione di lavorare in Italia per importanti committenti, nel *Gulden Cabinet* si legge un elogio articolato e di particolare lunghezza. Lo scritto è fondamentale per comprendere che in ambito fiammingo un pittore di natura morta poteva destare la massima stima. Si ripropone inoltre un magnifico dipinto di Boel, pubblicato recentemente, che ritengo di notevole interesse poiché dimostra lo stretto legame che intercorreva ancora tra

i pittori di natura morta e gli ambienti di Cassiano Dal Pozzo e dell'Accademia dei Lincei. Insieme all'elogio e alla tela di Boel, due dipinti inediti di David De Coninck - il quale, tra i più dotati allievi di Boel, non compare nel volume di De Bie per motivi generazionali (giunse a Roma soltanto nel 1670 e vi rimase sino al 1694) - possono essere utili per testimoniare quanto gli insegnamenti del maestro e i volumi dei Lincei propugnati da Cassiano fossero diventati non soltanto materia di studio ma veri e propri *clichés*.

Il testo dedicato a Boel (in alcune parti di difficile traduzione a causa della metrica) così recita (Appendice 5):

²¹ Si vedano, su Cerquozzi battagliista e naturamortista: Laureati 1983, 1989; Cottino 2002a, 350-6 più le schede *ad vocem* «Michelangelo Cerquozzi».

Peeter Boel, pittore di animali da Anversa

In età di 36 anni. L'anno 1661

Gli animali vengono qui a proclamare il Nome di Peeter Boel
 Indicando senza parole lo spirito che va trovato dentro di lui,
 Che pure solo tocca il suo bel pennello
 Che fa parte degli animali, lui fa le bestie intiere:
 Fa della parte un intero, che nome gli andrebbe bene
 Che fa crescere frutta, fiore e erba e quello che c'è
 Loro, l'argento, porcellana, e tutti i tipi di tessuto
 Che danno al suo nome la lode immortale.
 Leone, Orso e Tigre acquattati, vengono cacciati i piccioni;
 Il Pollame ondeggia e canta, si rallegriano tutti gli animali
 Il Vostro Maestro dona al nostro occhio la sensazione del Paradiso
 Perduto da Adamo, lo riprendiamo per merito di Boel.

B.V.M.

Lo scrittore parla dell'artista nella stessa maniera

Chi vuole proclamare alla Fama la forza o la virtù
 Che va trovata nella nobiltà delle Arti
 Non deve andare oltre alla penna, o al pennello
 Perché quello che manca, lo completano
 In primo luogo, perché la penna inizia a stare attenta
 E dipinge le idee che crescono nel cervello
 Questo succede quando l'Arte le dà qualcosa di così ricco
 Da descrivere tutti i valorosi elogi della fama
 Della nobile Pittura (che è coronata valorosamente con l'alloro)
 Così uno trova che lei è una degli animali veloci
 Come il pennello dell'Arte di ogni sensazione
 Perché l'Arte di Peeter Boel ci mostra l'azione.

Altrimenti: sull'Arte di Peeter Boel

L'Arte porta grande fama per la forza dei nobili Pennelli
 E quello che manca all'onore, la penna può guarire facilmente
 L'onore segue l'Arte sempre felicemente
 E la fa immortale tramite la penna per molti anni;
 Il Pennello è muto però mostra la vita
 Molto reale e bella, come può anche restituire la penna,
 Questo succede quando uno guarda con la mente matura
 Che meraviglie vengono fatte dalla mano di un Pittore
 Come Boel ci dimostra nel dipingere gli animali
 Che tramite l'Arte girano sulle tele come nel Paradiso [terrestre]
 Molto piacevole nel vedere che non manca nulla
 Perché sembra che in quest'Arte vi sia una seconda vita.
 Si vedono la dentatura dell'Orso e il digrignare dei denti del Leopardo
 L'alito infuocato del Drago e gli occhi ardenti della Tigre
 Lululato del Lupo, il respiro del Toro
 Lo sbuffare del Cavallo, sembra che ogni animale
 Dimostri le sue vere forze qui nella pittura
 Così alto è da ritenere il nobile Pennello di PEETER BOEL
 Perché riesce a mostrare la sua natura tramite lo spirito
 E rivelarla nelle Arti come fosse la vita stessa.
 Cervo, Lepre, Capriolo e Cinghiale, e anche il veloce

Levriero, l'Alano e lo *Spioen*, che azzannano tutta la selvaggina,
 E il piumaggio che galleggia tra le nuvole
 Sembra che la sua Arte possieda Natura e vita:
 Così nel fiore e nella frutta, o nella nobile argenteria
 Tutto quello che ci mostra, non c'è niente altro
 Che abbondanza di spirito, prodotto attentamente
 Che va cercato e amato in tutto il mondo.
 Nella grande città di ROMA e nelle città vicine
 Ha già viaggiato e girovagato per molti anni
 E dipinto tutte le rarità di animali fiori e frutta
 Con diligenza e ingegno.
 L'ammirazione lo voleva favorire con più lodi
 Per trovarlo poi nelle Arti dei Paesi Bassi
 Quello che succede quotidianamente, e cresce sempre di più
 E va oltre il grande guadagno, così lo segue lode e onore.

