

VALORI TATTILI



Seicento inquieto: Monsù X e Salvator Rosa

Franz Pourbus il giovane e Francesco IV Gonzaga Giovanni Paolo Schor pittore

Inediti di Orazio Gentileschi "Il Selvaggio" e la grafica di primo Novecento

7 - 2016

€ 40

VALORI TATTILI

numero 7 gennaio-giugno 2016

COMITATO SCIENTIFICO

Gioacchino Barbera
Raymond Ward Bissell
Pierluigi Carofano (*redattore responsabile*)
Marco Ciampolini
Alberto Cottino
David Ekserdjian
Riccardo Lattuada
Enrico Lucchese
Judith Mann
Mario Marubbi
Franco Paliaga
Mario Alberto Pavone
Giuseppe Scavizzi
Gianni Carlo Sciolla
Claudio Strinati
Diego Suárez Quevedo
Alessandro Tomei

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Sperindei

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alessandra Tamborino

Tutti i contributi pubblicati sono stati sottoposti alla revisione dei pari (Peer Review)

via Fiorentina, 315 - 56121 Riglione (Pisa)
info@valoritattili.it

Il Comitato di Redazione non è responsabile delle attribuzioni relative agli oggetti pubblicati nelle inserzioni pubblicitarie

In copertina:

Frans Pourbus il giovane,
Ritratto di Francesco IV Gonzaga, coll. priv.

© 2016 Felici Edizioni

Felici Edizioni è un marchio
della Istos Edizioni S.r.l.

ISSN 2280-479X

È vietata la riproduzione anche parziale senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare, nonché per eventuali, involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle foto.

Abbonamento annuale (2 fascicoli) € 70,00
Fascicolo singolo € 40,00

*Un capolavoro di Frans Pourbus il giovane:
il ritratto di Francesco IV Gonzaga*

PAOLO BERTELLI 3

*A new Annunciation and a Fall of the Rebel Angels
on alabaster by Orazio Gentileschi, and some
observations on the visual sources of the two versions
of the Annunciation in Turin and Genoa*

RICCARDO LATTUADA 15

*Da 'ritratto medico' di Jacopo Ligozzi
a Regina d'Armenia di Mario Balassi.*

*Un caso storico-artistico tra fortuna critica, indagini
documentarie e osservazioni 'morelliane'*

FEDERICO BERTI 31

*Le stampe dai suonatori di Hendrick ter Brugghen:
interpretazione nordica di suggestioni caravaggesche*

MICHELA GIANFRANCESCHI 51

*La Vergine, sant'Anna e Gesù Bambino appaiono
a san Pietro e altri due santi di Marcantonio Bassetti:
elementi per una nuova datazione*

DAVIDE DOSSI 61

Mitologie familiari e allestimento.

Il caso di Olimpia Maidalchini Pamphilj

ELENA ONORI 69

*Giovanni Paolo Schor pittore:
tra Pietro da Cortona e Bernini*

FRANCESCO PETRUCCI 101

Jan de Momper, detto Monsù X. Nuove indagini e scoperte

PATRIZIO BASSO BONDINI 119

Salvator Rosa's Landscapes in 18th-century Britain.

From physical presence to literary interpretations

GIULIA MARTINA WESTON 141

Per Federico Bencovich

ENRICO LUCCHESI 155

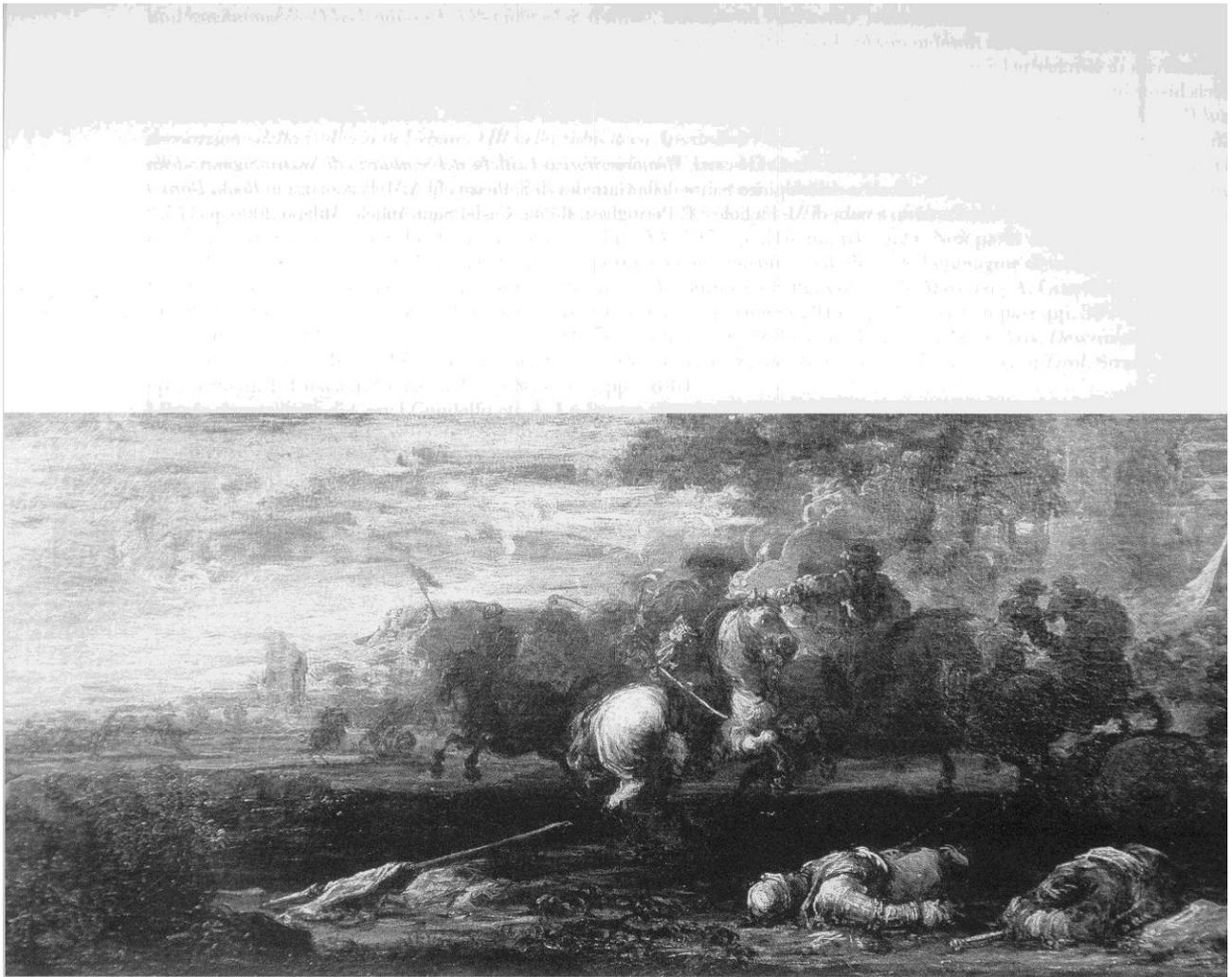
*Il segno e la tecnica: la rivista "Il Selvaggio"
e il recupero della grafica nel Novecento*

LUCA MANSUETO 173

ABSTRACTS 178

RECENSIONI 191

*Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio. L'enigma di
un morso improvviso (Pietro Di Loreto); Giacinto Brandi 1621-
1691. Catalogo Ragionato delle Opere (Pietro Di Loreto)*



1. Jan de Momper, *Scena di battaglia*, olio su tela, cm 82×166. Ubicazione ignota; già Francia, collezione privata (2004).

Jan de Momper, detto Monsù X. Nuove indagini e scoperte

PATRIZIO BASSO BONDINI

Premessa

Jan de Momper (1614 - c. 1687), di origine anversese, è un pittore dalla personalità singolare, un caso di funambolismo erratico difficilmente incanalabile in una precisa generazione di pittori olandesi italianizzanti, la cui produzione artistica risulta fondamentalmente legata al suo lungo soggiorno romano, iniziato in età matura e prolungatosi probabilmente fino alla morte. Egli si dedicò al genere paesaggistico in chiave decorativa, elaborando un linguaggio costituito da una nuova libertà di tocco, da pennellate veloci, nervose, corpose e sommarie, maturando uno stile personale, in antitesi con la pittura paesista più in voga. Tuttavia, questo bizzarro stile non ebbe la fortuna di essere apprezzato neanche dopo la morte di Momper (di cui ancora oggi ignoriamo la precisa data né conosciamo un testamento). Ben presto il nome con cui era conosciuto, Monsù Momper, fu associato a quello di altri componenti della sua numerosa famiglia di pittori¹, e i dipinti affiancati a nomi più importanti e noti rispetto a quello che era stato il suo, poiché costui non è certo tra quegli artisti che hanno assicurato celebrità alle proprie opere firmandole².

Forse è proprio per quel carattere eccessivamente italiano e 'barocco' che il de Momper venne presto dimenticato in patria, e 'troppo olandese' e bizzarro rispetto ai canoni del mercato artistico romano della seconda metà del Seicento, per essere correttamente ricordato nella storiografia critica.

Quest'oblio è continuato fino in epoca moderna e, di fatto, non c'è fonte che lo renda protagonista o che ne faccia semplicemente menzione. Il suo nome è citato in documenti scoperti di recente e pertanto non

sarebbe sbagliato affermare che questo abile pittore abbia avuto la fortuna di nascere due volte³: la prima ad Anversa nel 1614 e la seconda nella metà del secolo scorso per mano di quell'"infaticabile ricercatore di verità" che fu Roberto Longhi⁴. Questi, fin dal 1921, anno in cui intraprese un lungo viaggio in Europa con il conte Alessandro Contini Bonacossi, ebbe modo di studiare un cospicuo numero di opere, all'epoca non riferibili ad alcun pittore tra quelli conosciuti, raggruppandole sotto il nome di comodo 'Monsù X'. Purtroppo, dal 1954, anno di pubblicazione del primo contributo sul de Momper, ai giorni nostri si è registrato un limitato interesse da parte della critica⁵, nonostante si sia arrivati attualmente a raccogliere un vasto *corpus* di opere, centoquarantaquattro – con la conseguente scoperta di nuove opere conservate in istituti museali –, in grado di documentarne soddisfacentemente il percorso pittorico.

Anversa. Origini e formazione

Di Jan de Momper abbiamo oggi la possibilità di conoscere le iniziali vicende biografiche, grazie al ritrovamento di documenti d'archivio⁷, rivelatisi preziosi per la ricostruzione della sua identità; malgrado ciò rimangono ampie zone d'ombra riguardo alcuni periodi della vita dell'artista, sulla quale non possiamo fare altro che formulare ipotesi. In primo luogo sappiamo che il cognome "de Momper" fu portato ad Anversa, nel 1530, da una famiglia di pittori e mercanti originaria di Bruges, e che il Nostro fu uno degli ultimi discendenti di questa numerosa stirpe, estintasi poi con Anthony de Momper⁸. Jan nacque ad Anversa e fu battezzato nella chiesa di S. Georges, il 16 agosto del 1614⁹, come figlio

di Jan de Momper e di Elisabeth van Hoeswinckel, e ricompare poi nei documenti pubblici solamente dopo diciassette anni, prima presso la casa dello zio Joos (II), nel 1631, e a seguire presso l'abitazione di Jan Baptist de Wael (1558-1633), nel 1633. Possiamo dedurne che i due artisti furono verosimilmente i suoi maestri, e che da Joos, il nipote Jan, prese il gusto per una natura favolosa e magica, la predilezione per particolari naturali fantastici come caverne e archi rocciosi, le marine dai bassi orizzonti e le strade boschive animate da viaggiatori solitari, cacciatori e cagnolini. Mentre l'apprendistato presso Jan Baptist de Wael, apprezzato incisore, risulta un buon indizio per arrischiarsi ad attribuire a Jan la pratica e lo studio della tecnica incisoria, che aiuterebbe a spiegare le peculiarità dello stile pittorico caratterizzato da una pennellata incisiva e grassa. L'ultima documentazione che attesta la presenza del pittore ad Anversa si riferisce alla sua iscrizione alla gilda dell'Accademia di San Luca, tra il 1640 e il 1641, dopodiché non vi è più traccia di lui nei documenti, per poi ricomparire un decennio dopo a Roma nel 1657, ma verosimilmente già attivo in città dal 1652.

