

1. **Benedetto Fioravanti**
Ritratto d'interno con
natura morta
Roma, palazzo Colonna,
appartamenti privati



Raffaella Morselli

APPUNTI SUL COLLEZIONISMO DI NATURE MORTE IN ITALIA NEL SEICENTO: UN'INDAGINE

Eugenio Battisti, trent'anni, fa invitava ad una riflessione sulle metodologie di lettura dei quadri di natura morta che oggi ancora suona inascoltata: queste opere "rimarranno tali finché non si passerà a sistemi elettronici esperti, capaci di individuare serie, anche latenti, di motivi, e scelte formali, e di catalogarle con un sistema analogo a quello che si usa per le concordanze e varianti lessicali"¹. Intorno al 1989, quando ancora gli indici venivano prodotti manualmente e non si avevano a disposizione programmi e memorie di computer che potessero soddisfare le esigenze della creazione di una banca dati tematica, questo grido poteva sembrare una provocazione ai più. Oggi tale esercizio potrebbe essere messo in opera se ce ne fosse la volontà scientifica e politica, e chissà se qualche centro importante, come il Museo della Natura morta italiana a Poggio a Caiano, potrà un giorno prendere in considerazione questa proposta, che potrebbe aprire una nuova strada per la comprensione profonda di quel fenomeno che esplose nel corso del XVII secolo.

Un'analisi pionieristica, su un campione molto vasto, quasi tre secoli, e esclusivamente su fonti edite, era stata tentata negli stessi anni, e nello stesso libro tematico su cui scriveva Battisti, da Casassa e Rosci². Tale indagine, vista dalla distanza delle riflessioni scientifiche su cui si è ragionato in questi decenni, oggi appare minata alla base stessa della sua struttura. Intanto la disomogeneità dei dati analizzati, sia per quanto riguarda la dimensione e qualità della collezione, sia per lo status del collezionista e per le diverse zone geografiche, poi la mancanza di indagine sui committenti e sulle fasce sociali. È tuttavia un saggio pionieristico, apprezzabile proprio perché, a queste date, i riferimenti sul collezionismo si potevano trarre dall'edito, soprattutto ottocentesco, che non si può certo chiamare una fonte primaria. Lo studio si basa su un campione di 1500 opere, di cui la metà anonime: i due studiosi dividono le nature morte nei singoli inventari e poi fanno un elenco degli autori ivi presenti, disquisendo sui nomi e sul numero complessivo di opere per ciascun artista. D'altra parte questa era l'inclinazione degli studi sul collezionismo a tali altezze cronologiche: operare un'identificazione delle opere, tracciarne una provenienza, accrescere il catalogo di ogni singolo artista, essendo ancora all'oscuro dall'intuizione che un gruppo di opere di un solo autore entro una collezione, per esempio, è indice del rapporto fiduciario tra il committente e il pittore: e allora la natura morta non è occasionale, ma un testo su cui riflettere, che crea un insieme complessivo.

Al momento, in questo nostro studio, ci accontentiamo di fare un sondaggio, una carotatura per la verità, che non pretende di avere alcun risvolto scientifico definitivo né classificatorio perfetto, ma che intende portare all'attenzione con quante e quali declinazioni una massa importante di dati tematici possa fruttare dal punto di vista storico-artistico. In particolare ci si avvarrà di 2700 descrizioni di quadri raffiguranti nature morte presenti nelle collezioni italiane tra il 1600 e il 1700³. La forchetta entro cui operare tale analisi non è casuale: il XVII secolo è l'age d'or della creazione, commercializzazione e distribuzione della natura morta e alcuni centri italiani, quali Roma, diventano una delle maggiori piazze della loro produzione, virando verso un genere locale con artisti quali Michelangelo Cerquozzi e Michelangelo da Campidoglio, che evolveranno la categoria in senso barocco e italo-

La fonte utilizzata è quella dell'inventario legale eseguito *post mortem*, di cui oggi si abusa in taluni casi, ma che resta tuttavia lo strumento che fornisce la possibilità di riscontri più interessanti, non tanto perché appura singole notizie, quanto piuttosto perché le presenta nella loro concreta contestualizzazione. Stiamo parlando degli inventari dei beni mobili posseduti da famiglie o da singoli proprietari che non solo descrivono le collezioni di opere d'arte, bensì il complesso degli oggetti che arredavano e/o venivano utilizzati nelle residenze di questi e che, per di più, molto spesso ce li presentano nel modo, nell'ordine e nella disposizione in cui si trovavano nei singoli ambienti in cui erano conservati. Differente è il modo in cui questi inventari sono stati redatti e i loro autori materiali: diverso è percorrere le stanze di una casa, o di un palazzo, accompagnati dal proprietario o dal curatore delle raccolte, che conosce ciò che viene dettato o che scrive direttamente, dal seguire un inventario attraverso l'elenco redatto da uno scrivano di un notaio a cui vengono dettati dei dati numerici che servivano come promemoria⁴.

Al di là dunque di queste premesse di base, per la ricerca che si intende svolgere servirà tenere a bada alcuni parametri, quali la data, la città in cui il quadro viene descritto, l'attribuzione che gli viene data – o l'assenza della stessa –, il lessico impiegato, la presenza della cornice, il supporto pittorico, la tecnica, il soggetto e infine la stanza o la sala in cui è collocato. Si tratta di un'indagine che non intende suddividere le nature morte secondo soggetti iconografici, strada già individuata e percorsa da Ingvar Bergström alla metà degli anni Cinquanta su un campione di nature morte olandesi che lo studioso aveva classificato in categorie quali vita attiva, vita pratica e vita voluttuaria⁵, quanto piuttosto di ragionare sull'esistenza, o meno, di vincoli di collocazione di questi oggetti, di un rapporto relazionale tra la casa e il soggetto rappresentato, o tra questo e il suo committente. Già Veca aveva ipotizzato che nella natura morta ci fosse più libertà dal committente nella scelta del soggetto da rappresentare, tuttavia sulla sua fruizione incidono ulteriori fattori: il mercato e la destinazione del quadro, elementi su cui conviene riflettere e che condizionano anche la fattura di un'opera secondo la definizione di natura morta o viva⁶. Si rappresenta ciò che si ha o che si vorrebbe, in un *mélange* di oggetti tratti dalla natura e altri prodotti dall'uomo.

Stupisce comunque che il genere rimanga senza un nome in tutta la letteratura in Italia fra manierismo e barocco, nonostante la sua vitalità⁷. Le cose naturali, è la classificazione offerta dal Vasari, mentre Carlo Cesare Malvasia a Bologna, nel 1672, parla di pittura di ferma, cioè senza ideazione compositiva⁸. Ma dalla libertà e fantasia lessicale che viene impiegata per distinguere questi oggetti, emerge tutt'altro: la natura morta è una tautologia, un esercizio compositivo, che si autoesplica, su due dimensioni. È un *ars memorandi*, un catalogo di oggetti in cui questi hanno una vita autonoma. Ognuno si autopresenta, con la propria fisionomia espressiva, creando richiami dipendenti da consuetudini sociali, da ricordi d'uso, da arcaiche o moderne codificazioni e segue delle leggi formali interne. È proprio nella *dispositio* che emergono omogeneità, disparità, affinità, giustapposizione, accostamento, sovrapposizione, svelando momenti di costruzione teatrale organizzata.