Sebbene presenti un errore nell'indicazione dell'età di Boel all'altezza cronologica del 1661 (avrebbe dovuto avere trentanove anni, e non trentasei come riportato), il lungo elogio pone in rilievo anche in questo caso il rimando natura-vita, sottolineando il fatto che le tele del pittore riproducono assai fedelmente il dato reale, fingendo atteggiamenti e modi di agire della vita quotidiana.²² Alla fine della prima parte si trova la sigla «B.V.M.» che ne indica l'autore differente (non ancora identificato).

Le 'cacce', ormai divenute di gran moda, si incentravano principalmente sul momento della lotta tra animali o sull'esposizione della selvaggina in cui, stando a De Bie, Boel era davvero un maestro. Addirittura, secondo lo scrittore, le scene con animali in libertà dovrebbero ricordare all'osservatore il Paradiso terrestre. Viene citato tra i cani da caccia lo *Spioen*, razza ormai non più esistente ma molto utilizzata nel passato nei Paesi Bassi e simile all'*Épagueul Breton* (quest'ultimo tuttora in uso come cane da riporto); se ne vedono degli esempi interessanti in alcune tele di Jan Steen. All'interno dell'elogio De Bie sottolinea l'importanza de «la penna» che aiuta il pittore nella strada per la fama e per l'immortalità: dato significativo che attesta la presa di coscienza da parte di Cornelis riguardo al proprio operato critico.

Il contributo di Boel nella diffusione del genere animalista è fondamentale in Italia quanto nelle Fiandre; a questo riguardo ritengo interessante riconsiderare una tela di Boel recentemente pubblicata da Anna Orlando [fig. 5], poiché mi sembra che ben si addica a questa trattazione e al legame che

questi pittori avevano con l'ambiente scientifico di Cassiano Dal Pozzo: si tratta di un meraviglioso *Fenicottero rosa*, dipinto su una tela di grandi dimensioni (130 × 80 cm) per una migliore resa realistica.²³ Boel, formatosi con Frans Snyders e poi con Jan Fit, soggiornò a Roma tra il 1640 ed il 1646 e a Genova tra il 1647 ed il 1649 circa: in questo viaggio italiano ebbe modo di far notare le sue capacità e doti pittoriche ed entrare in contatto con gli ambienti che si interessavano ai pittori animalisti come l'Accademia dei Lincei. Come ben dimostrato da Solinas, l'ambiente linceo e gli interessi di Cassiano alimentavano gli studi ornitologici e scientifici che si riflettevano in particolari tele animaliste, come la *Coppia di uccelli d'acqua* (tra cui fenicotteri) realizzate da Antonio Cinatti intorno al 1635-1636, o le due miniature, sempre illustranti fenicotteri, regalate a Cassiano nel 1625 dall'amico Nicolas-Claude Fabri de Peiresc.²⁴ Non dobbiamo inoltre dimenticare il trattato di Giovanni Pietro Olina intitolato *Uccelliera ovvero discorso della natura e proprietà dei diversi uccelli* (Roma, 1622), le cui tavole furono affidate alla perizia di Antonio Tempesta, Francesco Villamena e Vincenzo Leonardi: insieme al testo di Ulisse Aldrovandi intitolato *Ornithologia*, esse dovettero senz'altro incuriosire gli appassionati di scienza naturale.²⁵ Proprio Peiresc inviò a Cassiano un esemplare di fenicottero impagliato; inoltre il francese scrisse egli stesso un trattato intitolato *Discours sur le Phoenicopterus*, rimasto manoscritto.²⁶ Questo dono non fu casuale, in quanto era stato proprio Cassiano Dal Pozzo a redigere lo scritto *Uccelliera* in omaggio a Federico Cesi, principe e fon-

²² Su Boel si vedano almeno: Orlando 1998 (1999); Foucart-Walter 2001; Gallerani 2011.

²³ Orlando 2019. Per le questioni legate all'ambiente dei Lincei, alla Collezione Dal Pozzo e all'ambiente scientifico e artistico della Roma di primo Seicento si vedano con profitto: Solinas 2000b, 2001.

²⁴ Sulle tele di Cinatti, il rapporto di amicizia con Peiresc ed il suo trattato si veda: Solinas 2000a, 104-7, nrr. 106-7.

²⁵ Sul trattato di Olina si veda con profitto: Solinas 2000a, 107-9, nr. 110.