Il periodo parigino e l'inedita fisionomia di 'battaglista'

Dove il pittore sia stato, cosa abbia fatto o conosciuto in quel lasso di tempo rimane un mistero, ma risulta tuttavia, da documenti romani¹⁰, da una menzione fornita da André Félibien¹¹ e da un'antica citazione inventariale francese¹² – sebbene essa vada presa con cautela per via della sua genericità – che il de Momper fosse attivo a Parigi, verosimilmente al seguito del pittore di battaglie Vincent Adriaenz detto il Manciola (1595-1675). Purtroppo, neppure indagando la vita di Adriaenz si riescono a trarre indicazioni che ci permettano di stabilire quando ciò avvenne¹³, ma è molto probabile che il Manciola lo indirizzasse verso il genere 'battaglistico'. In molti dipinti di Jan de Momper vi sono raffigurazioni di cavalieri al galoppo o animate scene di caccia; non stupisce pertanto il rinvenimento di tre grandi dipinti con scene di battaglie¹⁴, di cui si riproduce l'esemplare già in raccolta privata francese [fig. 1], che costituiscono la prova di un'attività da battaglia percorsa dal nostro artista, come starebbero a testimoniare menzioni inventariali di collezioni nobiliari romane, quali Corsini e Rospigliosi, che

lo dicono attivo in questo genere pittorico¹⁵. Nonostante non sia stata esplicitamente espressa dalla critica un'ipotetica attività dedita a tale genere, è possibile notare come i presupposti fossero già da tempo nell'aria, fin dalla menzione del Longhi della serie di nove dipinti in collezione Chigi-Incisa della Rocchetta, in cui figuravano due tele con soggetti inclini a questo genere pittorico, quali la 'Fuga di guerrieri a cavallo' e 'Combattimento di cavalleria fra cristiani e turchi'¹⁶. Dunque, la figura del Manciola in questo contesto, ha un ruolo chiave e l'influenza esercitata da quest'ultimo dovette essere significativa. Probabilmente il de Momper riuscì a trasformare un'iniziale collaborazione di bottega in un'indipendente produzione di battaglie, cui non è dato sapere se già parallela a quella di pittore di paesaggi.

L'arrivo a Roma: Salvator Rosa come polo d'attrazione

Il rapporto col Manciola dovette essere piuttosto stretto visto che i due pittori continuarono a frequentarsi anche anni dopo a Roma, quando l'Adriaenz fece ritorno nel 1661, data in cui il de Momper è già attivo nell'Urbe.

Infatti, grazie ad atti di pagamento Pamphilj emessi nei suoi confronti¹⁷, apprendiamo che il de Momper era presente in città già nella prima metà del 1657, seppur non sia noto alcun documento che ne attesti il preciso anno di arrivo. Grazie ad uno studio avviato sui documenti inventariali romani è stato possibile rintracciare un'importante menzione di possibili sue opere – peraltro verosimilmente collegabili con opere ancora conservate in Galleria Doria Pamphilj o presenti sul mercato antiquario [fig. 2] –, in una nota di guardaroba del principe Camillo Pamphilj¹⁸, che permetterebbe di anticipare il soggiorno romano al 1652 circa e ridurre in questo modo gli anni 'bui' della sua vita.

Siamo inoltre a conoscenza che il de Momper, appena giunto a Roma, andò ad abitare in via Gregoriana, vicino all'abitazione di Salvator Rosa, ubicata in via Sistina¹⁹. L'influenza del famoso pittore napoletano sullo stile del poco più giovane paesista oltremontano, è stata concordemente riconosciuta dalla critica; tale vicinanza rende non solo scontata una conoscenza personale tra i due, ma induce ad ipotizzare anche una possibile cooperazione, quale sembrerebbe evincersi da alcune tangenze



2. Jan de Momper, *Paesaggio con nevicata*, olio su tela, cm 98×136. Ubicazione ignota; già Roma, Galleria F.M. Mengna; Roma, Galleria Lampronti (1985); Roma, Galleria Sestieri (1985); Roma, collezione Giuliano Briganti (1978); Roma, Galleria A.&C. Canessa (1968); New York, collezione M.J. Weitzner (1954); prob. Roma, Palazzo Pamphilj, collezione Camillo Pamphilj.

davvero significative tra i paesaggi di Jan, inquadrati da tronchi d'albero a volte prossimi ai tipici rami ritorti del Rosa, e popolati da soldati e contadini. La tipologia delle rovine del de Momper, quelle torri, quei ponti e quelle piramidi che facevano rammentare al Longhi certe fantasie di Piranesi, sono altresì accostabili alle piramidi dirute, ai ponti rotti e ai muri sbrecciati, particolarmente amati da Salvator Rosa, in modo particolare tra il Quaranta ed il Cinquanta. Si ritiene, quindi, che tale vicinanza abbia avuto forti ripercussioni nella carriera artistica del nostro pittore, portandolo a confrontarsi in maniera simile con il mercato dell'arte romano, che richiedeva prevalentemente questa tipologia di paesaggio.

Infatti, nel Seicento, Roma, capitale dell'arte barocca e delle grandi committenze pontificie, era più

che mai un pulsante centro artistico e la pittura di paesaggio che vi dominava verso la metà del secolo, accanto a quella di Lorrain e Poussin, fu elaborata e imposta da Gaspard Dughet e dal Rosa. Accanto a queste maggiori personalità, troviamo attiva la grande schiera di pittori olandesi italianizzanti, giunti nell'Urbe nella seconda metà del XVII secolo, attirati da quella tendenza, che era il paesaggio naturalistico, già avviata fra gli anni Trenta e Cinquanta dai pittori di 'seconda generazione' giunti in Italia al seguito di Cornelis van Poelenburgh e di Bartholomeus Breenbergh.

L'importanza degli 'italianizzanti' nella storia del paesaggio seicentesco oramai non ha più bisogno di essere sottolineata, ma si ritiene opportuno almeno ripercorrere brevemente l'essenza di questo genere pittorico, anche perché Jan de Momper, sebbene sia

da considerare un caso a sé stante dal punto di vista pittorico, rientra cronologicamente e geograficamente in quella numerosa schiera di artisti. Questi furono felici interpreti di tutto l'aspetto non eroico e mitologico, ma reale e quotidiano del nostro paesaggio, come l'ondulata pianura laziale, i monti della Sabina a specchio delle ampie curve del Tevere e i passi dell'Appennino. Nessun altro seppe cogliere e trasmettere l'essenza del paesaggio romano come i pittori nordici, che si interessarono sempre meno ai monumenti antichi e seppero vedere con occhi nuovi un paesaggio così storico come quello della campagna romana, sviluppandone invece il genere pastorale, proiettandosi verso un nuovo effetto decorativo per soddisfare l'ampia richiesta di quel mercato che amava profondamente la natura.

È in questo contesto che va inteso l'operato di Jan de Momper, anche se egli, a differenza di tutti i pittori della sua generazione, mise a punto quel disfaccimento della materia pittorica, quel tocco che costruisce la forma nell'impasto del colore, dimostrando di utilizzare un linguaggio espressivo autonomo e originale, che costituirà la base della sua personale cifra stilistica.

L'immagine che emerge dalla lenta e laboriosa ricostruzione della sua personalità, è quella di un curioso e stravagante pittore, che iniziò la sua permanenza romana all'insegna dell'influenza dell'arte olandese, di Rembrandt come di van Goyen, per poi risentire dell'influsso dei pittori italianizzanti della seconda generazione. Ne consegue un tipo di creazione artistica di atmosfera e di stile più classicheggiante con un occhio di riguardo al grande maestro degli effetti luministici: Claude Lorrain. I suoi dipinti proiettano sulle pareti immaginarie finestre e preannunciano quell'uso prevalentemente decorativo della pittura che sarà tanto in voga nel secolo successivo. Dopodiché, l'artista dimostra di abbracciare in pieno il gusto artistico del tardo barocco, scontrandosi però con l'affermarsi dell'Arcadia rappresentata dall'emergente Jan Frans van Bloemen, protagonista di un *revival* classicista, ma con una visione più limpida e razionale della realtà.

Jan de Momper al servizio dei Pamphilj e dei Chigi

La lunga permanenza romana del pittore è registrata nei documenti dei suoi maggiori committenti: i Pamphilj e i Chigi. Queste due prestigiose famiglie papali, con le loro richieste di opere, ebbero prima-

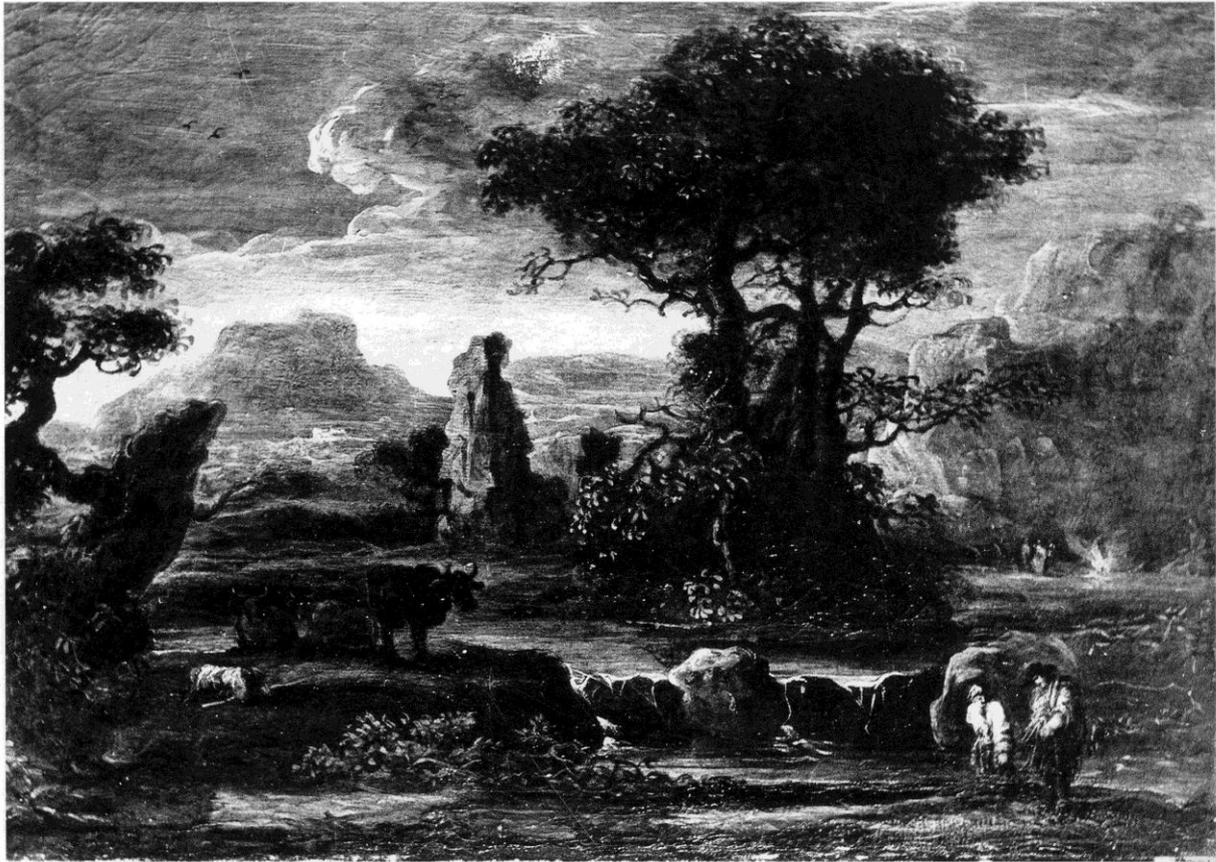
ria importanza per lo sviluppo della carriera artistica dell'anversese, contribuendo alla sua affermazione a Roma.

I periodi documentati di attività al servizio dei Pamphilj, sono essenzialmente due: quello degli anni 1657-1658 – anche se ipotizzo che si possano anticipare al 1652 (vedi qui nota 18) –, in cui il pittore è documentato al servizio di Camillo (1622-1666), divenuto presto un intenditore di pittura di paesaggio, e il periodo, del quale non siamo a conoscenza della precisa durata, che inizia nel 1677, in cui l'artista lavora presso il principe Benedetto.

Dal 1661 al 1668 il pittore fu al servizio della famiglia Chigi.

Primo 'beneficiario' delle sue opere fu il principe Camillo, nipote di Giovanni Battista Pamphilj (1572-1655), che dopo la rinuncia, nel gennaio 1647, all'abito di cardinale nepote, inaugurò un vorticoso periodo di acquisti di quadri e arredi, nonché di terreni e immobili, perseguendo l'ambizioso obiettivo di una vita dedicata a sostenere e celebrare le glorie della casata. È infatti alla residenza di Valmontone, acquistata nel 1651, ma pronta ad ospitare opere d'arte solamente dal 1659, che destinò gran parte delle pitture paesaggistiche, tra le quali spicca un'ampia quantità di opere richieste al de Momper. Jan, per queste sue prime commissioni riscosse un compenso esiguo, il che verrebbe a confermare quanto tramandato dal pittore e storiografo Giovan Battista Passeri circa la propensione del principe a mercanteggiare sul prezzo e destinare ai pittori di cui si circondava compensi molto bassi: "Benché egli, più d'ogn'altro del suo tempo, desse occasioni a Pittori, et a scultori d'operare, di continuo riceveva disgusti dagl'uni, e dagl'altri"²⁰.