Veniamo ora alle tipologie riscontrate in questa lunga carrellata. Per prima cosa occorre notare che si possono operare utili suddivisioni nel raggruppare le nature morte secondo un'iconografia naturalistica, o quella con vasi a grottesche, ispirata alle stampe dei vasi polidoreschi tratte dalle *grisailles* di Polidoro da Caravaggio a palazzo Milesi a Roma, e ancora con fiori, o frutti, o con festoni di fiori, frutta e ortaggi, con animali vivi, con cacciagione, con antiquaria, con oggetti da tavola, con altri da musica, con preparazioni culinarie. Già questa ripartizione indica come in Italia la varietà degli oggetti disponibili, nonché la vivacità del mercato culinario, e la possibilità di miscelare oggetti antichi e moderni, faccia scardinare del tutto la suddivisione di Bergström applicata alla natura morta olandese, senza dimenticare che l'operazione qui condotta, e che riguarda nature morte collezionate in Italia, racchiude quadri sia italiani che stranieri.

Altro parametro importante per la classificazione di questo genere è il supporto su cui venivano dipinte le nature morte: se la tela che determina lo spazio del quadro da appendere è quella più usuale, seguita dalla tavola di legno, gli inventari mostrano una grande varietà: per esempio a Roma nel 1692 si ritrova immortalata su un "Sasso scorniciato", ovvero su pietra senza cornice; l'anno successivo l'inventario Borghese parla di uno "Specchio con fiori dipinti di Brughel" e di lastre di rame; ci sono poi le pergamene, che riportano ad un esercizio più legato alla raffigurazione scientifica in miniatura, ma anche i tamburi dipinti e alcuni tavolini di legno decorati con fiori e frutti, posseduti da Lorenzo Zacconi a Bologna nel 1677. A volte le cornici predominano sul quadro: nella collezione romana di Antonio Amici Amoretti, per esempio, descritta nelle stanze di un appartamento in un palazzo di via del Corso, il 1 marzo 1690, tra le nature morte con attribuzione a Michelangelo da Campidoglio o Paoluccio napoletano e ancora ad un Carlo Raimo, compaiono delle descrizioni dettagliatissime che testimoniano tale inclinazione, quale una natura morta "con cornice larga tre dita, scorniciata et intagliata a festone di lauro con adornamento le gira attorno con fogliami e ramo di quercia con ghianda con due testine di cherubino, uno di sopra, l'altra di sotto tutta dorata". È ovvio che, utilizzando gli inventari come fonte e miscelandoli in questo modo per poter utilizzare solo il gruppo delle nature morte, si corre il rischio di perdere le singole differenze delle collezioni, ma tali diversità descrittive sono molto utili per capire anche l'importanza che il committente attribuiva al genere. È opportuno ricordare che almeno due in Italia sono le raccolte in cui prevale il numero di quadri dedicati alle nature morte: quella immensa di Giovanni Carlo de' Medici a Firenze, descritta nell'inventario del 1663⁹ e quella di Lorenzo Onofrio Colonna a Roma del 1689¹⁰. In questi due casi il lessico impiegato e l'attenzione alla *dispositio* degli oggetti è molto più attenta che in altri esempi, addentrandosi, il compilatore delle liste, nell'*intus* dei quadri e sforzandosi di riconoscere fiori e frutti, nonché assegnare un autore ad ogni opera; ma esistono anche altri casi, assai prematuri, come quello della relazione dell'inventario del cardinale cesareo Silvestro Aldobrandini del 1606, in cui c'è moltissima attenzione alla descrizione dei soggetti, nonché attribuzioni a Tommaso Salini e a Gherardo fiammingo. Non deve stupire, quindi, che un "berrettone con pennacchi", o una borsa da munizioni, o un pa-

racuore vengano segnalati con tale cura solo nell'inventario di Giovanni Carlo de Medici, e che un libro matematico, o un boccale a "pizzo di papara", o un "tappeto verde a grippato" compaiono solo nelle collezioni Colonna.

La vitalità e le differenze tra le nature morte presenti in Italia, emergono tutte dall'analisi del lessico impiegato per la loro descrizione. L'elenco che si aggiunge alla fine di questo saggio, permette di valutare appieno la portata di tale genere, vedendo declinare in maniera assai precisa le varie tipologie, che certo non emergono così nette e chiare nella lettura degli storici dell'arte moderni, tutti presi a cercare di raggruppare tali quadri secondo gruppi stilisticamente affini che permettano di creare dei cataloghi plausibili di autori dediti a tali soggetti¹¹. Per esempio, quando, ai giorni nostri, si parla di natura morta con vaso, si appiattisce una varietà che invece aveva un precisissimo significato: ch'è i vasi potevano essere d'agata, d'argento, d'oro, di cristallo – con o senza piede dorato – di pietra, di porcellana, di porfido, di rame, di terra, d'oro fino o finto d'argento, lavorato scannellato. E ognuna di queste categorie rimanda ad un preciso modello, alla scelta del pittore o del committente che metteva a disposizione dell'artista il proprio repertorio di casa, per poterlo immortalare in un quadro, come si avrà modo di esemplificare oltre. E dunque una catinella di vetro rimandava a ben altro armamentario rispetto ad un catino di cristallo.

È l'assortimento regionale italiano che fa la vera differenza nella scelta dei soggetti: i pesci, per esempio, nelle loro varianti di razze e di provenienza, sono appannaggio delle nature morte napoletane o genovesi, così come i formaggi indicano le provenienze locali degli artisti (un formaggio grana non può essere meridionale, mentre un formaggio pecorino indica una produzione dell'Italia centrale). È pur vero che, come scriveva Bartolomeo Stefani in *L'arte di ben cucinare* del 1662, la "stagionalità" dei prodotti non esiste per "chi ha valorosi destrieri, e buona borsa", e "in ogni stagione troverà queste cose che io loro propongo". Ed ecco la mappa dei mercati e delle loro specialità: Napoli e la Sicilia durante l'inverno producono cedri, limoni, aranci, carciofi, asparagi, cavolfiori, fave, così anche la riviera di Gaeta, ed è per questo che gli stessi prodotti si trovano anche a Roma. Dicesi lo stesso per la riviera Ligure che serve le città di Milano, Firenze, Bologna, Torino, Piacenza e tutta la Lombardia. La riviera di Salò produce i migliori cedri d'Italia. Sempre d'inverno negli orti nei pressi di Venezia si trovano asparagi bianchi, piselli e carciofi, ed inoltre "vaghissimi fiori". Il tartufo, che può essere consumato sia fresco che sott'olio, si ritrova a Volta mantovana e a Cavriana. A Bologna, patria dello Stefani, si hanno speciali finocchi cardati, uva passita, olive migliori che in Spagna, mortadelle famose in tutta Italia. Firenze è nota per i salami con l'aglio e per i formaggi marzolini. Piacenza e Lodi sono specializzate nei formaggi, squisiti; Modena è la patria delle salsiccie, Ferrara ha il vanto dei pesci, dei cinghiali e del caviale. Una gerarchia di prodotti che oggi, in qualche caso, stupisce, ma che ci offre uno spaccato chiaro sulle possibilità che un capocuoco poteva avere alla metà del Seicento¹². Tale carta topografica può essere utile anche per classificare le nature morte prodotte in Italia secondo i generi alimentari; nonostante ci possa essere qualche pittore che abbia scelto di immortalare alimenti pro-