²⁶ Sul trattato si veda: Solinas 2000a, 104-7, nrr. 106-7.



Figura 5 Pieter Boel, *Fenicottero rosa*.
Olio su tela, 130 × 80 cm. Collezione privata



Figura 6 David De Coninck, *Anatra, tacchino, pavone, piccione in un parco*.
Olio su tela, 135 × 100 cm. Collezione privata



Figura 7 David De Coninck, *Vaso di fiori istoriato, frutta e ara rosso*.
Olio su tela, 112 × 92 cm. Arcuti Fine Art, Roma; Torino

datore dei Lincei, in occasione del suo ingresso nella «prima associazione scientifica europea», come la definisce a ragione Francesco Solinas.

Negli ambienti letterari e filologici romani può aver destato interesse il recupero del trattato sulla cucina di Marco Gavio Apicio, il *De re coquinaria*, che nel sesto libro affronta la preparazione gastronomica di animali da cacciagione e da cortile nonché di altri meno usuali, quali struzzi, gru, fenicotteri, pavoni e finanche pappagalli i quali, uniti a salse particolari, erano ricercati per le loro carni dal sapore delizioso.

Il *Fenicottero* della tela di Boel presenta tutte le caratteristiche elogiate da De Bie, come la grande veridicità nella descrizione del pennuto, la maestria tecnica, la qualità eccellente ed infine la capacità di infondere un accenno motorio per rendere 'vivo' il soggetto. Condivido l'incertezza di Anna Orlando, che si domanda se l'opera fosse un bozzettone o un dipinto finito; propenderei però a considerarla come un vero e proprio ritratto al naturale, viste l'impostazione della figura e la descrizione del piano di appoggio e di tutto lo sfondo. Le tele con soggetto animalista che servivano di prova - come quella a olio dal medesimo soggetto e di grandi dimensioni conservata a Limoges (Musée Municipal de l'Évêché, 79 × 100 cm) - presentano, diversamente da quella in esame, un'ampia preparazione rossastra, sulla quale soltanto i contorni dell'animale sono marcati con un colore neutro per staccarlo meglio dal fondo e conferirgli plasticità.²⁷

Tra gli epigoni di Boel che ebbero grande fortuna in Italia va annoverato David De Coninck.²⁸ Si riproducono in questa sede due sue tele inedite di eccezionale qualità, che testimoniano la fortuna del genere in ambito italiano e l'avvenuto sviluppo dei temi di ambito scientifico (in questo caso ornitologico) in *clichés*. Il primo dipinto [fig. 6] proviene dalla famiglia Chigi, nei cui inventari sono riportate diverse tele di soggetto animalista registrate sotto il nome di De Coninck.²⁹ L'opera presenta in primo piano una meravigliosa anatra dal collo nero che spiega le sue ali, un tacchino e un grande pavone con la coda chiusa appollaiato sul bordo di una fontana a vasca. Il dipinto rappresenta molto bene

quanto De Bie scriveva a proposito di Boel, ovvero non soltanto la capacità dell'artista di rendere la pittura estremamente dettagliata, ma anche quella di saper infondere vita nei soggetti, raffigurati in atteggiamenti non privi di personalità e funzionali alla resa di un brano attinto direttamente dal naturale. Gli animali, seppur legati stilisticamente al mondo nordico, sono inseriti in un meraviglioso giardino formale, con la villa sullo sfondo e una delle tante fontane che ne arricchivano il paesaggio e rinfrescavano i sensi: siamo quindi di fronte ad un connubio equilibrato tra impronta fiamminga e classicismo italiano.

Dopo essersi formato in patria, De Coninck viaggiò molto; visse a Parigi (come Boel) fino al 1669, in seguito (secondo il biografo Filippo Baldinucci) passò in Baviera, soggiornò a Vienna, poi a Venezia (1670-1671) ed infine a Roma, dove risiedette tra il 1670-1671 ed il 1694.³⁰ Difficile posizionare cronologicamente le sue opere, come più in generale per quasi tutti i dipinti di natura morta, ma in questa tela [fig. 6] notiamo un tono schiarito e lenticolare ancora in debito con le tele di Abraham Brueghel (il quale era divenuto a Roma un punto di riferimento per i pittori che si volevano dedicare a questo genere); sarei pertanto dell'opinione di legarla al primo decennio romano dell'artista.³¹ Al contrario, la seconda tela che si presenta può essere scalata verso un periodo più maturo del soggiorno romano, quando De Coninck dovette risentire dei pittori napoletani, in particolare di Ruoppolo. Il dipinto [fig. 7], di grandi dimensioni, presenta un impianto italiano imperniato su di un vaso riccamente istoriato (determinante per intuire il rapporto che il pittore ebbe con Roma e le opere della classicità), decorato al centro da un medaglione a bassorilievo e riempito da un ricco mazzo di fiori, la cui esplosione di colori domina la composizione.³² In basso susine e uva sono appoggiate, insieme ad un ara rosso, sul basamento del grande vaso. Il bouquet di fiori e il pappagallo, che ritorna spesso e in diverse pose nelle composizioni dell'artista, motivano senza dubbi l'attribuzione a De Coninck.³³