Invece, negli anni Sessanta, durante il pontificato di Alessandro VII Chigi, il pittore lavora intensamente per la famiglia Chigi, in particolare per il cardinale Flavio (1631-1693), nipote di papa Alessandro VII, grande estimatore della pittura di genere e di paesaggio e protettore di Salvator Rosa, il quale potrebbe averlo introdotto presso questa famiglia²¹. Anche Flavio Chigi si servì di lui per arredare le proprie residenze di città e di campagna, quali il palazzo ai Ss. Apostoli, la chiesa Collegiata di S. Maria Assunta ad Ariccia e il palazzo a Formello. Si conservano numerosi atti di pagamento che confermano che il pittore fosse al servizio di questa famiglia almeno tra il 1661 e il 1668²², documenti peraltro ricondu-



3. Jan de Momper, *Paesaggio fluviale con pescatori e buoi*. Ubicazione ignota; già Roma, collezione Romiti; Roma, collezione Chigi (1958).

cibili a opere ancora oggi presenti in collezione, o purtroppo recentemente alienate [fig. 3], elemento questo assai importante al fine di una futura e più circostanziata ricostruzione cronologica del suo *corpus* pittorico²³.

A un decennio di distanza dalla committenza Chigi, nel 1677²⁴, ritroviamo il de Momper nuovamente attivo per i suoi primi committenti, i Pamphilj, per i quali abbiamo una menzione, a conferma della passione di Benedetto per il genere paesaggistico e per questo artista, che attesta che “Monsù Momper” offre i suoi paesi sin dal 1678, facendone traboccare la raccolta²⁵. Il cardinale Benedetto (1653-1730), protettore e mecenate di artisti e musicisti, continuò quella che era stata la passione paterna, raccogliendo intorno a sé una sterminata quadreria²⁶.

Passano molti anni senza avere più notizie del nostro artista, per rintracciarlo poi in documenti concernenti le residenze suburbane di Valmontone e di

Albano [figg. 4, 5a-b], quest’ultima fatta costruire tra il 1708 e il 1720 dal cardinale stesso²⁷. Siamo a conoscenza, di fatto, che i nipoti del cardinale Benedetto, Camillo junior Pamphilj Aldobrandini Facchinetti (1675-1747) e Girolamo Pamphilj Marc’Antonio Colonna (1678-1760), trasferirono tra il 1713 e il 1717, dal palazzo di Valmontone in quello al Corso, “Sei quadrucci diversi di Monsù Momper” e altri ancora ne acquistarono sul mercato nel 1720, non potendone più commissionare all’artista ormai scomparso da tempo²⁸. Pertanto, dall’analisi delle carte Pamphilj si evince l’elevata presenza di opere del de Momper nelle collezioni di famiglia, delle quali possiamo con certezza documentarne almeno trentaquattro, designando i Pamphilj come suoi massimi committenti. Purtroppo della ricca raccolta di quadri rimane ben poco²⁹ [fig. 6], solamente le otto opere conservate in Galleria, inserite nel percorso museale, peraltro



4. Jan de Momper, *Paesaggio fluviale con rovine e viaggiatori*, olio su tela, cm 74×134. Ubicazione ignota; già London, Christie's, 24/10/1986; Suffolk, Westhorpe Hall, L. A. Mayer Memorial Foundation Collection; prob. già Albano, Palazzo Pamphilj, collezione Benedetto Pamphilj (1725).

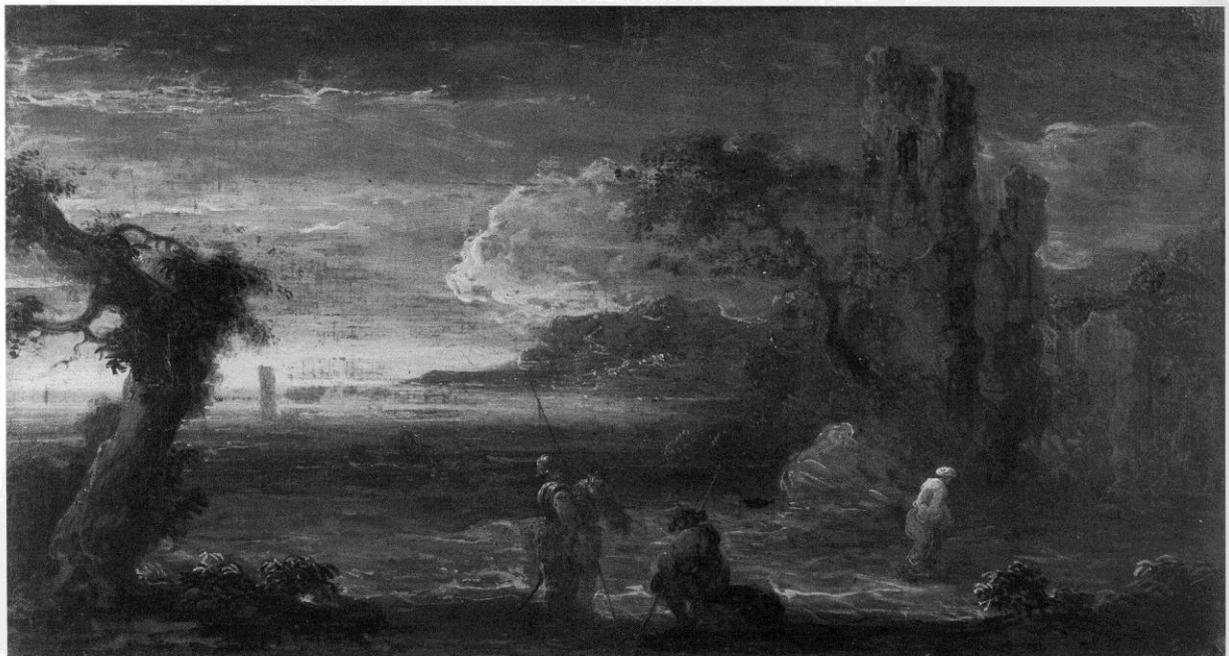
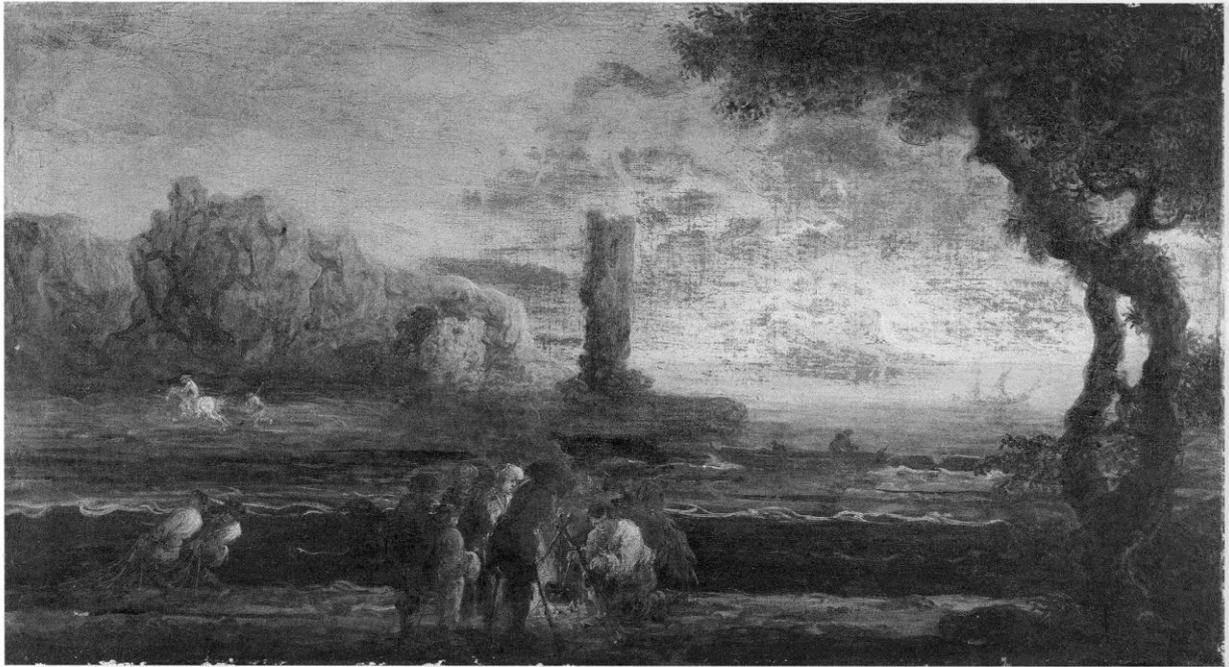
non tutte sono collegabili con certezza a menzioni inventariali d'epoca.

Il collezionismo 'momperiano'. Casa Colonna e nuove indagini nei documenti inventariali

Oltre alle collezioni Pamphilj e Chigi, anche nella collezione Colonna sono ricordati molti dipinti di Jan, anche se probabilmente non considerabili prodotto di committenze dirette. Il nostro artista è menzionato negli inventari di Lorenzo Onofrio (1679)³⁰, Filippo III (1783)³¹ e Giovanni Andrea (1848)³², rispettivamente con quattro, sei e cinque opere³³, ma nessuna di queste è attualmente presente a Palazzo; tuttavia, in occasione di questo studio è stato possibile ricondurre un *pendant* [figg. 7a-b] di tele conservato in collezione privata a quello menzionato nella raccolta del principe Filippo III Colonna in data 1783, ultimo e massimo periodo di splendore di una delle più importanti collezioni del panorama artistico romano, che dopo questa data comincerà, in parte, ad essere smembrata per questioni ereditarie³⁴.

Parallelamente allo studio di queste famiglie patriizie, si è avviata una ricerca sugli inventari di collezioni romane di diversi ceti sociali³⁵ – tutt'ora in

corso e non affrontabile esaustivamente in questa sede – dal quale è scaturito un ampio e consistente elenco di opere, più di duecento, delle quali non si ha oggi testimonianza e che sono solamente in parte riconducibili a quelle giunteci³⁶. L'emergere di queste numerose figure di collezionisti appartenenti prevalentemente alla più alta classe gentilizia, nelle cui raccolte compaiono numerosi dipinti dell'artista, testimonia la reale diffusione delle sue opere e conseguentemente contribuisce a sciogliere il pittore dalle catene di 'scarsa notorietà' che lo hanno accompagnato fino ai giorni nostri. Da questo materiale raccolto sono emersi numerosi collegamenti con opere attualmente conservate in istituti museali e collezioni private, delle quali si è scelto di esaminare soltanto l'esempio del *pendant* Colonna e di dotare questo scritto di alcune riproduzioni fotografiche di immagini significative [figg. 2, 4, 5a-b]³⁷. Nonostante le maggiori fonti documentarie siano costituite dagli inventari romani, è stato possibile rinvenirne numerose anche in documenti spagnoli, francesi ma soprattutto inglesi, il più delle volte redatti da quei viaggiatori che durante i loro soggiorni romani ebbero modo di apprezzare il pittoricismo del de Momper. Questo studio ci ha portato anche