venienti da altre città, è più logico immaginare che ognuno scegliesse ciò di cui aveva a disposizione sul mercato locale, senza fare importanti investimenti nel comprare vivande forestiere, visti anche i prezzi di vendita delle nature morte, assai contenuti rispetto ai quadri di figura.

L'analisi dell'indice che emerge dalla repertorializzazione delle 2700 voci di nature morte descritte in inventari italiani tra Seicento e Settecento, denominato *Alimenti, animali, fiori, frutta*, è ghiottissimo per varietà¹³: le "salsizze" compaiono, in gergo dialettale, nella collezione bolognese di Ludovico Foschi del 1696 – e sempre a Bologna nel 1678, Marco Antonio Mazzoni possedeva un quadro raffigurante la mortadella – le aragoste solo in quella di Ferrante Spinelli a Napoli nel 1655, conocchie e granseole in quella di Giulio Soderini a Venezia nel 1666, i "maccaroni" nella raccolta di Francesco Bambino a Napoli nel 1662 e il "marsapane" a Torino presso i Savoia nel 1644. Esistono poi le eccellenze, elementi rari immortalati in nature morte dedicate, come l'uva cornuta del Marchese del Carpio a Roma nel 1683, le specialità della collezione Colonna, quali i fichi bianchi, i fichi brogiotti, il melone di Cantalupo, le more gelse (diverse dalle more della collezione di Carlo Emanuele di Savoia a Torino nel 1631), le rose maxime e le tuberose, la vipera della collezione di Giovanni Carlo de' Medici a Firenze, o la mela rosa di Giovanni Azzevedo a Roma nel 1668. Infine ortaggi che compaiono in varie parti d'Italia, come i cardi, ritratti a Roma e a Bologna¹⁴.

Sono solo alcuni esempi, e ognuno potrà declinarli in modi differenti, dell'enorme materiale lessicale e di oggettistica che emerge dalle collezioni italiane, indice di una vitalità del tema che si lega indissolubilmente al luogo in cui l'opera è stata prodotta. Un occhio attento sul territorio e sul mercato, sulla fauna e sulla flora, sulla produzione di arti suntuarie e tessili: un infinito repertorio della vita materiale italiana del secolo XVII. La suddivisione per luoghi operata sulle voci predette, porta ancora a qualche nuova considerazione. L'analisi qui effettuata fa ipotizzare che non ci fossero spazi esclusivamente deputati alla natura morta, come si pensava alcuni decenni addietro collocando questa tipologia di quadri soprattutto nelle case in campagna e nelle cucine, sulla base di episodiche verifiche di fonti, e porta invece a intravedere una scelta allestitiva più complessa.

In questo caso vanno sorvegliati tre parametri: le città in cui questo genere di quadri sono collocati, le tipologie dei committenti – e di conseguenza le loro case – e le date in cui sono stati registrati tali quadri. Sembrerebbe un ragionamento banale, ma non lo è: il primo caso porta a considerare la produzione di nature morte in una città piuttosto che in un'altra. Diverso è il mercato romano, con pittori autoctoni e stranieri che producevano per una clientela di più livelli sociali, e quadri qualitativamente differenti per la vendita al dettaglio o per una commissione particolare, da quello per esempio bolognese, dove le nature morte sono una prerogativa di pochi collezionisti e non sono prodotte da artisti locali, salvo in rari casi, e quindi sono per lo più di importazione. Non è un caso, dunque, che sia Roma, in percentuale, la città che ha un maggior numero di presenze di nature morte nelle proprie collezioni, seguita da Napoli, Bologna, Torino, Genova, Mantova, Siena, Venezia e Milano. Firenze è un caso a parte, vista la collezione

di Giovanni Carlo de' Medici, che però non sembra aver costituito un esempio trainante per altre collezioni cittadine.

La scomposizione di questi dati conferma quanto la presenza di nature morte nelle collezioni italiane aumenti enormemente con l'addentrarsi nel Seicento: a partire dai patrimoni censiti attorno agli anni Cinquanta del secolo – e che corrispondono a campagne di acquisto almeno di due decenni prima – la crescita è esponenziale: la natura morta diventa un oggetto di cui tutte le fasce sociali vanno acquisendo pezzi. I collezionisti borghesi la collocano nelle salette, nelle sale, nelle anticamere delle logge, alla fine delle scale, ma anche nella camera “ove si dorme”, come nel caso napoletano di Francesco Montecorvino del 1698. Nei casi degli artisti, le loro abitazioni vedono la presenza ubiqua di quadri con tale soggetto: a Firenze Justus Suttermans, nel 1681, li esponeva al secondo piano della sua casa in via Maggio “nella camera su la scala”, a Roma Pier Francesco Mola, nel 1666, nello stanzone dove dipingeva, mentre Michelangelo Cerquozzi li teneva, nel 1660 nella sua casa in Piazza di Spagna, nella “stanza contigua alla stanza dove dormiva”. L'allestimento di tale genere nei palazzi e nelle regge aveva ovviamente più opzioni. Emerge comunque una costante: la scelta delle stanze da letto, delle gallerie o dei camerini privati. A palazzo Doria a Genova, nel 1617, troviamo le nature morte in un camerino privato, come pure in luogo segreto, quale le ante della Libreria di Ferdinando Gonzaga nel 1626-1627 a palazzo Ducale a Mantova, e ancora il Marchese del Carpio, a Roma nel 1683, ne conservava alcune nella “secretaria” o Giulio Soderini a Venezia nel 1666, nel proprio studio. C'erano poi eccezioni significative, quali la scelta di Antonio Amici Amoretti, nel proprio palazzo al Corso a Roma nel 1690, di esibirle nella stanza degli argenti, quali *pendant* bidimensionali dell'oggetto conservato, o Virgilio Orsini a Roma nel 1616 nel palazzo a Monte Giordano, in una sontuosa stanza da letto detta del Baldacchino, e infine i Savoia nel castello del Valentino a Torino nel 1633, nel “camerino che va al proscenio della commedia”.