La composizione nel suo insieme risulta essere la diretta derivazione e il conseguente sviluppo del-

²⁷ Tutte le tele che servivano da bozzetto presentano ampiamente la preparazione rossa del fondo della tela, si vedano a riguardo: Foucart-Walter 2001, 111-12, nr. 41; Gallerani 2011, 62-3.

²⁸ Su De Coninck si veda: Bocchi, Bocchi 2004.

²⁹ Il dipinto è olio su tela, 135 × 100 cm. Ringrazio Francesco Petrucci per la segnalazione della provenienza Chigi e degli inventari che sono argomento di studio e di prossima pubblicazione da parte dello studioso.

³⁰ Baldinucci 1974-1975, 5: 554-5; Bocchi, Bocchi 2004, 149.

³¹ Per confronto si vedano le tele pubblicate da Bocchi, Bocchi 2004, 160-1 e figg. DC16, DC17 e DC18.

³² Il dipinto è olio su tela, 112 × 92 cm. L'opera è stata riconosciuta a David De Coninck in maniera indipendente e precedente a questo studio dal Prof. Alberto Cottino che ne ha dato comunicazione scritta al proprietario.

³³ Si vedano ad esempio i dipinti pubblicati da Bocchi, Bocchi 2004, 166-7 e figg. DC22 e DC24.

la natura morta barocca a Roma. Il dipinto inoltre ben si accomuna, nonostante la distanza storica, agli studi sugli animali che trassero vita e origine dall'opera di Cassiano. L'ara rosso infatti compare ben descritto ed effigiato nell'*Uccelliera* e in una precoce tela del Musée des Beaux-Arts di Nantes, variamente attribuita, in cui l'animale è unico protagonista.³⁴ Il pappagallo era un volatile molto ricercato, e proveniva soprattutto dal mar dei Caraibi. Era considerato l'ornamento dei palazzi di principi e prelati (come quelli di Ascanio Colonna e del cardinale Maurizio di Savoia); come ha eviden-

ziato Solinas, lo stesso Cassiano ne possedeva e allevava alcuni esemplari. Nelle tele di De Coninck, tuttavia, i pappagalli erano ormai divenuti un motivo: certo non si trattava più di ritratti dal naturale, ma di un soggetto ripetuto tramite cartoni e disegni (forse questi ultimi eseguiti anche dal vivo). Nella tela in esame, di grande impatto visivo, intessuta di riferimenti aulici alla classicità e riconducibile a un committente importante, il pappagallo doveva apparire all'osservatore colto come un esplicito richiamo a un genere pittorico di maturazione recente e a una scienza nuova, quella ornitologica.

³⁴ Per l'*Ara rosso* di Nantes si veda: Solinas 2000a, 116-17, nr. 124. Per il trattato *Uccelliera*: Solinas 2000a, 107-9, pappagallo illustrato p. 107.

Appendice

1) Francisco Maltees Tapijt-schilder van Malta

Den Roomsen Paus sou gaen een Schilders huys besichten,
En sijnde aen een schoon beschilderde gaeldry,
Wou sijnen Hovelingh een Torckx tapijt oplichten,
Die sich bedroghen vondt midts dat het was schildry.
Soo als oock Zeuxis wou gaen schuyven de gordijnen
Die hem Parasius soo wesentlijck bewees;
Maer siet den cloecken aert van drappery verschijnen
Uut de Pinceelen die ons thoonen can Máltees
Soo schijnt dat haer Natuer niet meer en can verheffen
In wesen oft ghedaent, spijt Wevers eel ghetou,
Om dat sijn Schilder-const schijnt t'leven t'overtreffen:
Wat dienter veel gheseyt oft ick meer segghen wou.

2) Giardino di Fiori alias Mario de Fiori

Blom-schilder van Roomen.

Een roeckeloose handt can licht een bloem bederven

Door t'treken vanden struyck die hare schoonheydt draeght:
Een wormken, mol, oft muys die canse oock doen sterven
Als jemant van des' dry eens haeren wortel cnaeght.