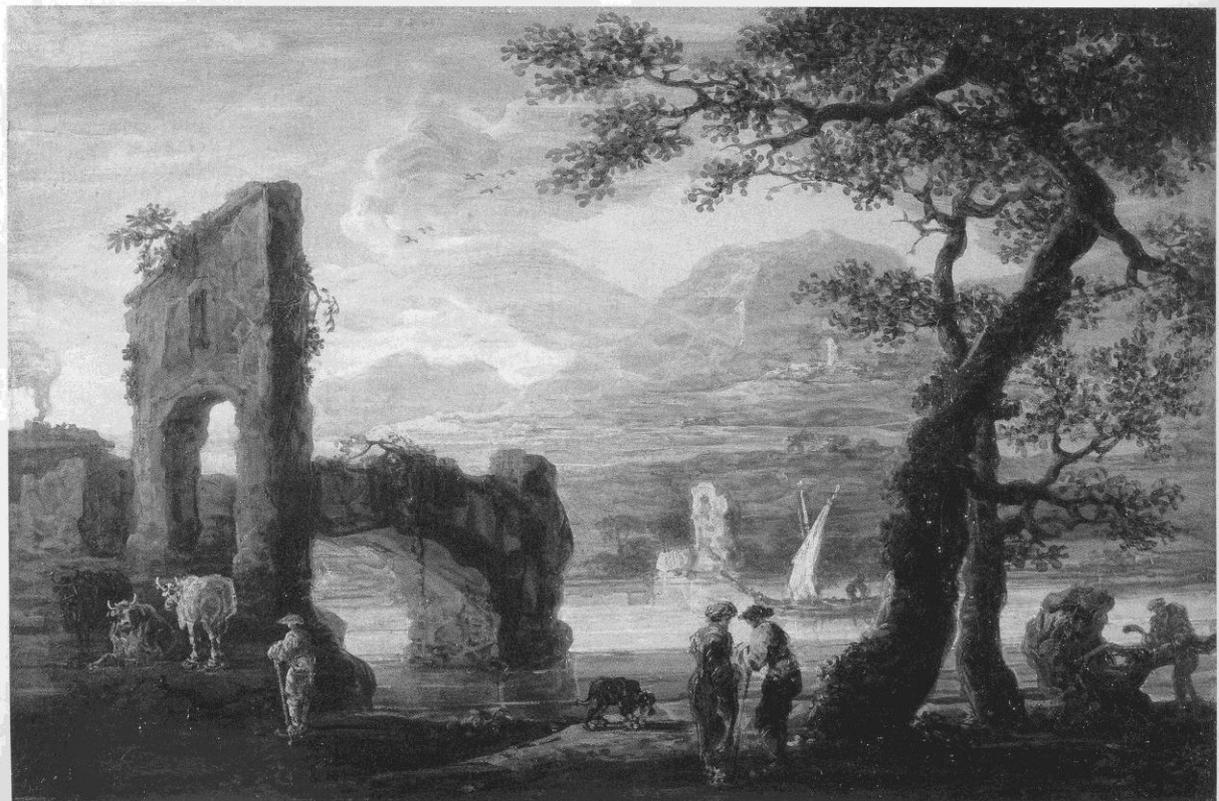
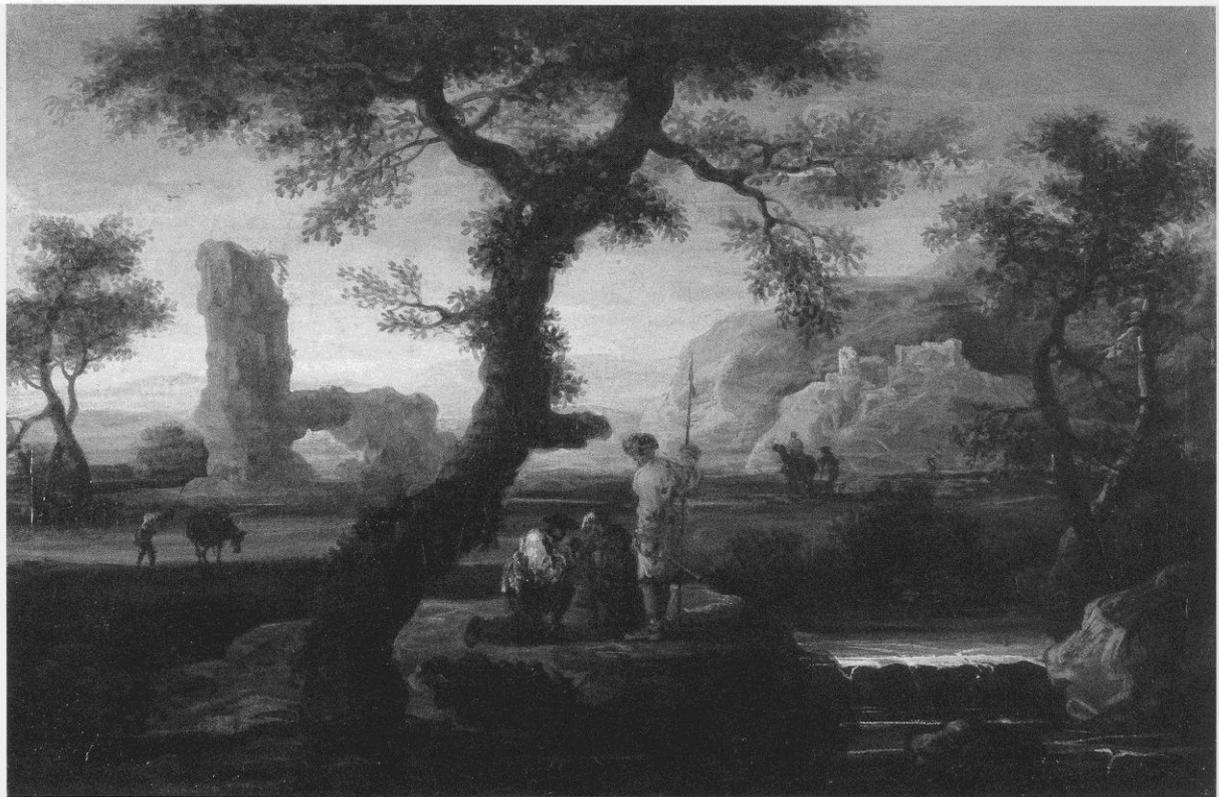


5a-b. Jan de Momper, *Marina con torrione, pescatori e figure intorno a un caldarello (o Il pasto dei pescatori)*; *Paesaggio con ruderi e soldati*, olio su tela, cm 73×133. Nantes, Musée des Beaux-Arts, inv. 96,97; già Nantes, collezione M. Cacault (1810); collezione del Re (1804); prob. Albano, Palazzo Pamphilj, collezione Benedetto Pamphilj (1725).



6. Jan de Momper, *Marina con figure in primo piano*, olio su tela, cm 112×128. Ubicazione ignota; già Milano, Finarte, 02/12/1975; Roma, Galleria Ettore Sestieri (c. 1959); Roma, Palazzo Doria Pamphilj.

7a-b. Joos de Momper, *Paesaggio con figure presso un corso d'acqua*; *Paesaggio fluviale con ponte in rovina, figure e bestiame*, olio su tela, cm 50,5×67. Roma, collezione privata; già Roma, Galleria Angelo Di Castro (1975); Roma, Palazzo Colonna; Roma, Palazzo Colonna, collezione Giovanni Andrea Colonna (1848); Roma, Palazzo Colonna, collezione di Filippo III Colonna (1783).



ad identificare un dato singolare che potrebbe costituire una rilevante testimonianza, se tale lettura si rilevasse corretta, ovvero come le sue opere fossero esposte a fianco a quelle di altri artisti coevi e di maggior fama, dediti allo stesso genere pittorico, quali Salvator Rosa e Dughet³⁸, spingendoci perfino a ritenere che queste potessero essere state commissionate ai rispettivi artisti con l'iniziale intenzione di esporle in *pendant*, per via dell'identica tipologia, formato e dimensione del supporto. Anche alla luce di questa constatazione, non sarebbe sbagliato ritenere come la fama del pittore fosse venuta col tempo aumentando, fino al punto da aver spinto i collezionisti a richiedere una sua opera abbinata a quella dei maggiori maestri del genere attivi all'epoca, contribuendo a far emergere un profilo dell'artista tutt'altro che mediocre e allontanandolo dal ruolo secondario che gli era stato imposto nel panorama artistico della città. Certo, venne messo in ombra dai pittori più noti, ma il suo merito è quello di aver creato un preciso stile pittorico e di non essersi mescolato tra la miriade di allievi e seguaci che seguirono le orme dei Maestri senza avviare un processo di personalizzazione del proprio modo di dipingere. Il suo unico demerito, potremmo spingerci a sostenere, fu quello di aver anticipato il pittoricismo settecentesco, impiegando certi caratteri di linguaggio che saranno propri dei maggiori artisti che lo seguiranno nei secoli successivi, quali van Bloemen, Manglard, Locatelli, Magnasco, Goya e William Hodges, ai quali furono in passato attribuite sue opere³⁹. Tuttavia, con questo non si vuole affermare che i dipinti del de Momper siano stati confusi solamente con autori posteriori, bensì nei suoi confronti sono stati spesso avanzati nomi di pittori a lui contemporanei⁴⁰, da Jan Brueghel il Giovane a Lorrain, fino a giungere al Guercino paesaggista, ed è proprio questa la ragione per la quale il de Momper sfuggì in passato ad una collocazione, oltre che geografica, cronologica, e "resta a chiedersi se gli esemplari che seguono non si finirà per attribuirli un giorno al Van Gogh, dimenticandosi del Van Goyen" (Roberto Longhi).

Collaborazioni artistiche: Francesco Trevisani, Alessandro Mattia da Farnese e Guillaume Courtois

Dallo spoglio degli inventari, emerge il caso del mercante di stoffe Giuseppe Capocaccia, nella cui collezione figuravano ben trentanove opere di un de Momper, verosimilmente identificabile proprio in

Jan⁴¹. Questi, mercante all'interno della Compagnia Capocaccia in piazza di Tor Sanguigna, si dedicò al collezionismo dei dipinti rimanendo particolarmente sensibile al fascino della pittura di paesaggio, che costituisce quasi metà della sua collezione e nella quale ben si riflette il gusto del mercato minore artistico romano, rappresentata peraltro prevalentemente da opere del nostro pittore. Tra queste vi sono "Due paesini del Momper con figurine del Trevisani, che rappresentano uno la fuga della Vergine in Egitto, e l'altro un presepe con cornici tutt'oro di modelloncino strette"⁴², menzione questa importantissima, che ci permette di affrontare un altro aspetto fondamentale della carriera artistica dell'anversese, ossia quello delle collaborazioni con altri artisti. Il sodalizio con il pittore istriano Trevisani⁴³, che la citazione inventariale porterebbe a prendere in considerazione, si aggiunge all'unica cooperazione nota con un altro artista – almeno fino al momento della pubblicazione di questo contributo –, ossia la grande *Marina con la visione di sant'Agostino* commissionata dai Chigi e tutt'ora conservata in Aricca, nella quale Alessandro Mattia da Farnese dipinse le figure⁴⁴ [fig. 8]. La collaborazione tra i due pittori potrebbe risalire alla committenza chigiana, ovviamente in un periodo posteriore al suo arrivo nell'Urbe nel 1678, e pertanto nella fase finale della carriera dell'anversese, in cui Trevisani ricerca affermazione nella capitale, ribadendo l'estrema versatilità dell'artista istriano.

Nel medesimo ambiente chigiano ebbe luogo un'ennesima, e fino ad oggi inedita, cooperazione con un altro pittore di figure, il francese Guillaume Courtois detto il Borgognone. Il Momper dipinse il brano paesaggistico nell'*Assunzione della Vergine* dipinta nel catino absidale della chiesa Collegiata di S. Maria Assunta in Ariccia, eseguita tra il 1664 e il 1666⁴⁵ [figg. 9a-b]. Un'ulteriore collaborazione tra i due è verosimilmente rintracciabile nella grande *Marina con gli apostoli* della galleria antiquaria Lampronti⁴⁶ [fig. 10], il che porta ad interrogarmi sulla possibile autografia momperiana degli altri brani paesaggistici presenti in ulteriori affreschi o dipinti del Borgognone⁴⁷. A queste, si aggiunge un'ennesima cooperazione, sempre per quanto concerne la componente figurativa, documentata da un'inedita tela rappresentante un *Paesaggio con Mercurio, Argo e la giovenca Io*⁴⁸ [fig. 11], già conservata in una collezione privata romana, felice testimonianza di un soda-



8. Jan de Momper e Alessandro Mattia da Farnese, *Visione di sant'Agostino col mistero della Trinità*, 1663, olio su tela, cm 212x433. Ariccia, Palazzo Chigi (Sala Maestra, inv. 502).



9a. Jan de Momper e Guillaume Courtois, *Assunzione della Vergine*, 1664-1666. Ariccia, chiesa Collegiata di S. Maria Assunta.