Si potrebbe operare un ulteriore approfondimento prendendo in considerazione il senso di appartenenza delle nature morte: oggetti di collezionismo o di arredo? Annibale Ranuzzi, per esempio, utilizza le nature morte per decorazione, come emerge chiaramente dal suo inventario del palazzo bolognese di via Vasselli del 19 aprile 1698: indifferentemente, che tali quadri siano attribuiti agli Zuccari piuttosto che anonimi, servono per accompagnare l'occhio da una stanza all'altra, quindi utilizzati come sopraporte, o per ingentilire la cornice di una finestra. Questo è un caso evidente, negli altri è molto più difficile stabilire un confine tra le due scelte, se non in presenza di un numero tale di nature morte da fugare ogni dubbio. Se dunque il genere vede una presenza così capillare nelle collezioni italiane seicentesche, è legittimo chiedersi quanto incida in percentuale nella valutazione totale dei soggetti. Ovviamente anche in questo caso non è possibile creare una graduatoria fissa, ma qualche esempio può essere utile per affermare che tale forchetta varia tra il 10 e il 20%.

Per esempio, la collezione romana di Lorenzo Onofrio Colonna del 1689 conta novantasette nature morte e circa duecento paesaggi. L'alto numero di nature morte non ha confronti con le coeve raccolte romane: nell'inventario di Flavio Orsini del 1689

se ne contano sessantasette, nella collezione del principe Leilio Orsini del 1696 sono trentuno, si passa ai ventidue di Giovan Battista Borghese nel 1693, mentre in quello della regina Cristina di Svezia datato 1689 sono solo nove¹⁵.

Il 20% della collezione di Carlo Cesare Malvasia a Bologna è formata da nature morte: si tratta di un dato eccentrico rispetto a quello cittadino. Nella stessa città infatti, su circa 6000 quadri descritti in settantasette inventari legali redatti tra il 1640 e il 1707, il 5% sono nature morte: prima quelle raffiguranti fiori, poi con frutti, quindi ritratti di animali, tappeti, interni di cucina, le nature morte con mappamondi. Ma su trecentoventuno opere duecento sono senza nome.

Un caso particolarmente interessante, poiché si sviluppa su una corte di nuova origine, quale quella dei Gonzaga Nevers di Mantova tra il 1665 e il 1709, e che spalma le proprie collezioni su residenze cittadine e di campagna, è stata studiata da Roberta Piccinelli¹⁶. Nella messe del materiale elencato nell'inventario legale del 1665, si possono individuare alcuni interessanti parametri econometrici: sui cinquecentocinquantaquadri di Palazzo ducale, centottantasei sono rappresentati da ritratti di duchi e duchesse Gonzaga che non compaiono nel 1626-1627, centosessantotto sono quadri di soggetto sacro o devozionale; ottantanove sono soggetti profani; sessantuno sono paesaggi; ventidue sono nature morte; sette sono battaglie e diciannove quadri non è possibile meglio identificarli. La percentuale dei quadri raffiguranti nature morte si attesta in maniera assai limitata, solo un 4% del totale.

Nella residenza di Marmiolo prevalgono invece, e significativamente, i paesaggi e le nature morte, quest'ultime in numero di ottantuno su un totale di trecentottanta dipinti, pari ad un eccezionale 21%, e i soggetti sacri (solo ventidue) sono in numero sensibilmente inferiore rispetto ai soggetti profani (settantaquattro), tendenza che si delinea a livello nazionale e consuetudine che si diffonde sempre più nell'arredo delle ville di secondo Seicento.

L'esame della composizione della collezione di Ferdinando Carlo Gonzaga si basa sull'analisi dell'inventario *post mortem* del 1709, in cui confluirono anche i beni della moglie Anna Isabella di Guastalla e sulla comparazione tra questo atto legale e i precedenti. Talvolta un utile ausilio è costituito anche dalle liste di vendita che vengono compilate per poter indicare al mercato le caratteristiche e le stime degli oggetti disponibili.

Oltre ai dipinti acquistati da Carlo II che, per la maggior parte, erano presenti nell'inventario del 1665, e ai ritratti di famiglia che passano da una generazione all'altra e non vengono alienati neppure attraverso la funesta vendita a Carlo I d'Inghilterra, ma vengono incrementati dalle commissioni dirette agli artisti di corte e non, gli inventari di primo Settecento, dal punto di vista tematico, annoverano un sensibile incremento dei quadri di genere, delle nature morte, dei fiori, degli animali, dei paesaggi e delle scene di vita quotidiana. Molti dipinti di genere, di cui non viene indicato l'autore, ma solo “la maniera” – ordinaria, fiamminga o moderna – consistevano in quadretti da arredo, di ridotte dimensioni, eseguiti su tavola o su rame, con cacce, paesaggi, battaglie; altrettanto comuni erano le vedute e le prospettive di fantasia o, in serie, le scene di conversazione e di ballo, di fattura sia fiammin-

ga che italiana. Il filone delle nature morte con frutti e fiori riscuote ampio gradimento e trova largo spazio nella collezione che annovera numerosi fiori di “pittura ordinaria”, “vasi di fiori e fiorami” di Margherita Caffi e dell'olandese Livio Mehus e corrispondono a circa il 9% nel 1707 e il 10% nel 1709 del totale della collezione.

Verificati tutti i parametri enunciati all'inizio di questo ragionamento, conviene portare un esempio di un quadro il cui studio minuzioso possa sommare le diverse metodologie fin qui utilizzate. La conclusione, come si vedrà, condurrà assai lontano dalla semplice classificazione di un bel quadretto quale *Natura morta con tappeto* (Roma, Palazzo Colonna, Appartamenti privati), eseguita da un pittore specializzato quale fu il Fioravanti nella Roma di metà Seicento. L'analisi della *dispositio* degli elementi ivi raffigurati, la sua storia collezionistica, il rapporto tra il mercante-committente e il pittore, nonché l'esame dell'inventario dei beni dello stesso, sono a capo di un labirinto di critica che si dipanerà man mano che si avanza nel ragionamento.