Maer hier in teghendeel ist wonder dat de wercken
Die *Mari de Fior* soo fraey te saemen paert,
Den mist, noch kouden vorst en connen oyt ontstercken
Om dat de Const alleen hun crachten staegh bewaert.
Dat sijn de bloemen die hier vloeyen uyt Pinseelen,
Daer een cleyn honingh *Bie* al dickwils teghen sweeft,
En meynt daer uyt haer aes en lacker soet te stelen,
Dan valt bedroghen midts de Const gheen leven heeft.
Iae schoon t'geen leven is t'gen sich verthoont als t'leven
(Dat is de suyver Const die op het leven treckt
En t'leven naest bestaet) soo staet sy daer beneven
Veel meerder als de Const, die t'leven gans ontdeckt.

3) Ian Benedetti Castilion

Schilder van Genua, soo in figuren, lantschap als in beesten.

Die tot d'eel Schilder-const in sonder sijn gheneghen
En willen als in schael haer crachten overweghen
Tot voord'ringh van haer deught: en moeten d'oogh maer slaen
Op *Castilions* schildry, soo sy de Const verstaen.
Want al t'gen' *Roomen* can voor seld'saem ons bethoonen
In haer Const-camer (daer *Picturas* Vooghden woonen
(Als voedster van t'Pinceel, en woonplaets vande Faem)
Waer sonder luyster soo daer by ontbrack den Naem
Van *Benedetti*, die het leven naer can maelen
En al het levens aert uyt doode verwen haelen,
Die met een grooten lust, al wat verborghen is

In't wesen van Natuer oft haer ghesteltenis,
Can brenghen aen den dach en met Pinceel bewijsen:
Waer uyt men daeghelijckx Natuer schier siet verrijsen:
Sijn eer is sonder eyndt, ontelbaer, onbepaelt,
Door al de groote Faem en lof die hy behaelt.

4) Michiel Angelo de Batailli

Italiaenschen schilder.

Die liever hoort t'verhael van vremde oorlooghs strijen
Als wel de daet te sien des krijghs volckx vechterijen
En moet maer sijn ghesicht op *Angels* stucken slaen
Waer op men siet dat niet als legher tochten staen.
Het gen' den mondt verhaelt oft jemants pen can schrijven
Van Ridders vromicheyt, die inde slaghen blijven
Oft ander ongheval t'gen' inden krijgh gheschiet
Dat wordt ons door t'Pinceel van *Angelo* bediet,
Dat wordt ons door de Const van *Angel* af ghemalen
Dat siemen sijn *Pictuer* naer t'leven soo verhalen
Dat geene furi oyt haer cracht soo thoonen can
Oft sijne Const-schildry is daer de weergae van.
Siet eens hoe menich Helt met opgheslaghen armen
Bejevert sijnen moet om t'Vaerlandt te beschermen
Daer schijnt dat elck soldaet een *Alexander* is
Beswangerht met gheen vrees of herts beswarenis.
T'schijnt datter *Etna* scheurt door al het solver smooren
Door al t'ghedommel dat het swaer Canon laet hooren
Daer oock elck peert sich draeght als eenen *Bucephal*
Om dat de wraeck alleen is Meester boven al.
Hoe fraey en vast ghestelt is alles hier te mercken
Door Const van d'eel Pinceel in *Angels* cloecke wercken
Dat jeder segghen sou t'is t'leven en Natuer

Den strijdt die wort bethoont in *Angelos Pictuer*.

5) Peeter Boel Beest-schilder van Antwerpen, oudt 36. jaren Anno 1661.

T'Ghediert compt hier den Naem van Peeter Boel verconden
T'wijst spraekeloos den gheest, die in hem wort ghevonden,
Dat soo hy maer en roert sijn aerdighe Pinseel
Die deel is van t'ghediert, maeckt hy t'ghedierte heel:
Maeckt hy van t'deel een heel wat naem sou hem dan passen
Die vruchten, bloem en cruyt en watter is doet wassen
T'gout, silver, porseleyn, en alderhande stof
Die gheven sijnen naem onsterffelijcken lof.
Leeuw Beir en Tygher stil, haelt duyfkens;
lauwerieren Ghevoghelt swiert en singht, verheught u alle dieren
U Meester gheeft ons oogh een Paradijs ghevoel
Dat Adam ons verloor, heircrijghen wy door Boel.

B.V.M.

Waer op den Aucteur aldus spreeckt op den selven trant.
 SOo wie de cracht oft deught wilt aende Faem verconden,
 Die inde eelheyt vande Consten wordt ghevonden,
 En moet niet veerder gaen als tot pen, oft Pinseel
 Want t'gen' daer aen ghebreckt, dat maecken sy gheheel,
 Ten eersten soo de pen begint eens op te passen
 En maelt de wecken af die inde hersens wassen,
 Dat is wanneer de Const haer gheeft soo rijcken stof
 Om te beschrijven al den weert befaemden lof
 Van d'eel Pictuer (die weert becroont is met laurieren)
 Soo vintmen dat sy is een deel der vlogghe dieren,
 Ghelijck de Const-pinseel van eenderley ghevoel
 Daer ons de daedt af thoont de Const van Peeter Boel.