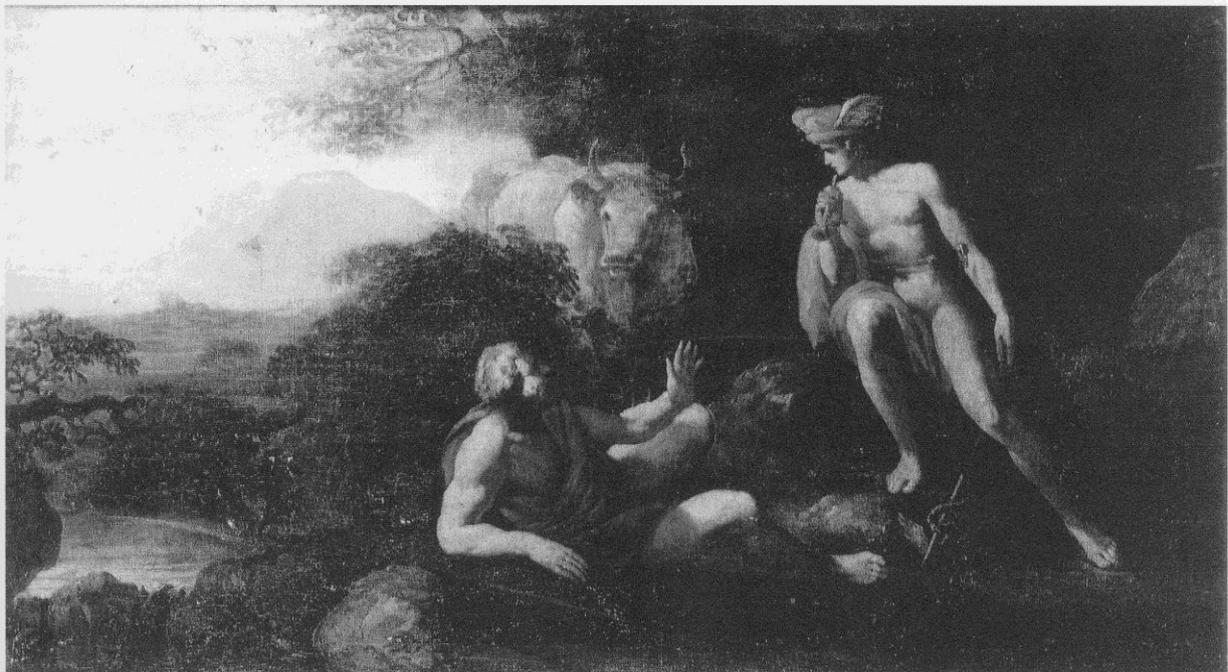
9b. Jan de Momper e Guillaume Courtois, *Assunzione della Vergine*, 1664-1666. Ariccia, chiesa Collegiata di S. Maria Assunta.

lizio con un artista ancora da definire, a mio avviso della cerchia di Pier Francesco Mola⁴⁹; questa viene a porsi come il secondo esempio conosciuto di una rappresentazione narrativa, religiosa o mitologica che sia, che si discosta dalla consueta produzione di paesaggi popolati da contadini, pescatori e viaggiatori. Non abbiamo altre testimonianze, o documenti, che ci inducano a determinare se tali cooperazioni furono solamente eventi occasionali nella carriera

dell'artista; tuttavia esse sono importanti in quanto emerge chiaramente la possibilità che il de Momper abbia in più occasioni collaborato con altri maestri, allontanandoci da quell'idea consolidata di un pittore estraneo all'ambiente artistico che lo circondava, fino a spingerci ad ipotizzare anche una possibile iniziale collaborazione con Salvator Rosa. Altre ipotesi emerse in passato, ma attualmente non condivisibili, lo vedrebbero invece operare accanto a Grimaldi e



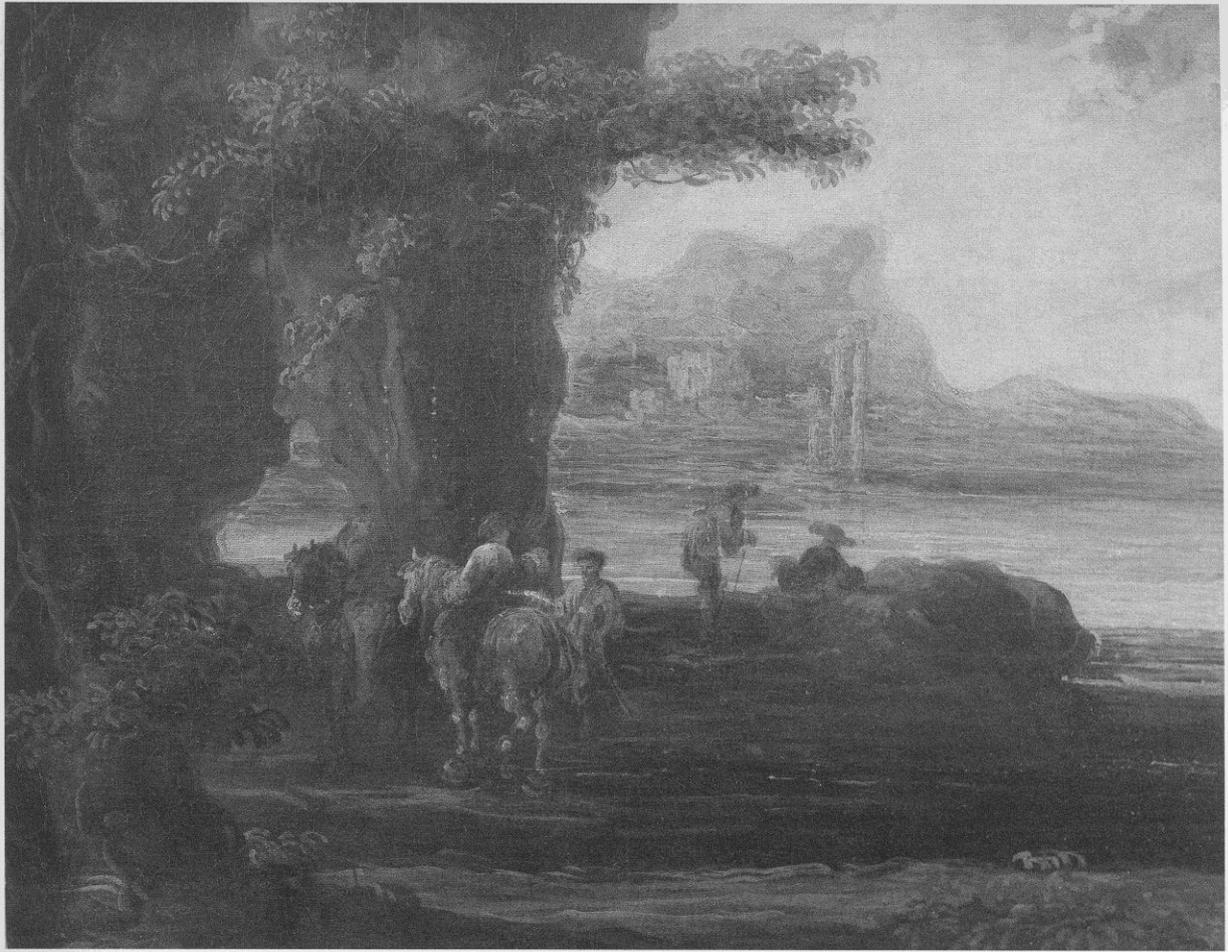
10. Jan de Momper e Guillaume Courtois, *Marina con Cristo e gli apostoli*, olio su tela, cm 124×197. London, Galleria C. Lampronti.



11. Jan de Momper e anonimo figurista, *Paesaggio con Mercurio, Argo e la giovenca Io*, olio su tela, cm 70,5×122. Ubicazione ignota; già Roma, collezione privata (2011).



12. Jan de Momper, *Paesaggio con arco roccioso*, 1663. Formello, Palazzo Chigi, Loggia al piano nobile.



13. Jan de Momper, *Paesaggio fluviale con arco roccioso e il tempio dei Castori*, olio su tela, cm 75×97. Roma, collezione privata; già Paris, Mercato antiquario; già Bologna, Collezione Galli; già Roma, Galleria Gasparrini.

Graziani⁵⁰, nonostante il modo di quest'ultimo di rendere i fusti degli alberi, contorti e dalla chioma rada, dipinti con pennellate sommarie, sia estremamente prossimo al modo di dipingere dell'anversese.

Versatilità tecnica e alcune osservazioni riguardo al metodo di lavoro

È ora opportuno cercare di descrivere il metodo perseguito dal de Momper nella creazione delle sue opere. Egli era un artista caratterizzato da una spiccata versatilità tecnica, spesso impiegata, o meglio sfruttata a basso costo, dal cardinale Flavio Chigi, che lo portò a confrontarsi con differenti tecniche pittoriche: l'olio, la tempera, il guazzo e l'affresco – a cui si dedicò negli anni Sessanta per la decorazione del palazzo di Formello (1663) [fig. 12], dell'abside della Collegiata di Ariccia (1664-1666)

[figg. 9a-b] e del palazzo in piazza dei Ss. Apostoli a Roma (1667-1668)⁵¹ – e nella tecnica allora di moda del succo d'erba⁵².

Verosimilmente, com'era tipico per i pittori del tempo, il de Momper lavorava di fantasia, nel chiuso dello studio, su appunti presi dal vero nella campagna laziale o nella Sabina, come confermerebbero disegni a lui attribuiti passati sul mercato antiquario⁵³, ma non è da escludere il fatto che possa aver eseguito alcune opere, specialmente quelle di formato più minuto, direttamente *en plein air*. I dipinti risultano composti da pochi elementi nei quali sono riadoperati interi brani figurati, riutilizzati indifferentemente per ogni tipo di ambientazione: in più dipinti si vedono varianti delle stesse fantasiose fabbriche in rovina coronate da cespugli, mentre rare – solamente quattro – sono le rappresentazioni

di monumenti reali, quali la Piramide Cestia, raffigurata in due dipinti già sul mercato antiquario romano, e il Tempio dei Castori, presente nell'esemplare dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen e in raccolta privata romana [fig. 13]. Le figure, dalle forme abbozzate e tremule, sono tratte da un consueto repertorio, raffigurate intente a riposarsi o a discorrere, magari dinanzi ad un falò, a lavorare o ad attraversare silenziosamente il dipinto a testa china. Infatti, il suo è un tipo di paesaggio drammatico, in cui la grandiosità della natura sovrasta l'uomo, dipinto in una condizione di estrema solitudine. Come Rembrandt, egli si fa portavoce di un tipo di paesaggio moralizzante, nel quale i personaggi che popolano la scena, spesso mendicanti intenti a trasportare pesanti fardelli, simboleggiano il peso di una vita costellata di stenti e di miserie. Figure di contadini, mandriani, pescatori, facchini, mendicanti, soldati, cavalieri al galoppo, a cui non manca di mescolarsi qualche levantino in turbante, spingono ad interrogarci se il de Momper abbia avuto modo di imbattersi personalmente nel variegato ambiente mercantile veneziano, tanto da indurci ad ipotizzare un possibile, e iniziale, soggiorno in laguna che l'abbia portato a riflettere sulla pittura locale e pertanto alimentare quella sua propensione alla pittura di getto. Verrebbe da chiedersi, vista la consuetudine dell'artista a raffigurare personaggi in abiti orientali, se non possa aver intrapreso anche un viaggio in Medio-Oriente come alcuni disegni – o meglio appunti di viaggio – archiviati con un riferi-

mento a Momper da Giuliano Briganti, porterebbero a ritenere⁵⁴.

Come più volte la critica ha evidenziato, il nome del de Momper è legato alla produzione di grandi tele destinate a soddisfare quella funzione decorativa per le quali erano state commissionate e che la cultura dell'epoca richiedeva, ma accanto ad esse l'artista avviò una produzione di opere dal formato medio, meno maestose rispetto alle precedenti ma ugualmente indirizzate a rilevanti collezionisti, seguite da vere e proprie "operette", caratteristiche della sua formazione nordica, eseguite oltre che su tela anche su supporti di tavola, rame e lavagna. Inoltre, è emersa una vasta produzione di dipinti in coppia, la maggior parte giunti a noi smembrate, o che addirittura facevano parte di una serie più numerosa, come quella già in collezione Chigi-Incisa della Rocchetta composta da nove dipinti ovali⁵⁵. Si ritiene, infatti, che la maggior parte delle opere prodotte dal de Momper, soprattutto quelle di maggior dimensione, fossero a *pendant*, com'era consueto per molti artisti dell'epoca quali Dughet, Lorrain e successivamente Jan Frans van Bloemen, e che il pittore era solito raffigurarvi vedute a loro affini per soggetto ma anche talvolta scene diverse, quali un paesaggio campestre, o fluviale, spesso associato ad una veduta costiera. Tuttavia, ad oggi non sono conosciute repliche di sue opere, sebbene egli fosse portato a ripetere più volte, e quasi identicamente, una determinata composizione, dotandola però sempre di varianti.

¹ Le opere di Jan de Momper, in passato riferite a Joos de Momper, sono quelle conservate nel Museo Nazionale di Palazzo Corsini di Roma (inv. 73, 75), nel Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM530, NM531), nella Walker Art Gallery di Liverpool (inv. 835), nel Museo del Prado di Madrid (inv. nn. 740, 747, 978) e nel Musée des Beaux-Arts di Nantes (inv. 96, 97).

² L'unica opera firmata è la piccola tela passata in asta Tajan a Parigi (24 marzo 1997, lot. n. 53), firmata "momper f" in basso a sinistra.