In *primis* si analizzi il quadro: nonostante la qualità, il quadro è poco leggibile poiché è ingiallito da diverse patine ispessite, tuttavia è interessantissimo poiché si tratta della raffigurazione della saletta di un'abitazione, una rarissima rappresentazione di un interno di dimora italiana del XVII secolo: tuttavia potrebbe non essere una reale stanza, ma una sorta di impianto scenico costruito bell'apposta, forse nella casa di qualcuno che aveva a che fare con il pittore. In primissimo piano si nota un fiocco dorato che pende proprio centralmente rispetto al quadro, e prelude alla chiusura della sontuosa tenda blu arricciata sulla sinistra che apre lo spazio scenico su cui è incentrata la raffigurazione. Losanghe esagonali bianche e nere formano la piattaforma su cui poggia una *consolle*, di cui si vedono i piedi con protome leonina e ghirlanda di fiori con cartiglio centrale, coperta da un tappeto persiano rosso e nero con frange d'oro su cui poggiano il drappo blu, due vasi, il quadro con specchio e il vassoio. La parte più interessante, per la storia degli allestimenti delle dimore italiane, sono le due pareti lunghe che fanno da sfondo. Sulla parete frontale due nicchie con statue, di cui a destra Minerva. Tra le due, su una cornice di stucco, un quadro di soggetto irricognoscibile e sopra, intervallate, statuette e medaglioni a rilievo finto antico. In un angolo si nota anche un busto sopra un peduccio. Sulla parete laterale, a destra, vengono allestiti quadri fino a terra su quattro fasce, più quella alta che si ricorda con il lato lungo.

Il quadro, pur nelle sue minime dimensioni (50,5x66 cm), stupisce per l'impaginazione scenografica e decorativa al tempo stesso: la natura morta è infatti solo un pretesto per ambientare il tavolo riccamente intagliato, ricoperto da tappeto, su cui poggiano un vaso d'argento, che dà sostegno a uno specchio con cornice dorata modanata e intagliata, in cui si riflette un altro vaso d'argento dorato con mazzo di fiori, tutti poggiati su un drappo blu con doppio bordo di pizzo e cordina a coda di topo dorata, su cui sta in bella mostra un piatto semplice d'argento con fichi, zucca e uva che connota la stagionalità dell'autunno.

La tela, secondo Safarik che l'ha studiata precedentemente, ha un *pedegree* di tutto rispetto: parrebbe acquistata nel 1654 da Marcantonio V Colonna (1608/9-1659) e, nell'inventario

di quell'anno, secondo lo studioso, viene descritta come “Una tela di tre palmi dove è dipinto una catinella di cristallo piena di molti frutti esposta sopra un panno azzurro n. 1”¹⁷. Tuttavia chi scrive dissente da questa identificazione poiché nel quadro in questione non compare alcuna ciotola di cristallo, ma un vaso d'argento che sostiene uno specchio. E questo particolare, alla luce di quanto detto finora, non è trascurabile. Se la datazione di Safarik, come si può presumere, è stata assegnata in funzione della datazione dell'inventario, e il quadro non è identificabile con quello descritto, allora si deve ripensare alla cronologia delle opere di questo, per ora, misterioso e prolifico Fioravanti, il cui catalogo è lungi dall'essere ricostruito con qualche validità scientifica¹⁸.

Il quadro tuttavia può essere riconosciuto con maggior precisione nell'inventario di Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689) del 1679: “Un Quadro di p.mi 3 e 2 ½ con prospettiva, e tavolino con cornice simile liscia opera del Fioravanti”¹⁹ e in quello del 1689 come “Una tela da testa p.traverso, in mezzo vi è un tavolino, con un tappeto, s.a del quale una veste turchina, cornice bianca”. Si può rintracciare anche nell'inventario di Filippo II Colonna del 1714, in cui il dipinto è descritto come “un tavolino, con tappeto, e diversi fruttij, con cornice dorata”, seguito dal catalogo a stampa dei dipinti in palazzo Colonna del 1738²⁰.

Comunque sia entrato nella collezione Colonna, il quadro è un esempio importante di *Ritratto d'interno con natura morta* (fig. 1), seguendo il suggerimento inventariale dell'esperto collezionista che lo acquistò, cui viene associato fortunatamente il nome dell'autore. Citato dal Richardson nel 1728 come maestro di Michelangelo del Campidoglio²¹, Benedetto Fioravanti – il nome si ricava dall'iscrizione sopra una spinetta in un quadro di sua invenzione²² – fu un pittore specializzato in nature morte con tappeti, oggetti preziosi e strumenti musicali che dovettero essere molto apprezzati a Roma. Alcuni suoi quadri, per esempio, si trovano nella collezione Barberini, ma doveva essere stimato anche all'estero se l'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Vienna, nell'inventario della sua famosa quadreria del 1659, annovera due nature morte come “vom Fioravanti originalia”. Il pittore, secondo le fonti, aveva inoltre collaborato a decorare il *Ritratto di Urbano VIII Barberini* dipinto da Andrea Camassei per il solo volto e le mani, aggiungendo la veste e gli oggetti alle sue spalle, e, nel corso degli anni, aveva continuato a collaborare con altri artisti specializzati, quali Jan Both per i paesaggi.

Avendo ora l'oggetto materiale, il suo autore, e il committente e/o collezionista che se ne approvigionò presumibilmente durante gli anni in cui il pittore l'aveva eseguito, la ricerca potrebbe aver trovato un suo esito. Tuttavia altre piste attendono.

Presso un collezionista romano, Bartolomeo Barzi, cameriere segreto dei Sacri Palazzi Apostolici, ma anche mercante-intenditore-imprenditore di quadri e di artisti, che abitava in una casa riccamente addobbata in via Ripetta a Roma, nel 1645, anno in cui viene stilato l'inventario dei suoi beni, tra i duecentosettantadue quadri, si ritrovano segnalati ben ventotto quadri di Benedetto Fioravanti, più sei copie²³. La sua dimora si trovava proprio vicino a palazzo Borghese, in quella che, prima di essere distrutta, si chiamava piazza di Ripetta vecchia.

Il Barzi, citato dal Baldinucci in quanto “trafficcava in compe-re di quadri di eccellenti maestri”²⁴, nella sua casa-bottega-emporio, doveva praticare anche l’attività di mercante di qua-dri, se non addirittura affittuario di studi per pittori. Ciò è ipo-tizzabile perché in un ambiente della casa, denominato lo “stan-zione a volta per andare alla stalla”, sono registrati “tre cavalletti da pittore” e “una pietra da macinar colori sopra un trepiedi di legno”, mentre nell’abitazione a Castelgandolfo sono descritti, dentro una credenza, “una cassetta con pennelli e diversi co-lori” e, in un’altra stanza, “doi telari da testa da dipingere qua-dri”, evidentemente allocabili all’occorrenza agli artisti che la-voravano per lui.

In questa ottica, le ventotto tele del Fioravanti, le quattro co-pie dai suoi quadri, più due copie dello stesso, indicano una diretta collaborazione tra i due: uno produceva e l’altro smer-ciava i quadri, tenendoli provvisoriamente in casa prima di es-sere venduti.

Nell’inventario è presente quel *Ritratto di Urbano VIII* citato dal-le fonti, con testa e mani eseguiti dal Camassei, collaborazione che viene indicata anche per un quadro con Marta e Madda-lena e una Cleopatra, in cui le figure sono eseguite dallo stes-so; un’altra specialità è la rappresentazione dei quadri nel qua-dro, come quello, per esempio, rappresentante un tavolino su cui è appoggiato un dipinto che raffigura Santa Maria Maggiore, quasi un *souvenir* per viaggiatori stranieri, o quell’altro con ta-volino e coperta di velluto su cui stanno vasi d’oro e d’argen-to, una gabbia con un uccello, un bacile di canditi e un qua-dretto con un paesaggio eseguito da Jan Both.