Anders: op de Const van Peeter Boel.
 DE Const baert hooghen roem door cracht van d'eel Pinceelen
 En t'gen aen d'eer ontbreckt dat can de pen licht heelen
 De eer die volght de Const altijt blijhertich naer
 En maecktse door de pen onsterf'lijck menich jaer;
 T'Pinseel is spraeckeloos en thoont nochtans het leven
 Seer wesentlijck en fraey, t'gen oock de pen can gheven,
 Dat is wanneer men eens besiet met rijp verstandt
 Wat wonderheyt ghemaect wordt van een Schilders handt,
 Soo als ons BOEL bewijst in't schild'ren vande dieren
 Die als in't Paradijs door Const op doecken swieren
 Seer aenghenaem om sien daer aen niet en onbreckt
 Want t'schijnt dat in des' Const een tweede leven steckt.
 Siet t'grijnsen vanden Beir en t'Luypaerts knarsse tanden
 T'vier spouwen vanden Draeck en t'Tighers ooghen branden,
 Het huylen vanden Wolf, het loeyen vanden Stier,
 En t'brissen van het Peert, het schijnt dat elleck dier
 Hier op schildry bewijst sijn werckelijcke crachten
 Soo hooch is d'eel Pinseel van PEETER BOEL te achten,
 Om dat hy weet door gheest te wijzen hunnen aert
 En als het leven self in Konsten openbaert.
 Hert, Haes, Ree en Wildt-swijn, en oock de rappe
 Winden Barack, Dogh en Spilioen, die alle wildt verslinden,
 Daer by het pluym-ghediert dat door de wolcken sweeft
 Het schijnt dat sijne Konst Natuer en leven heeft:
 Soo wel in bloem als fruyt, oft edel silver wercken
 Al t'gen hy ons verthoont, daer in is niet te mercken
 Als overvloed van gheest, aendachtich voort ghebrocht,
 Die d'heeale wereldt door bemindt wordt en ghesocht.
 De groote Stadt van ROOM en by gheleghen Steden
 Heeft hy al menich jaer doorreyst en wel betreden,
 En alle seldsaemheyt van dieren bloem en fruyt
 Met neersticheyt en cloeck verstandt gheschildert uyt.
 D'eer krijghelheyt wou hem met meerder lof bejonsten
 Om die in Nederlandt te vinden inde Consten
 T'gen daeghelijckx gheschiet, en groyt noch meer en meer
 Jae boven t'groot ghewin, soo volght hem lof en eer.