³ A. BERTOLOTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII* (Firenze 1880, pp. 113-114; Id., *Giunte agli artisti belgi ed olandesi in Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Roma 1885, pp. 18, 26; G.J. HOOGWERFF, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 1913, II, pp. 210, 213, 609; F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Leipzig 1928, II, p. 406; V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939, pp. 13, 72-73, 153, 155-157, 239, 246-247, 275, 358; G.J. HOOGWERFF, *Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600-1725): uittreksels uit de parochiale archieven*, Den Haag 1942, pp. 153-159, 161, 255-256, 259, 307; J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttaetigkeit in Rom unter Innozenz X*, Wien 1972, pp. 74 (n. 277), 137 (n. 592), 138 (nn. 594-595); G. SPIESSENS, *Vincent Manciola, Leckerbetien Adriaenssen, de éénhandige schilder uit Antwerpen*, in "Bijdrage tot de Geschiedenis, inzonderheid van het oud Hertogdom brabant", 1968, pp. 108, 138, 144, 145.

⁴ R. LONGHI, *Monsù X, un olandese in barocco*, in "Paragone", 53, 1954, pp. 39-47, tavv. 31-40; Id., *Chi era Monsù X*, in "Paragone", 109, 1959, pp. 65-66.

⁵ G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Tre altri quadri di G. de Momper*, in "Arte Antica e Moderna", IV, 16, 1961, pp. 388-389, tav. 187a-c; L. SALERNO, *Per il catalogo di Giovanni de Momper*, in "Palatino", I, 12, 1968, pp. 22-26; D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIIème siècle*, Bruxelles-Roma 1970, I pp. 150, 308-314, 342, 371; II, pp. 30, 51-52, 71, 102, tavv. 146-153; L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1977-1980, II, pp. 660-665; P. PIERGIOVANNI, *Documenti inediti relativi a Jan de Momper (III)*, in S. DANESI SQUARZINA, "Fiamenghi che vanno e vengono non li si può dar regola". *Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento. Pittura, storia e cultura degli emblemi*, Sant'Orreste 1995, pp. 114-119; F. CAPPELLETTI, *Scheda biografica relativa a Jan de Momper*, in L. TREZZANI, *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, Milano 2004, pp. 307-308.

⁶ Si è scelto di riportare un elenco di tutti i luoghi (musei, palazzi, chiese), in ordine alfabetico e con i relativi numeri di inventario (seguiti da un numero tra parentesi quadre che ne sta ad indicare la quantità, presente solamente per quegli istituti museali che ne posseggono da due unità in su), in cui sono conservate opere di Jan de Momper, per un totale di quarantacinque (si è considerato anche l'affresco di Formello e quello di Ariccia, ma escluso il dipinto di Stoccarda). Molte delle opere elencate sono a tutt'oggi sconosciute alla storiografia:

Ariccia, chiesa Collegiata di S. Maria Assunta; Ariccia, Museo di Palazzo Chigi inv. 1200 [3]; Arundel, Castle, Collezione del Duca di Norfolk (inv. B74/2501) [2]; Bratislava, Slovenská Národná Galéria (inv. O.1235); Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts (inv. 10943); Cambridge, Fogg Art Museum (inv. 1982.108); Copenhagen, Statens Museum for Kunst (inv. KMS6513); Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Corridoio delle Colonne (inv. 1890, nn. 1054, 1175, 6205) [3]; Formello, Palazzo Chigi, Loggia al piano nobile (affresco); Liverpool, Walker Art Gallery (inv. 835); Madrid, Museo del Prado (inv. 740, 747, 978) [3]; München, Alte Pinakothek (inv. 5935, 5936) [2]; Nantes, Musée des Beaux-Arts (inv. 96, 97) [2]; Nové Zámky, Galéria Umenia (inv. M.155); Roma, Galleria Doria Pamphilj (inv. 74, 138, 367, 438, 535, 544, 600, 601) [8]; Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini (inv. 73, 75) [2]; Roma, Palazzo Chigi, Salone d'Oro [2]; Santiago del Cile, Museo Ralli; Stoccolma, Nationalmuseum (inv. NM530, NM531) [2]; Varsavia, Wilanow, Palace Museum (inv. Wil.1101 d.464; Wil.1104 d.467; Wil.1094 d.439; Wil.1096 d.443; Wil.1102 d.465) [5]; Verona, Banco Popolare (inv. BPL-1036); Wien, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste (inv. 1350); Per quanto concerne la Staatsgalerie di Stuttgart non è stato possibile reperire l'opera menzionata da Longhi (*Monsù X* cit., p. 47). Dalle ricerche avviate è emerso che sotto il nome "Momper" il museo conserva solamente un dipinto di Joos (inv. 622, *Paesaggio roccioso*, olio su tavola, cm 103,7x70,8), mentre il numero inventariale fornito da Longhi (inv. 158) si riferisce a un dipinto della scuola di Giorgione.

⁷ PIERGIOVANNI, *Documenti inediti* cit., pp. 114-119.

⁸ W. MOMBER, *Momber family; Global Anabaptist Mennonite Encyclopedia Online*, 1957 (Web: 25 July 2011: <http://www.gameo.org/encyclopedia/contents/M6527.html>). Nella storiografia relativa a Joos de Momper non viene mai riportato che Anthony de Momper, nipote del nonno (Bartholomaeus) del Nostro, emigrando dai Paesi Bassi verso Danzica per motivi religiosi, cambiò il nome da "de Momper" a "Momber", istituendosi come progenitore di una nuova famiglia che esiste ancora oggi.

⁹ Cfr. P. PIERGIOVANNI, *Jan de Momper (III) e il collezionismo del Seicento*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (Tesi di Laurea, a.a. 1993-1994), p. 5.

¹⁰ BERTOLOTI, *Artisti belgi* cit., pp. 113-114: "Giovanni de Momper fu Giovanni d'Anversa [...] furono esaminati in favore dell'Adrians (= Manciola); [...] Esecutori testamentari [...] Giov. de Momper."; SPIESSENS, *Vincent Manciola...* cit., p. 138: "Joannes de Mompe filius quondam alterius Joannis de Anversa: "Io conosco un tal Vincenzo Adriani, pittore, per esser mio amico et per soprannome vien chiamato Manciola, tal ho conosciuto in Parigi et in Roma".

¹¹ PIERGIOVANNI, *Jan de Momper (III)* cit., pp. 42-43; A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1725 (rist. anast. 1967): "dans ce temps-là il venoit tous les jours à Paris des Peintres étrangers, & particulièrement des Flamans & des Hollandois, Plusieurs s'y sont établis; & ce sera d'eux, don't j'aurai occasion de vous parler dans la suite. Car la Peinture étoit fort en vogue dans les Pais-Bas, Jean Mompre qui demouroit alors à Anvers, étoit en reputation pour bien faire les Paisages".

¹² Nell'inventario di morte di Francoise Delabarre (valletto di camera ed orafo della regine, stilato il 20 ottobre 1642 da Noel Quillerier, pittore del re) compare "Un paysage de Momper, peint sur bois garni de sa bordure de bois de poirier 6 L" (PIERGIOVANNI, *Jan de Momper* cit., p. 52; Archives Nationales Paris, Minutier Central VII, 31). Tale menzione inventariale ci indurrebbe, a documentare l'artista in Francia già nel 1642, sebbene tale ipotesi sia prendere con cautela.

¹³ L'Adriaensz, su cui hanno fatto luce recenti studi (De Aldecoa 2000, Fumagalli 2000, De Marchi 2000, Sestieri 2004, Marabottini 2006), è un pittore originario di Anversa e allievo di Rubens, attivo a Roma – dal 1625 al 1645 e dal 1661 fino alla morte – e a Parigi – dal 1645 al 1661, dove aveva già avuto modo di soggiornare fra il 1640 e il 1641, al servizio del cardinale Richelieu.

¹⁴ Si riproduce solamente il dipinto conservato in collezione privata francese (S. KERSPERN, *Bossuet. Miroir du Grand Siècle*, catalogo della mostra tenutasi a Bossuet, Phileas Fogg, Paris 2004, pp. 154-155), in quanto per via della recente scoperta non mi è stato possibile entrare in possesso di buone riproduzioni fotografiche della coppia di battaglie pubblicate recentemente da Vittorio Sgarbi (*Virtuosismi disimpegnati di Monsù X*, in "Corriere della Sera - Sette", 24 luglio 2015, p. 24), le cui dimensioni sono rispettivamente cm 61×122 e 67×122.

¹⁵ Gli inventari in cui sono menzionate 'battaglie' del Momper sono quelli di Bartolomeo (Roma, 1784) e Tommaso Corsini (Roma, 1808) con due "battaglie originali del Momper", – purtroppo senza indicazioni del supporto e delle dimensioni – e l'inventario di Giulio Cesare Rospigliosi (Roma, 24 dicembre 1856) nel quale è menzionato un solo "Quadro alto palmo 1 oncie 7 1/2, rappresentante Battaglia di Montper".

¹⁶ LONGHI, *Monsù X* cit., pp. 46-47; INCISA DELLA ROCCHETTA, *Tre altri quadri* cit., p. 388.

¹⁷ GARMS, *Quellen aus* cit., pp. 74 (n. 277), 137 (n. 592), 138 (n. 594-595).

¹⁸ È opportuno soffermarci sulla questione – mai discussa – scaturita dall'analisi della "nota di guardaroba del principe Camillo" redatta nel 1652 (Roma, Archivio Doria-Pamphilj, bancone 91/14, ff. 200-233). La conoscenza del patrimonio artistico di questo principe si basava fino al 1996 – data di pubblicazione da parte di Giovanna Capitelli dell'inedito documento inventariale (G. CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Milano 1996, pp. 57-80) – sull'inventario redatto nel 1666 alla morte del principe (J. GARMS, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttaetigkeit in Rom unter Innozenz X*, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1972; U. MERONI, *Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura*, Monzambano 1978, p. 27). Sebbene quest'ultimo lasciasse intravedere la ricchezza di dipinti collocati nelle residenze di Roma, Nettuno e Valmontone, risultava all'apparenza poco attendibile, offrendo in numerosi casi attribuzioni errate. Al contrario, la datazione e la disamina di questo inedito inventario, sporadicamente menzionato, fornisce l'opportunità di definire con precisione un primo nucleo di dipinti della collezione del principe Camillo, rigorosamente separata da quella della moglie Olimpia Aldobrandini. Il manoscritto, sprovvisto di datazione, presenta indizi interni che consentono tuttavia di stabilire che l'inventario sia stato redatto intorno al 1652 e che sia da riconoscersi come "nota di guardaroba" dei beni della primogenitura che Camillo avrebbe fatto redigere a seguito della espressa volontà di Innocenzo X. Nel caso della "nota di guardaroba" Pamphilj le descrizioni delle "pitture diverse", quando confrontabili con le opere, si rivelano precise e affidabili. I lotti di dipinti sono inoltre contraddistinti da un numero progressivo che, nel caso in cui le opere descritte non abbiano subito interventi di foderatura, dovrebbe essere ancora visibile sul loro retro. In questa sede si avanza l'ipotesi di riconoscere in alcune menzioni inventariali di dipinti di "mano fiammenga" opere del Momper, le cui rappresentazioni e dimensioni si avvicinano di molto ad alcuni tra quelli oggi documentati. Infatti, nei ff. 207-208 è possibile leggere di ben sette opere (descritte consecutivamente e contrassegnate dai numeri inventariali che vanno dal 67 al 73 compresi), eseguite dallo stesso autore, che sembrerebbero ben corrispondere a opere del de Momper: il dipinto menzionato al numero "70" ("Un quadro dell'istessa mano, et altezza con paese, con diverse figure, che rappresenta una pioggia di neve seg[na]to del n[umer]o N.70"), è stato quello che mi ha portato a questa conclusione per via della sua particolare rappresentazione di un paesaggio innevato. Questi riconduce inequivocabilmente ad uno tra i più noti ed affascinanti dipinti del de Momper, ricordato per l'ultima volta nella galleria antiquaria di Fabio Massimo Megna (M. GREGORI - E. SCHLEIER, *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, pp.) [fig. 2]. Le opere citate ai numeri "67 e 68" si avvicinano alla coppia di dipinti raffiguranti un "paesaggio costiero e campestre" già noti alla critica e comparsi per l'ultima volta sul mercato antiquario nel 1994 (Milano, Finarte, 29/11/1994, lot. nn. 117-118). Invece, a seguire, le due menzionate ai numeri "69 e 72" sono accostabili alla coppia di Cacce conservata al Museo del Prado (inv. 978, 740), acquistate a Roma nel 1735 dalla Regina Isabel su mediazione del pittore veneziano Giovan Battista Pittoni e dietro raccomandazione dello Juvarra. Ipotizzo che queste possano essere uscite dal palazzo intorno agli stessi anni in cui furono acquistate a Roma, poiché si ricorda che alla morte del cardinale Benedetto Pamphilj, nel 1730, iniziò la dispersione della collezione e tra il 1730 e il 1735 s'intrapresero alcuni lavori di architettura nel Palazzo al Corso, con la conseguente risistemazione della Galleria. Anche per la tela corrispondente al numero "73" è ipotizzabile un riferimento con l'opera ancora ubicata in Galleria Doria Pamphilj rappresentante un "paesaggio fluviale con ponte" (Saletta n. 2, inv. 138); tuttavia, per il dipinto menzionato al numero "71" non è stato possibile ricondurlo, seppur in via ipotetica, a nessuno dei dipinti pervenuti.