Comunque sia stupisce la precisione della descrizione inven-tariale, che attua delle strategie di analisi in cui vengono pre-cisati strumenti e fiori, frutti e animali, ma anche tappeti e araz-zi, quadri nei quadri, armature, vasi d’oro, tazze di cristallo, vio-lini, arciliuti e cuscini con una attenzione specifica talmente alta da fare pensare ad una partecipazione del committente alla costruzione dell’impaginato del quadro. E allora, scorrendo le tante voci che descrivono questa lista, i gessi, i vasi d’argento e argento dorato, le *consolle* riccamente intagliate, i piatti d’ar-gento, i tappeti, i broccati, i quadri, le statue, gli specchi, di cui ovviamente la dimora di Barzi era arredata, visto l’alto grado di confidenza con l’ambiente papale e con i suoi raffinati for-nitori, rimandano al repertorio descritto nel quadro Colonna, che costituisce la base per quella messa in scena teatrale. È una stanza di casa Barzi quella raffigurata lì, allestita con gli oggetti personali del padrone di casa, con cui il pittore era in stretta confidenza, essendo suo socio in affari?

Si tratta di una domanda cui difficilmente si potrà fornire una risposta certa, tuttavia la suggestione è forte. In ogni caso tale convergenza di dati apre una finestra nuova sull’interpretazione di quadri di nature morte prodotti in Italia nel corso del Seicento.

Soggettario dei quadri di natura morta presenti nella banca dati del Getty Provenance Index

1. OGGETTI

Ampolla
Arazzi
Archibugio
Arciliuto
Armature
Aresi
Bacila di marsapane
Bacile di maiolica
Bassorilievo con gruppo di satirini
Baugletto
Berrettone con pennacchi
Bicchieri di cristallo
Boccale
Boccale a pizzo di papara
Boccale di maiolica turchino e bianco
Borsa da monizione
Brocca di rame
Brocca di terra
Bucharo
Buffetto con coperta gialla
Buffetto con coperta rossa
Burattino
Campanella
Candeliere
Candeliero con candela spenta
Canestrella
Canestro
Cannone
Caraffa
Carniere
Catene
Catinella di cristallo
Catino di vetro
Cattini
Cesta
Cestino
Cestino con motto
Cesto
Chanestro di cristallo
Chitarra
Cimiero
Compasso
Coperta di panno rosso
Coppe
Cornetta
Cose di cucina
Cucina di pesce
Cuciniera
Cuscini
Fiasca da polvere
Fiasco
Fruttiera
Fruttiera piccola
Gabbia
Giare di magliolica
Giare di fiori
Giarroni
Gioie
Lavagna
Libri
Libro di musica
Libro matematico
Lume acceso
Mappamondo
Mesciroba
Nappe
Ordigni geometrici
Orologgio
Orologgio da polvere
Paneretto
Paniere
Panni lavorati
Paracuore
Pater Noster
Pezzi d’arme
Piatto di stagno

Pietra che finge rilievo antico
Pignatte
Pittiniera
Profumiera finta d’oro
Profumiera d’argento
Rami
Ramina
Rinfrescatore di cristallo
Rinfrescatore finto d’argento
Robbe di cucina
Scacchiere
Schioppo
Scodella di porcellana
Scrigni
Scrittoio
Scudella
Secchio di rame
Sonaglia
Sottocoppa
Sottocoppa finge esser dorata
Sottocoppa nera antica
Spada
Specchi
Sporta
Stromenti da guerra
Strumenti
Studioletti
Tappeti
Tappeto verde a grippato
Tavola con coperta di panno violato
Tavola con diversi commestibili
Tavola coperta con una tovaglia
Tavolino
Tavolino coperto di broccato d’oro
Tavolino coperto di panno d’oro
Tavolino coperto di corame
Tavolino coperto di velluto paonazzo
Tavolino di velluto turchino
Tazza
Tazza con vino rosso
Tazza di cristallo
Tazza di magliolica bianca
Tazza di vetro con piede
Tazze alte di piede
Teste di marmo
Teste di morto
Tiorba
Urna
Vasetto
Vasi istoriati a chiaroscuro
Vaso colco di argento finto cesellato et intagliato
Vaso d’agata
Vaso d’argento
Vaso d’oro
Vaso di cristallo con piede dorato
Vaso di madreperla
Vaso di pietra
Vaso di porcellana
Vaso di porfido
Vaso di rame
Vaso di terra
Vaso fino d’oro
Vaso finto d’argento
Vaso lavorato
Vaso scannellato
Vezzo
Violino

2. FRUTTA, FIORI, ANIMALI, ALIMENTI

Aglio
Agnelli
Anguilla
Anitre
Aragosta
Arance
Aringa di pesce
Articiochi
Beccacce
Bracco
Broccoli fiori
Broccochi
Brugne
Caccia
Caccia morta
Cacio
Cagnoli che combattono
Calderugio posato
Calderugio in atto di volare
Campanelle
Canditi
Cane nero
Canocchie
Capponi vivi
Capretto
Caprio morto
Carciofi
Carciuffi
Cardo
Carne e salsizza
Cavolfiore
Cedroli
Cerese
Cetriolo
Ciambelle
Cignale
Ciliege
Ciovetta
Cipolle
Civetta viva
Coccia di lumaca marina
Cocodrillo
Cocomeri
Cocomero aperto
Colombi vivi
Coltello
Conchiglie
Confetture
Conigli
Cornetta
Cose da Quaresima
Cose dolci
Cose inzuccherate
Cose mangiative
Cotogni
Erbaglie
Erbe
Fagiano morto
Falco
Farfalle
Fava
Fichi
Fichi bianchi
Fichi brogiotti
Finocchio
Fior corallino
Foglie
Forchetta
Formaggio
Fraccole
Fravole
Fronde
Frutti di mare
Funghi
Galli
Gallinacci
Gallo d’India a rosto
Gambaro rosso
Gammato cotto