Bibliografia

- Baglione, G. (1995). *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642* (Roma, 1642). A cura di J. Hesse e H. Röttgen, rist. an. 3 voll. Città del Vaticano.
- Baldinucci, F. (1974-1975). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze, 1681-1728), rist. an. 6 voll. Firenze.
- Bell, J.C. (1988). «Cassiano Dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscript». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 103-25.
- Bell, J.C. (1991). «Zaccolini and Leonardo's Manuscript A». Fiorio, M.T. (a cura di), *Leonardeschi a Milano*. Milano, 183-93.
- Bell, J.C. (1997). «Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori». *Bollettino d'Arte*, 101-102, 49-66.
- Bell, J.C. (2003). «Zaccolini's Unpublished Perspective Treatise: Why Should We Care?». Massey, L. (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished = Conference Proceedings* (Washington, 1997). New Haven, 79-103.
- Bell, J.C. (2009). «Zaccolini and the "Trattato della pittura" of Leonardo da Vinci». Farago, C.J. (ed.), *Re-reading Leonardo*. Burlington, 127-46.
- Bellori, G.P. (2009). *Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*. A cura di E. Borea; introduzione di G. Previtali; postfazione di T. Montanari. 2 voll. Torino.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2004). «David De Coninck detto Rammelaar (Anversa, 1644 ca-Bruelles, notizie fino al 1701)». Bocchi, G., Bocchi, U. (a cura di), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*. Viadana, 149-74.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (a cura di) (2005a). *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*. Viadana.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2005b). «Francesco Noletti detto il Maltese. Le opere». Bocchi, Bocchi 2005a, 371-97.
- Bocchi, G.; Bocchi, U. (2005c). «Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori (Roma, 1603-1673)». Bocchi, Bocchi 2005a, 67-142.
- Bosazza, A. (2004). «La breve stagione del florilegio». Solinas 2004a, 114-17.
- Coffin, D.R. (1991). *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton University.
- Cottino, A. (1989). «La natura morta caravaggesca a Roma». Porzio 1989, 2: 650-727.
- Cottino, A. (2002a). «Le origini e lo sviluppo della natura morta barocca a Roma». Gregori 2002, 350-6 e schede.
- Cottino, A. (2002b). «La natura morta a Roma: il naturalismo caravaggesco». Gregori 2002, 120-9 e schede.
- Cottino, A. (2007). «Sull'asse Roma-Napoli. Idee, legami e relazioni per la natura morta». *Paragone Arte*, 3(58), 3-10.
- Cottino, A. (2010). «Critica d'arte e natura morta in alcuni esegeti del '600 in Italia settentrionale». Mattioda, E. (a cura di), *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Firenze, 197-204.
- Cottino, A. (2016). «Replicas, Quotations and Serial Production in Italian Baroque Still Life: A Few "Case Studies"». *Artibus et historiae*, 73(206), 299-312.
- Cropper, E. (1980). «Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS». *The Art Bulletin*, 62(4), 570-83.
- De Bie, C. (1971). *Het Gulden Cabinet Van de Edel Vry Schilderconst* (Antwerpen, 1662). Introduction to the anastatic reproduction by G. Lemmens. Soest.
- Denunzio, A.E. (2018). «Napoli-Anversa: formazione, dispersione e ritorno della collezione Vandeneynenden». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 13-23.
- Denunzio, A.E.; Porzio, G.; Ruotolo, R. (a cura di) (2018). *Rubens, Van Dick, Ribera. La collezione di un principe = Catalogo della mostra* (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2018-7 aprile 2019). Forlì.
- Dillon, G.; Gavazza, E.; Lamera, F.; Rotondi Terminiello, G.; Standing, T.; Tagliaferro, L. (1990). *Il genio di Giovan Benedetto Castiglione. Il Grechetto = Catalogo della mostra* (Genova, Accademia Linguistica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990). Genova.
- Epifani, M. (2004). «Nuove tracce per Mario dei Fiori (1603-1673)». Solinas 2004a, 182-94 e scheda p. 195.
- Ferrari, G.B. (2001). *Flora overo cultura dei fiori*. A cura di L. Tongiorgi Tomasi. Firenze.
- Fiorentino, L. (2018, ma 2020). «Cornelis De Bie e Gian Lorenzo Bernini: osservazioni in merito alla fortuna critica berniniana nel Seicento». *Prospettiva*, 169-71, 251-61.
- Foucart-Walter, E. (2001). *Pieter Boel (1622-1674). Peintre des animaux de Louis XIV. Le fonds des études peintes des Gobelins = Catalogue de l'exposition* (Paris, Musée du Louvre, Salle de la Chapelle, aile Sully, 12 settembre-17 décembre 2001). Paris. Exposition-dossier du département des Peintures 60.
- Fransolet, M. (1942). *François Duquesnoy sculpteur d'Urbain VIII. 1597-1643*. Bruxelles.
- Gallerani, P. (2011). *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*. Milano.
- Giffi, E. (1999). «Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale». *Prospettiva*, 93-94, 99-108.
- Giffi, E. (2004). «Precisioni e aggiunte sul Roncalli decoratore». *Bollettino d'Arte*, 130, 45-62.
- Gozzano, N. (2018). «Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 25-31.
- Gregori, M. (a cura di) (2002). *Natura morta italiana tra Cinque e Settecento = Catalogo della mostra* (Monaco di Baviera, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 6 dicembre 2002-23 febbraio 2003). Monaco di Baviera.
- Haskell, F. (2000). *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*. Torino.
- Hermann Fiore, K. (1996). «La caccia di Diana: della genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore in rapporto alla teoria di padre Matteo Zaccolini». Strinati, C.; Mignosi Tantillo, A. (a cura di), *Domenichino: 1581-1641 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997). Martellago, 240-52.
- Iodice, N. (2004). «Evoluzione e tecniche nell'illustrazione dei florilegi tra Cinque e Seicento». Solinas 2004a, 105-13.