Alla luce di questi nuovi studi, si ritiene, verosimilmente, che tali opere furono commissionate al Momper con l'intenzione di riservarle alla residenza di Valmontone, acquistata appena l'anno prima, nel 1651. Inoltre, questa ipotesi è confermata dal riconoscimento della mano del Momper nel paesaggio presente negli affreschi di Guillaume Courtois per la chiesa di S. Marco a Roma (ma vedi infra nota 47)

¹⁹ HOOGEWERFF, *Nederlandsche kunstenaars* cit., pp. 242, 246.

²⁰ CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria* cit., pp. 57-80.

²¹ PIERGIOVANNI, *Jan de Momper (III)* cit., pp. 16-17. La Piergiovanni ipotizza che il Momper possa essere entrato in contatto con i Chigi e con i Pamphilj attraverso la conoscenza dell'indoratore Francesco Corallo, il cui nome ricorre nei documenti contabili di entrambe le casate, relativamente (anche) a cornici destinate a dipinti del Momper.

²² GOLZIO, *Documenti artistici* cit., pp. 13, 72-73, 153, 155-157, 239, 246-247, 275, 358. Tra il 1662 e il 1663, Momper è impiegato nella decorazione del Palazzo a Formello per il quale esegue tele e affreschi, solo in parte giuntici (SALERNO, *Per il catalogo* cit. p. 26, nota n. 7; F. PETRUCCI, *Le decorazioni pittoriche del palazzo Chigi di Formello*, in *I Chigi a Formello. Il feudo, la storia e l'arte*, Formello 2009, p. 34). Il 18 settembre 1663 il Momper è pagato per l'esecuzione della grande tela con la Visione di sant'Agostino destinata al palazzo di Ariccia (*L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del Sei e Settecento*, Roma 1990, I, pp. 95-96, cat. 31, con bibl. pre.). Nel 1665 il pittore è nuovamente attivo per i Chigi nella realizzazione delle quattro tele di Ariccia (*Le Stanze del Cardinale*, Ariccia, Palazzo Chigi, 20 luglio - 21 settembre 2003, a cura di F. Petrucci, Roma 2003, p. 93), mentre tra il 1667 e il 1668 esegue le decorazioni, ad affresco e a guazzo su tela, nelle stanze dell'appartamento del cardinale Flavio nel Palazzo ai Santi Apostoli (PETRUCCI, *Le decorazioni* cit., p. 34), Palazzo in cui sono ancora oggi ubicate, nel Salone d'Oro, due tele ovali (originariamente circolari) ricordate in loco fin dal 1692 (G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Tre altri quadri di G. de Momper*, in "Arte Antica e Moderna", IV, 16, 1961, p. 389; figg. 187a-187b).

²³ La questione concernente la definizione cronologica delle opere di Momper risulta, allo stato attuale delle conoscenze, ancora non affrontabile esaustivamente, anche perché richiederebbe uno spazio che travalica scopi e limiti di questo lavoro. Pertanto, ci limitiamo ad elencare i dati certi relativi alla datazione delle opere, i quali riguardano essenzialmente i dipinti di committenza Chigi: al 1661 è databile la *Marina con la visione di sant'Agostino* conservata ad Ariccia, al 1663 l'*Arco roccioso* eseguito ad affresco nel palazzo di Formello, al 1664-1666 il brano paesaggistico nell'affresco absidale di Guillaume Courtois nella chiesa Collegiata di Ariccia, mentre al 1665 la serie delle quattro tele sempre di Ariccia (delle quali attualmente solamente due sono ancora conservate in Palazzo). Invece, per quanto concerne la committenza Pamphilj è possibile trarre una datazione certa solamente per la grande coppia di *Marine* ubicata in Galleria nella Sala Aldobrandini, databile al 1677. Tuttavia, se ulteriori documenti dovessero portare a confermare l'ipotesi di riconoscere dipinti del de Momper nelle sette menzioni inventariali della "Nota di guardaroba" del principe Camillo Pamphilj (vedi nota n. 18), databile intorno al 1652, si verrebbero ad incrementare notevolmente le informazioni in nostro possesso per una futura e più corretta definizione cronologica del corpus pittorico dell'anversese.

²⁴ A. MERCATINI - L. STAGNO, *Caravaggio, le fughe e i paesaggi: la pittura nelle ville Doria Pamphilj*, Cinisello Balsamo 2010, p. 96; Roma, Archivio Doria Pamphilj (d'ora in poi RADP), Banc. 86.47; L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze 1955, p. 300; RADP, "Filza de Conti e Giustificazioni dell'Emo e Rmo Sigr. Cardinal Panfilj, Lista di denari spesi per serv. di S. P.ne da me Domenico Bucelli a tutto Li 24 Nov.e 1678, Scaff. 2/3, f.1". Il 3 luglio 1677 è emesso un mandato di pagamento nei confronti di Momper per l'esecuzione di "due prospettive", riconducibili a quelle ad oggi conservate in Galleria nella Sala Aldobrandini (inv. 535, 438), probabilmente le stesse due cui si riferisce l'indoratore Francesco Corallo nella richiesta di saldo nella quale si accenna a "due grandi cornici et una di mezza testa per due paesi del fiammingo Mumper". Si riporta di seguito il mandato: "al Sr. Giovanni de Mumper Pittore Fiammingo scudi tre m.ta à conto di due prospettive".

²⁵ MONTALTO, *Un mecenate in* cit., p. 306.

²⁶ *Ivi*, p. 300; A.G. DE MARCHI, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Firenze 2008 (II ed. riv.).

²⁷ RADP, scaffale 4, n. 17, ff. 118-180; A.M. RYBKO, *La quadreria ad Albano del Cardinal Benedetto Pamphilj*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 8 marzo - 13 maggio 1990, Roma 1990, II, pp. 285-286, 294, 298; A.G. DE MARCHI, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Roma 1999, pp. 239, 240-244, 248.

²⁸ MERCATINI - STAGNO, *Caravaggio, le fughe* cit., p. 96; RADP, Spese [...] Guardarobba, n. 22.

²⁹ Dopo la morte del Cardinale, nel 1730, il palazzo con tutte le opere passò ai nipoti Camillo junior e Girolamo che lo venderanno per la somma di ottomila scudi al Collegio Nazareno nel 1764. Le dispersioni si incrementeranno nel secolo XIX, per concludersi verosimilmente durante la II Guerra mondiale, quando il palazzo diventò abitazione dei rifugiati. Purtroppo, neanche nella sede del Collegio Nazareno a Roma rimangono testimonianze di questa ricca quadreria (RYBKO, *La quadreria ad Albano* cit., p. 275).

³⁰ E.A. SAFARIK, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 2, Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, München 1996, pp. 126, 136; N. GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma Barocca*, Roma 2004, p. 210. I quattro dipinti del Momper menzionati nell'inventario furono acquistati probabilmente dopo il 1664 e il 1679, poiché risultano presenti nell'inventario redatto nel 1664.

³¹ *Catalogo dei Quadri, e Pitture esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma Coll'indicazione dei loro Autori Diviso in sei Parti Secondo i rispettivi Appartamenti*, Roma 1783, ff. 35, 37, 89-90; L. SALERNO, *Per il catalogo di Giovanni de Momper*, in "Palatino", I, 12, 1968, p. 26 (nota 7); SAFARIK, *Documents for the History of Collecting* cit., pp. 640, 657.

³² F. MARIOTTI, *La legislazione delle belle arti*, Roma 1892, pp. 145, 147-148.

³³ Nonostante nell'inventario siano citate solamente cinque opere del Momper, si ritiene di poter identificare due dipinti archiviati come "scuola di Salvator Rosa" con dipinti del Nostro, portando così il numero delle opere presenti in collezione a sette unità. Il caso relativo a questi due dipinti verrà affrontato a seguire nella nota 35.

³⁴ Nell'inventario dei beni dei Principi Colonna, redatto da Safarik (E.A. SAFARIK, *Inventario della collezione dei Principi Colonna in Roma*, Roma 1987, dattiloscritto conservato presso la Soprintendenza speciale per il polo museale romano) figuravano quattro dipinti del Momper, verosimilmente collegabili a quelli menzionati nell'inventario del principe Giovanni Andrea Colonna del 1848, e che attualmente, alla luce dalle verifiche avviate, sembrerebbero non trovarsi più nel palazzo ("Due paesaggi", tavole, cm 18x27, fid. n. 275 e n. 276; "Porto di mare con torre", olio su tela, cm 50x66, fid. n. 477; "Paesaggio con cacciatori su sentiero di montagna", tavola, cm 44,8x62,4, fid. n. 126, che però va identificato con quello di Joos Momper ubicato in Galleria).

³⁵ I risultati di questa ricerca saranno presto oggetto di una pubblicazione da parte dello scrivente.

³⁶ La ricerca concerne gli inventari romani redatti tra il XVII e il XIX secolo, inseriti, per alcuni casi, *on-line* nell'ambito di un progetto elaborato dalla soprintendenza speciale per il Polo museale Romano e il Provenance Index J. Paul Getty Trust of Los Angeles; altri non risultano inseriti nel Provenance Index, bensì solamente pubblicati in appendice a studi non concernenti il pittore in esame, mentre altri ancora sono consultabili soltanto nel formato cartaceo d'epoca presso l'Archivio di Stato di Roma. Tuttavia, è fondamentale ricordare come in tali inventari sia spesso citato solamente il nome "Monsù Momper", o nomi similari (Mombart, Mombre, Mombroero, Mompair, Mompré, Monpair, Monper, Monpers, Monpert, Monpre), senza fare riferimento al nome di battesimo. Pertanto, sebbene si tratti di collezioni costituite prevalentemente da opere italiane, e spesso romane, non siamo certi di trovarci dinanzi a opere di Jan, nonostante la descrizione di quest'ultime ci spinga più delle volte a ritenerle sue.

³⁷ La coppia di dipinti (olio su tela, cm 50,5x76), è da identificarsi con quella citata nell'inventario, redatto nel 1783, del principe Filippo III Colonna: "244. Due Quadri di 2 ½ per traverso = Paesi con Figure = Momper Fiammingo". Ritornano nel documento, infatti, sia il numero d'inventario "244" che l'attribuzione al pittore "Momper Fiammingo", riportati sul retro della prima tela di entrambi i dipinti. Anche il formato delle tele inventariate ("per traverso" = formato orizzontale) e le dimensioni (palmi romani 2 ½ = 57 cm circa), riferite all'altezza, corrispondono a quelle dei dipinti in esame. Anche la descrizione, seppur non dettagliata, ci conferma il soggetto rappresentato. Molto verosimilmente sono riconducibili anche con quelli descritti nell'inventario del principe Giovanni Andrea Colonna, stilato il 5 Marzo 1848, archiviati come scuola di Salvator Rosa: "244-245 Paesi con acqua e figure, della scuola di Salvator Rosa, s. 20". Il *pendant* di opere è attualmente conservato in una collezione privata romana dal 1975, data di acquisto presso la galleria antiquaria "Di Castro" che a sua volta ebbe modo di acquistarlo direttamente dalla collezione di casa Colonna (si ringrazia vivamente l'antiquario Angelo Di Castro per la disponibilità mostratami nella ricerca di informazioni concernenti il pittore, dandomi la possibilità di accedere al personale archivio fotografico e rendendomi partecipe dei suoi preziosi ricordi).

³⁸ Nella collezione dei fratelli Piccini (Roma, 1743. A.S.R., 30 Notai Capitolini, Uff. 21, Vol. 408, ff. 544-551v) sono menzionati: "Due paesi p. traverso in misura da testa uno con diversi soldati dipinto da Salvator Rosa, l'altro dipinto da Momper con cornice antica dorata". Nella collezione della marchesa Eleonora Silvestri Fabi (Roma, 7 Ottobre 1743. A.S.R., 30 Notai Capitolini, Uff. 21, Vol. 408, ff. 649-670) sono menzionati: "Due ottangoli di due palmi di luce rapp.ti due paesi uno di Gasparo Posini, e l'altro di Momber con cornice nera".