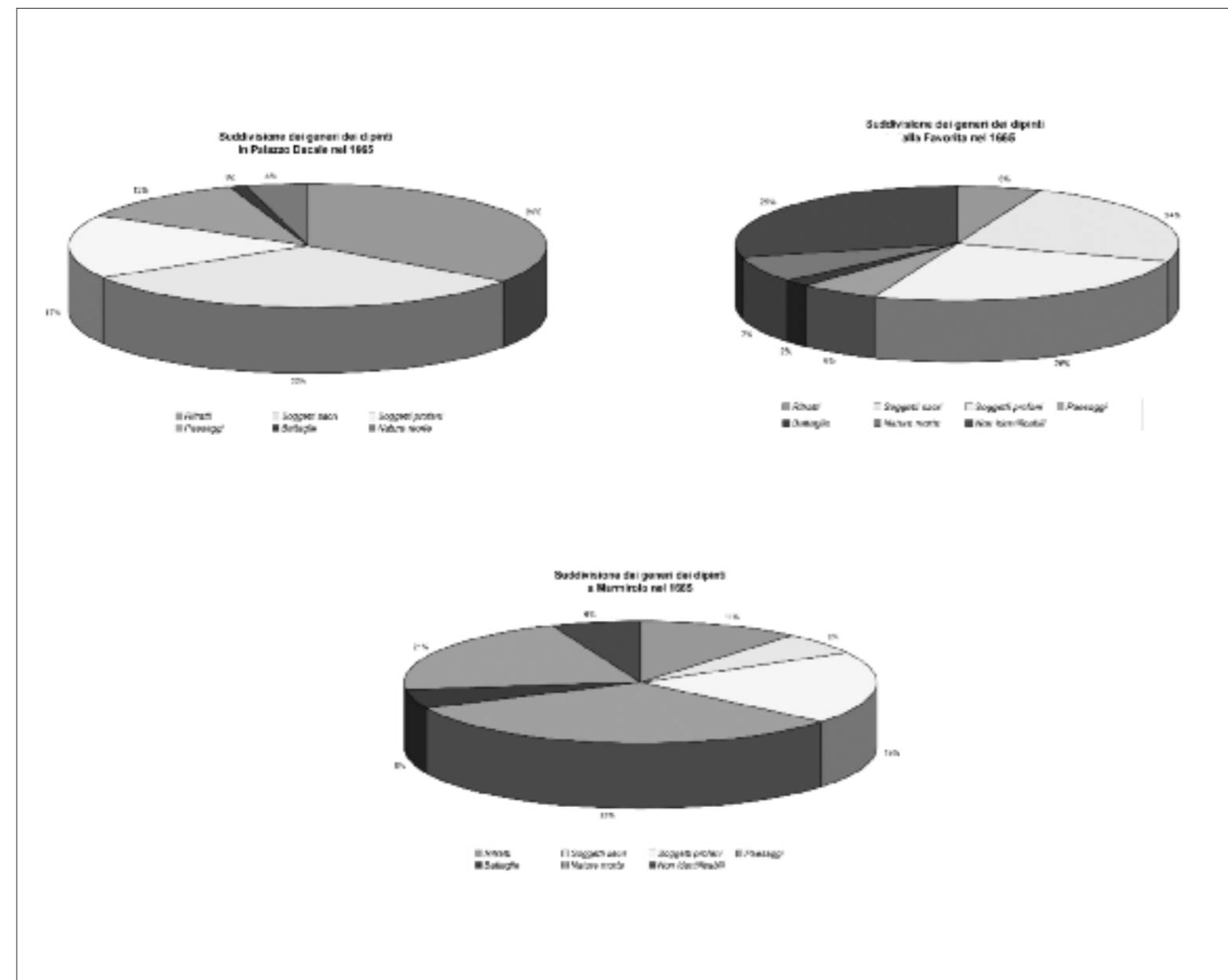
Garofani
Garofani rossi mischiati ai turchini
Gatto
Gatto vivo
Gelsomini
Giacinto doppio
Giglio
Girasole aperto
Granati
Granchio
Granseole
Lampreda
Lepre morta
Levriero
Brugne
Limoncello spaccato
Limoni
Locusta
Lucertola
Lumache
Lumache marine
Lupo
Maccaroni
Marsapane
Mazzetto di garofani
Mazzo di broccoli
Mazzo di fiori
Mela rose
Melagrana
Mele
Melone d’acqua
Melone di Cantalupo
Meloni
More
More celse
Morelli
Mortadella
Nespole
Olive
Ostriche
Ova
Pagnotta
Pagnotte
Papara
Pappagallo
Parochetto
Parmigliano
Pasticcio rotto
Pastinache
Pavone
Pennoli d’uva
Pere
Pernice
Persici
Pesche
Pesci
Piccioni
Piccioni pelati
Porcellotti d’India
Porchetti d’India
Presciutto
Prezzemolo
Pullami
Quaglia
Quaiastre
Racano
Ramo di campanelle
Ramo di castagne
Ramo di giglio in terra
Rane
Ranocchie
Rape
Raspi d’uva
Robbe di cucina di magro
Robbe dolci
Rondinella
Rose
Rose damaschine
Rose maxime
Salame
Salvaticini
Sarde

Scimmie
Scorfono
Serpì
Sparaci
Starne
Susine
Tacchini
Tartaruga
Tordo
Tuberose
Tulipano
Uccelli morti
Uccelli vivi e morti
Uva
Uva bianca
Uva cornuta
Vipera
Volatiglie diverse morte
Volatili terrestri
Volpe morta
Zeppole
Zucche
Zucchini

Tabelle riguardanti la consistenza dei soggetti nelle collezioni Gonzaga-Nevers di Mantova

1665	PALAZZO DUCALE	MARMIROLO	FAVORITA	PALAZZO TE	PORTO	
RITRATTI	186 - 33%	42 - 11%	5	2	117 - 42%	352 - 27%
SOGGETTI SACRI	168 - 30%	22	22 - 24%	2	36 - 13%	250 - 19%
SOGGETTI PROFANI	89 - 16%	74 - 19%	24 - 26%	0	40 - 14%	227 - 17%
PAESAGGI	61 - 11%	121 - 32%	5	3	57 - 20%	247 - 19%
BATTAGLIE	7	19 - 5%	2	0	0	28 - 2%
NATURE MORTE	22 - 4%	81 - 21%	6	0	20	129 - 10%
QUADRI NN	19	21	26	0	8	74 - 5%
TOTALE	552	380	90	7	278	1307

	1707	1709
RITRATTI	371 - 45%	316 - 36%
SOGGETTI SACRI	155 - 19%	138 - 16%
SOGGETTI PROFANI	58 - 7%	80 - 9%
PAESAGGI	49 - 6%	69 - 8%
SCENE DI GENERE	79 - 10%	111 - 13%
BATTAGLIE	21 - 2,5%	18 - 2%
NATURE MORTE	72 - 9%	86 - 10%
QUADRI NN	16	53 - 6%
TOTALE	821	871



¹ E. Battisti, *Meditando sull'inutile*, in *La Natura Morta in Italia*, a cura di F. Porzio, I, Milano 1989, pp. 15-38.

² A. Casassa e M. Rosci, *Per una statistica delle presenze di natura morta in inventari italiani, 1624-1817* in *La Natura Morta in Italia*, a cura di F. Porzio, I, Milano 1989, pp. 92-97.