- Laureati, L. (1983). «Michelangelo Cerquozzi». Briganti, G.; Trezzani, L.; Laureati, L. (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Roma, 133-93.
- Laureati, L. (1989). «Michelangelo Cerquozzi». Porzio 1989, 2: 754-8.
- Laureati, L., Trezzani, L. (1989). «La natura morta postcaravaggesca a Roma». Porzio 1989, 2: 728-851.
- Leone De Castris, P. (1999). «Su Aert Mijntens e la colonia fiamminga a Napoli». *Prospettiva. Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, 93-94, 69-78.
- Lofano, F. (2020). «Il ritratto Blanch di Peter Paul Rubens e la questione della ricezione a Napoli del pittore fiammingo. Nuove osservazioni su Gaspar Roemer collezionista di Rubens». Morselli, R.; Paolini, C. (a cura di), *Rubens e la cultura italiana: 1600-1608*. Roma, 287-304.
- Lucci, E. (2004). «Mario Nuzzi, detto Mario dei Fiori. Un pittore di origini umbre a Roma». *Studi di Storia dell'Arte*, 15, 275-88.
- Moran, S.J. (2014). «The Right Hand of Pictura's Perfection. Cornelis De Bie's Het Gulden Cabinet and Antwerp Art in the 1660s». *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 64, 371-99.
- Muyllé, J. (1986). *Schilderkunst en kunstenaarsbiografieën als specula. Metafoor, fictie en historiciteit. De zeventiende eeuw 2*.
- Olmi, G. (1989). «Natura morta e illustrazione scientifica». Porzio 1989, 1: 69-91.
- Olmi, G. (1992). *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*. Bologna.
- Olmi, G.; Tongiorgi Tomasi, L.; Zanca, A. (a cura di) (2000). *Natura-Cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini = Atti del convegno* (Mantova, 5-8 ottobre 1996). Firenze.
- Orlando, A. (1998, ma 1999). «Gli anni genovesi di Pieter Boel». *Paragone Arte*, 49(20), 14-25.
- Orlando, A. (2019). «Pieter Boel». Dotti, D. (a cura di), *Gli animali nell'arte. Dal Rinascimento a Ceruti = Catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, 19 gennaio-9 giugno 2019). Cinisello Balsamo, 148-9, nr. 43.
- Porzio, F. (a cura di) (1989). *La natura morta in Italia*. 2 voll. Milano.
- Ruotolo, R. (1982). *Mercanti-collezionisti a Napoli: Gaspare Roemer e Vandeneynnden*. Massa Lubrense.
- Ruotolo, R. (2011). «Committenti e collezionisti napoletani di pittura ai tempi di Artemisia: 1630-1656». Contini, R.; Solinas, F. (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011-30 gennaio 2012). Milano, 120-3.
- Ruotolo, R. (2013). «Jan Vandeneynnden, mercante fiammingo a Napoli». Denunzio, A.E.; Di Mauro, L.; Muto, G.; Schütze, S.; Zezza, A. (a cura di), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo = Atti del convegno internazionale di studi* (Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale 20-22 ottobre 2011). Napoli, 431-47.
- Ruotolo, R. (2018). «I Vandeneynnden: mercanti fiamminghi nella Napoli del Seicento». Denunzio, Porzio, Ruotolo 2018, 33-9.
- Sannucci, P. (2009). «Luce e colore: nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle». *Kermes*, 75, 44-54.
- Schuckman, Chr. (1984). *Cornelis de Bie* [dissertatie] Universiteit Utrecht.
- Schuckman, Chr. (1986). «Did Hendrick ter Brugghen Revisit Italy? Notes from an Unknown Manuscript by Cornelis de Bie». *Hoogsteder-Naumann Mercury*, 4, 7-22.
- Sciberras, K. (2005). «Francesco Noletti detto il Maltese. L'identità rivelata di Francesco Fieravino». Bocchi, Bocchi 2005a, 357-70.
- Sciberras, K. (2018). *Francesco Noletti. The Grand Roman Baroque Still-Life*. Santa Venera (Malta).
- Solinas, F. (a cura di) (2000a). *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000). Roma.
- Solinas, F. (2000b). «Cassiano Dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento». Solinas 2000a, 1-12 e schede.
- Solinas, F. (a cura di) (2001a). *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657 = Catalogo della mostra* (Biella, Museo del Territorio, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002). Roma.
- Solinas, F. (2001b). «Ritorno in Piemonte». Solinas 2001a, 13-20 e schede.
- Solinas, F. (a cura di) (2004a). *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale = Catalogo della mostra* (Biella, Museo del Territorio, 21 marzo-27 giugno 2004). Roma.
- Solinas, F. (2004b). «Florilegio biellese». Solinas 2004a, 11-13 e 195-7.
- Solinas, F. (2010). «Flora Romana. Fiori e cultura nell'Arte di Mario de' Fiori». Solinas, F. (a cura di), *Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673) = Catalogo della mostra* (Tivoli, Villa d'Este, 26 maggio-31 ottobre 2010). Roma, 11-46.
- Standing, T.J.; Clayton, M. (2013). *Castiglione. Lost Genius*. London.
- Timmermans, B. (2012). «Family, Agency and Networks of Patronage: Towards Mapping of the Revival of the Family Chapel in Seventeenth-Century Antwerp». Brosens, K.; Kelchtermans, L.; van der Stighelen, K. (eds), *Family Ties: Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*. Turnhout, 189-217.
- Tongiorgi Tomasi, L. (2000). «L'immagine naturalistica: tecnica e invenzione». Olmi, Tongiorgi Tomasi, Zanca 2000, 133-52.
- Tordella, P.G. (2001). «Geometria dell'ombra e tempo poetico. Sui disegni di Guercino». *Rivista d'Arte*, 5(1), 131-53.