³⁹ Il piccolo dipinto conservato nella Galleria Doria Pamphilj (Saletta 2, inv. 367) fu a lungo ritenuto opera di Jan Frans van Bloemen (S. TONCI, *Descrizione ragionata della Galleria Doria preceduta da un breve saggio di pittura*, Roma 1794, pp. 137, 207; G. CANTALAMESSA, *Ricognizione Fidecommissaria Doria Pamphilj*, Roma 1892, n. 367; E. SESTIERI, *Catalogo della galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942, p. 258, n. 367). Inoltre, Busiri Vici, nel suo fondamentale studio su Jan Frans van Bloemen (A. BUSIRI VICI, *Jan Frans van Bloemen Orizzonte e l'origine del paesaggio settecentesco*, Roma 1974, p. 91), affermava che Momper fu il solo fiammingo paesista rilevante che avesse operato a Roma dopo il Bril e alla cui pittura senz'altro il van Bloemen s'ispirò. La coppia di marine conservate attualmente nella Sala Aldobrandini della Galleria Doria Pamphilj (inv. 438, 535) furono, invece, in passato ritenute del Manglard (P. BELLI, *Catalogo fidecommissario*, 1819), mentre la coppia di paesaggi conservati a Roma nella Galleria Corsini furono ritenuti di Andrea Locatelli (X. BARBIER DE MONTAULT, *Le musées et galeries de Rome: catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, 1870, p. 379, nn. 34, 36), mentre i dipinti del Museo di Nantes furono attribuiti al Magnasco (B. GEIGER, *Magnasco*, Bergamo 1949, p. 120). Al Goya venne attribuito, fondandosi su un disegno preparatorio recante una firma falsa del maestro spagnolo, un *Paesaggio fluviale* (I. HARROWER, *A landscape by Goya*, in "Apollo", marzo, 1951, pp. 78-79), attualmente di ubicazione ignota, transitato per l'ultima volta sul mercato antiquario londinese (Phillips, 24/06/1980, lot. 93), mentre la tela della Walker Art Gallery di Liverpool (inv. 835) venne riferita, nel primo quarantennio del XIX secolo, a William Hodges (1744-1797), allievo di Richard Wilson. Quest'ultimo fu il padre dei paesaggisti in Gran Bretagna e si formò con le opere di Momper, acquistandone ben sei durante il suo soggiorno romano (W. G. CONSTABLE, *Richard Wilson*, Cambridge 1953, p. 83).

⁴⁰ Musée des Beaux-Arts di Nantes e la Staatsgalerie di Stuttgart conservano invece opere riferite in passato al Brueghel, mentre per i due ovali conservati nel salone d'oro di Palazzo Chigi a Roma, all'inizio del Novecento, si pensò al maestro francese Claude Lorrain (G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il Salone d'Oro del Palazzo Chigi*, in "Bollettino d'Arte", VI, 1927, p. 376, nota 7). A chiusura, si riporta il dipinto ubicato nella raccolta Zanchi ritenuto nel XIX secolo, secondo una vecchia scritta tracciata a tergo, opera del Guercino (D. BODART, *The Zanchi Collection*, Roma 1985, pp. 130-132). Si evidenzia, a tal proposito, come J. De Maere abbia proposto la tesi secondo cui il nostro artista sia stato influenzato dai dipinti del maestro emiliano (J. DE MAERE, *Illustrated dictionary of 17th century flemish painters*, Bruxelles 1994, pp. 286-287). Inoltre, sul mercato antiquario è transitata un'opera attribuita da Giancarlo Sestieri a Bartolomeo Torregiani, ma da riferire alla mano del de Momper (Genova, asta Wannenes, 03/12/2013).

⁴¹ R. CANUTI, *La cappella di San Giuseppe in Santa Maria della Vittoria e la collezione di dipinti di Giuseppe Capocaccia*, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti*, I, Roma 1999, pp. 48-50.

⁴² Ivi, pp. 48-50, 54-59. Un dipinto attribuito al Momper raffigurante il medesimo soggetto è transitato anni fa sul mercato antiquario milanese (Finarte, 30/05/1991, lot. 48, olio su tela, cm 25x30), del quale purtroppo non si dispone di una riproduzione fotografica.

⁴³ Si evidenzia come i periodi di attività dei due pittori al servizio dei Chigi non coincidano, poiché Trevisani, giunto a Roma nel 1678, è documentato presso i Chigi dal 1682 al 1693, mentre il de Momper, vi lavora dal 1661 al 1668.

⁴⁴ *L'arte per i papi* cit., I, pp. 95-96, cat. 31 (con bibl. pre.).

⁴⁵ Sono grato a Francesco Petrucci per aver attirato la mia attenzione sulla possibilità dell'esecuzione del brano paesaggistico da parte del Momper dell'affresco di Courtois, particolare apprezzabile solamente ad una visione diretta in prossimità del catino absidale. Per la datazione dell'affresco cfr. S. PROSPERI VALENTINI RODINÒ, *Guillaume Courtois*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1984, 30, *ad vocem*.

⁴⁶ L'opera è considerata il risultato di una collaborazione tra il de Momper e Alessandro Mattia da Farnese. Già attribuita a Jacob de Heusch (Roma, Christie's, 13/12/2005) è stata messa in relazione da Susanna Marra con una menzione inventariale che porterebbe a riconoscervi l'autografia del Borgognone (F. PETRUCCI, *Paesaggio laziale tra ideale e reale. Dipinti del XVI e XVII secolo*, Roma 2009, pp. 42-43; Archivio cardinale Francesco Barberini juniore, 1738, 3 ottobre 1740, f. 58v 513). A mio avviso l'attribuzione al Borgognone è valida, e ipotizzabile l'esecuzione del brano paesaggistico da parte del de Momper. Tuttavia, sorge un dubbio alla luce delle attinenze che la tela condivide con il dipinto conservato all'Accademia Nazionale di San Luca raffigurante un Marina con l'arrivo di un principe (inv. 393, tela, cm 117x175). Questo dipinto fu attribuito da Longhi al Momper (LONGHI, *Monsù X, un olandese* cit., pp. 41, 46; tav. 29), attribuzione poi circoscritta dal Faldi alle sole figure (I. FALDI, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1967, pp. 38-39) e infine eliminato dal corpus pittorico dell'anversese dal Salerno (L. SALERNO, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1977-1980, II, p. 662), il quale riteneva che le figure fossero state dipinte dal Borgognone, come riportava una vecchia attribuzione (J. ARNAUD, *L'Académie de Saint-Luc à Rome: considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours*, Loescher, Roma 1886, p. 415, n. 112). Concordo nell'attribuire delle figure al Borgognone, e suggerisco di riconoscervi nella stesura del paesaggio l'intervento di Jacob de Heusch, poiché, sotto il suo nome è transitato sul mercato antiquario un dipinto rappresentante il medesimo scorcio paesaggistico (London, Sotheby's, 28/01/1976, lot. 13). Tali considerazioni rimandano alle parole di Busiri Vici, il quale sosteneva che al de Heusch non furono aliene le conoscenze dello stile compositivo di Jan de Momper, le cui opere egli ebbe certamente modo di vedere nelle raccolte romane (A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*, Roma 1976, p. 71).

⁴⁷ Mi riferisco agli affreschi nella cappella del Sacramento della Basilica di S. Marco a Roma (*Sacrificio di Aronne e Aronne che raccoglie la manna*, 1656) e nella Basilica di S. Giovanni in Laterano (*Visione di sant'Ilario*, 1660); di quest'ultima era prefetto il cardinale Flavio Chigi che poco dopo si servì del de Momper per la decorazione dei propri palazzi. Preferisco lasciare aperta la questione dal momento che non ho avuto modo di approfondire l'argomento per via della vicinanza della data di consegna di questo contributo.

⁴⁸ Il soggetto è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, già presente in un dipinto del Momper transitato sul mercato antiquario londinese (Phillips, 15/11/1976, olio su tela, tondo, cm 29,5) e del quale purtroppo non dispongo di una riproduzione fotografica.

⁴⁹ Le figure di Mercurio ed Argo (*La giovenca Io* è un prodotto pittorico del Momper, oltre al brano paesaggistico) sono rese con quella matrice 'neoveniziana', sebbene ancora di gusto classicista, importata a Roma negli anni Venti e Trenta del secolo e perseguita con successo da Pier Francesco Mola.

⁵⁰ Per quanto riguarda Grimaldi: London, Christie's, 19/04/2000 (lot. 143b); London, Christie's, 31/10/2000 (lot. 165b); London, Sotheby's, 09/07/2002 (lot. 406). Quest'ipotesi di collaborazione, indubbiamente riferita alla stesura paesaggio da parte del 'bolognese' e delle figure da parte dell'artista anversese, si ritiene poter essere non del tutto improbabile, se si pensa che in quegli stessi anni il pittore abitava in via Frattina, quindi a pochi metri dall'abitazione del Momper, e pertanto averlo conosciuto non solo di fama. Tuttavia, ciò non mi è possibile determinarlo tramite la sola riproduzione fotografica dell'opera.

Per quanto riguarda Graziani: PIERGIOVANNI, *Jan de Momper (III) e il cit.*, pp. 202-206. La Piergiovanni avanzava un'ipotesi di cooperazione con Francesco Graziani per quanto concerne la coppia di paesaggi del Momper conservati alla Galleria Corsini di Roma, ipotesi questa che tenderei a scartare sulla base dell'analisi dello stile. Ritengo altresì che essi possano nascondersi autografi momperiani nel fin troppo esteso catalogo di battaglie del Graziani, come del resto ritengo siano del figlio di Francesco, Pietro, alcuni paesaggi già attribuiti al Momper (nel saggio della Piergiovanni decisamente respinti). Questa direzione attribuzionistica è stata percorsa già per il Paesaggio con armenti, conservato in collezione privata romana, inizialmente attribuito al Momper da Salerno (SALERNO, *Per il catalogo* cit. pp. 23-24) ma restituito a Pietro Graziani in occasione della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli (Civiltà del Seicento a Napoli)*, Napoli, Museo di Capodimonte, 24 aprile - 14 aprile 1985; Museo Pignatelli, 6 dicembre 1984 - 14 aprile 1985, Napoli 1984, I, p. 323, cat. 2.129).

⁵¹ Nel palazzo ai santi Apostoli, il Momper dipinge, tra il settembre 1667 e il febbraio 1668, alcuni fregi, sia ad affresco sia a guazzo su tela, che decoravano la sommità delle pareti in numerose stanze dell'appartamento del cardinale Flavio (vedi supra nota 22).

⁵² V. Golzio, *Documenti artistici* cit., pp. 356, 358; SALERNO, *Per il catalogo* cit. p. 25; BODART, *Les peintres des* cit., I, p. 309; i "sughi d'erba" sono una tipologia di tessuto dipinto che conobbe una straordinaria diffusione nel Seicento. I colori vegetali venivano diluiti in soluzione d'acqua arricchita d'allume (che funge da fissativo garantendo il tono vivido dei colori) e stesi su

tele senza preparazione, quindi imbibendo la stoffa. A livello di stesure pittoriche, questi non hanno corpo e si lavora a velature successive. Il disegno sulle tele è a spolvero.

⁵³ *Old master drawings*, London, Phillips, 11/12/1996 (lot. 73); *Old master drawings*, London, Christie's, 21/04/1998 (lot. 397). Per la questione relativa a un possibile disegno preparatorio di Momper, creduto in passato del Goya per via di una firma rivelatasi falsa, si rimanda all'articolo da cui scaturì l'equivoco (I. HARROWER, *A landscape by Goya*, in "Apollo", marzo, 1951, pp. 78-79. Il dipinto passò diversi anni dopo in un'asta Sotheby's (London, 19/06/1968, lot. 108). Si respinge, invece, l'autografia dei disegni transitati recentemente sul mercato antiquario internazionale attribuiti al de Momper (New York, Sotheby's, 24/01/2007, lot. 61; Amsterdam, Sotheby's, 19/05/2004, lot. 107).

⁵⁴ Si preferisce lasciare aperta la questione vista l'importanza che il nucleo di opere potrebbe ricoprire nel caso se ne accogliesse in futuro l'autografia, poiché in esse è presente anche uno studio di battaglia che contribuirebbe ad incrementare il materiale in nostro possesso sulla sua nuova fisionomia di battaglista. Le riproduzioni fotografiche dei disegni sono conservate nel fondo fotografico di Giuliano Briganti, nella cartella relativa a Momper, con i riferimenti inventariali B20202-20211. Le opere archiviate sono dieci, e sembrerebbero frutto dello stesso artista, nonostante alcune presentino dei monogrammi, non identificabili, o iscrizioni riferibili a "Salvador" e "de Wael".

⁵⁵ Vedi *supra* nota 16.