³ Le 2700 descrizioni di quadri di nature morte sono state estrapolate dalla banca dati del Provenance Index, Getty Museum Los Angeles, consultabile anche on-line, cui si rimanda per ogni voce citata nel presente saggio. Se pur impostata in modo oggi arcaico e con un programma vetusto, a causa della velocità con cui i mezzi tecnologici avanzano, tale messe di dati, implementati a partire dalla fine degli anni Ottanta fino a qui, e concentrata per la maggior parte sui quadri (e questo è il suo maggior difetto che va imputato ad una scelta antica, quando chi si occupava di collezionismo rifletteva soprattutto sulle provenienze e sulla rintracciabilità delle opere d'arte, e dei dipinti *tout court*) produce una fonte insostituibile per poter avere un campione delle maggiori (e anche minori) collezioni italiane del XVII secolo. Non si può dire che si tratti di una moderna banca dati, tant'è che non si possono avere degli elenchi incrociati, né degli indici, ma almeno si possono operare ricerche per parole chiave, quali il luogo, la data, il soggetto e ovviamente il nome. Gli elenchi che in questa occasione sono stati prodotti da chi scrive, con la collaborazione di Roberta Piccinelli, che ringrazio, possono essere ricondotti alla citazione originale immettendo le singole voci nelle stringhe di questa banca dati, onde poter richiamare maggiori informazioni sul singolo dettaglio.

⁴ Su questo argomento piace ricordare la riflessione di L. Spezzaferro, *Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, cat. della mostra, Roma 1996, pp. 49-58.

⁵ Bergström, *Dutch Still-Life Paintings in the Seventeenth Century*, Londra 1956, e introduzione dello stesso autore a *Natura in posa: la grande stagione della natura morta*, Milano 1977, pp. 9-35.

⁶ A. Veca, *Ruolo e senso della natura morta*, in *La Natura Morta italiana. Da Caravaggio al Settecento*, cat. della mostra a cura di M. Gregori, Milano 2003, pp. 53-56.

⁷ A. Veca, *I soggetti della natura morta*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, Milano 1989, pp. 39-54.

⁸ R. Morselli, *Il collezionismo di natura morte a Bologna tra '600 e '700*, in *La Natura Morta in Emilia Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2000, pp. 63-75.

⁹ Per la natura morta medicea si rimanda a *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, a cura di M. Chiarini, testi di S. Casciù, I. Della Monica, E. Fumagalli, S. Mascalchi, M. Mosco, R. Spinelli, Torino, SEAT, 1997. Per Giovan Carlo in particolare cfr. il contributo di S. Mascalchi, *Il cardinale Giovan Carlo (1611-1663)* ivi, pp. 104-136; *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casciù, schede di S.

Casciù, I. Della Monica, E. Fumagalli, S. Mascalchi, C. Profeti, R. Spinelli, Livorno, 2009.

¹⁰ N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna*, Roma 2004; qui ci sono inventari precisi per la natura morta, già individuate dalla stessa autrice in N. Gozzano, *Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna (1689)*, in *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento: Italia, Fiandre, Olanda*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1996, pp. 139-156.

¹¹ La lista 1 allegata alla fine di questo saggio è l'indice degli oggetti descritti nelle 2700 occorrenze desunte dalla banca dati del Provenance Index. Tale indice osserva la dicitura antica dei nomi, che si è preferito non normalizzare per mantenere la varietà lessicale.

¹² Stampato a Mantova nel 1662 per i tipi ducali degli Osanna, si tratta di un manuale di cucina dedicato ad Ottavio Gonzaga, Principe di Vescovato, scritto dal celebre cuoco bolognese che si trovava a servizio di Carlo II di Nevers a Palazzo Ducale nella capitale dei Gonzaga. Si veda R. Morselli, *Il 'cuciniere di Giove' al servizio dei Gonzaga*, in *La cucina dei Gonzaga*. Ricette a cura di Lino Turrini, Ginevra-Milano, 2002.

¹³ La lista 2 allegata alla fine di questo saggio è l'indice degli *Alimenti, animali, fiori, frutta* descritti nelle 2700 occorrenze desunte dalla banca dati del Provenance Index. Tale indice mantiene la dicitura antica, che si è preferito non normalizzare per mantenere la varietà lessicale.

¹⁴ Rispettivamente presso la collezione di Mariano Patrizi nel 1654 e in quella bolognese di Giacomo Pizzali nel 1693.

¹⁵ N. Gozzano, cit., 1996, p. 124.

¹⁶ R. Piccinelli, *Collezione a corte. I Gonzaga Nevers e la 'Superbissima Galleria' di Mantova (1630-1709)*, Firenze, in corso di pubblicazione. Ringrazio la dott.ssa Piccinelli per avermi dato accesso ai propri materiali, ricchissimi di dati. Sulle percentuali si vedano le tabelle riportate di seguito al saggio (elenco n. 3) e i grafici a torta che rappresentano visivamente tali forchette.

¹⁷ Il quadro è stato analizzato da E. Safarik nel 1995 in un saggio intitolato *Invention and Reality in Roman Still-Life Painting in the Seventeenth Century. Fioravanti and the others*, in *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome: ambiente barocco*, New Haven 1999, pp. 71-81; scheda n. 50.

¹⁸ Safarik, op. cit. 1995, tenta una ricostruzione del catalogo di Fioravanti assemblando quadri tra loro affini ma, a mio avviso, gli stili sono differenti e il catalogo è ancora lungi dal trovare una sedimentazione.

¹⁹ N. Gozzano, cit., Roma 2004 n. 163 p. 197. Le misure corrispondono al quadro in questione.

²⁰ Per le citazioni inventariali si rimanda a E. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, 1996, pp. 80 n. 112, p. 215 n. 1537, p. 538 n. 2655, p. 632 n. 59.

²¹ K. Garas, *Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo: il Maltese a Venezia*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento: studi di storia*

dell'arte in onore di Egidio Martini, Venezia 1999, pp. 145-149 nota 11.

²² Il nome nell'iscrizione era "Benedictus Ferravanti" ma, come scrive giustamente la Garas, tale iscrizione potrebbe riferirsi anche al costruttore dello strumento musicale. Il quadro oggi è irrintracciabile.

²³ L'inventario di Bartolomeo Barzi è stato ritrovato da Luigi Spezzaferro negli anni Ottanta e inserito nella banca dati del Provenance Index, consultabile on-line. È pubblicato per intero in L. Spezzaferro, *Archivio del collezionismo romano*, a cura di A. Giammaria, Pisa 2009. L'inventario del Barzi è alle pp. 79-109. In precedenza è stato citato per collegarlo ai Fioravanti da Safarik, op. cit., 1999 e, in una accezione più ampia relativamente alle sei tele di Caraselli che il collezionista possedeva nella propria raccolta, da M. Fratarcangeli, *Caravaggio e i caravaggeschi negli inventari romani del '600*, in atti del convegno internazionale *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale* (Milano, Palazzo Reale, 3-4 febbraio 2006), a cura di L. Spezzaferro, Milano 2009, pp. 141-142.

²⁴ F. Balducci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1767-74, vol. 12 (1772), p. 46.