



Nobiltà e bassezze nella biografia dei pittori di genere

Patrizia Cavazzini

Spesso i biografi degli artisti tendono a raccontarci gli aspetti più edificanti della loro vita, a cominciare dai loro rapporti con i committenti di più alto livello sociale. Ad esempio Filippo Baldinucci sottolinea come Gian Lorenzo Bernini, il vero artista di corte nella Roma seicentesca, godesse di un accesso continuo e privilegiato tanto a Urbano VIII quanto ad Alessandro VII: entrambe i papi richiedevano continuamente la sua presenza alla loro tavola e lo scultore addirittura accompagnava Urbano VIII in camera da letto, la sera, e gli chiudeva le imposte. Karel van Mander, Giulio Mancini e Giovanni Baglione narrano dei favori ricevuti dal giovane Giuseppe Cesari da parte di Gregorio XIII e del cavalierato concessogli da Clemente VIII. Joachim van Sandrart sottolinea la considerazione in cui veniva tenuta Artemisia Gentileschi, a Napoli, sia dalla moglie del viceré spagnolo che dalle altre principesse della corte. Il medico Giulio Mancini mette in risalto come Bartolomeo Manfredi fosse “di aspetto nobile, costumi buonissimi e ritirati” e Gerhard van Honthorst “molto civile e cortese”. In realtà di tutti questi artisti si sarebbero potute narrare storie diverse, a cominciare dal Bernini, il quale mandò un sicario a sfregiare l’amante Costanza Piccolomini Bonarelli. Sposata con un aiutante del Bernini, Costanza aveva tradito il marito sia con il famoso scultore che con suo fratello Luigi. Quando Gian Lorenzo ebbe le prove che Luigi godeva dei favori della giovane, cercò ripetutamente di ucciderlo, finché la madre chiese al papa Urbano VIII di porre rimedio alla situazione. Il Cesari invece fu accusato dello sfregio subito dal collega Pomarancio, il quale aveva cercato di sottrargli l’incarico per i mosaici della cupola di San Pietro. Durante il processo fu trovato in possesso di armi da fuoco, motivo per cui si trovò poi costretto a donare al cardinal nipote Scipione Borghese la sua collezione di dipinti.

Vicende di questo genere sono raramente narrate nelle fonti a stampa. Per molti pittori – e anche per molti biografi – era importante sottolineare come la loro professione fosse un’arte nobile e liberale, del tutto distinta dall’attività artigianale praticata da una miriade di personaggi che eseguiva dipinti da poco prezzo, spesso venduti in botteghe di osti, sarti, barbieri e ciabattini. Numerosi “pittori eccellenti” (così definiti dall’Accademia di San Luca), aspiravano perciò a ottenere un titolo di cavaliere, facendo coincidere la nobiltà personale con quella della professione. Nell’autobiografia di Giovanni Baglione, che un cavalierato l’aveva ottenuto, si legge: “Ha egli tenuto il decoro del suo grado e honorata la professione, e per quanto ha potuto fattali da grandi rispettare, e sempre l’ha difesa.” Agostino Tassi, che non avrebbe

mai potuto ricevere un tale riconoscimento a causa dei suoi trascorsi criminali, ricorse all’espedito di farsi chiamare cavaliere dai propri associati, anche se non lo era affatto. Inoltre affittò una lussuosa dimora nelle immediate vicinanze di piazza del Popolo e girava in carrozza, perché a Roma l’apparire era importante per la carriera. Da Roma, infatti, Artemisia Gentileschi e il marito sollecitarono a più riprese la spedizione dei corami d’oro, abbandonati dalla coppia a Firenze quando erano fuggiti per debiti, “perché qua bisogna stare con gran decoro.”

Il desiderio di riconoscimento sociale da parte degli artisti era esplicitamente dichiarato in una commedia, recitata da vari di loro a casa dei conti Soderini durante il carnevale del 1634 e intitolata *La pittura esaltata*, in cui si narrava di un principe che sceglieva un pittore come sposo per la figlia. In realtà molti artisti si muovevano tra due mondi, quello dei raffinati committenti, ma anche uno fatto di taverne, giochi di carte, risse di strada e ubriacature, in cui i protagonisti erano osti e prostitute, non certo nobili e cardinali. Giovanni Lanfranco da Napoli, nel 1637, scriveva con un certo rammarico a Ferrante Carlo che nella città partenopea non frequentava osterie e neppure si incontrava sovente con amici e colleghi “perché costui non usa”, evidentemente al contrario di Roma. Come riferì un testimone durante il processo per lo stupro di Artemisia Gentileschi da parte di Agostino Tassi, il padre di lei, Orazio, trattava “quando con gentiluomini e gente di prezzo e quando con gente bassa”. Lo stesso evidentemente faceva Trophime Bigot, che compare nei documenti italiani come Teofilo Bigotti o Teofilo Truffamondo, e che è in genere identificato con il “Maestro del lume di candela”, anche se con molte perplessità. Prima del 1616 lavorava, e probabilmente viveva, a casa dei Signori Vittori nel rione Sant’Eustachio alle dipendenze di un “Raffaele o Gabriele da Siena” (quasi sicuramente uno dei Vanni), insieme a un altro pittore chiamato Giulio del Papa palermitano, che ancora frequentava nel 1620 – il del Papa, che dipingeva ritratti “e altre pitture”, faceva parte della losca cerchia del Tassi. Ma è forse sempre Trophime Bigot, il “Teofilo pittore”, che insieme a un collega di nome Angelo e ad altri compagni nel settembre 1615 si trovava sotto la casa della cortigiana Francesca Joris; la svegliarono gridandole “poltrona, bugiarona” e cercarono di entrare a forza in casa sua. Nel 1619 “Truffamondo pittore” fu coinvolto in un paio di cause, una con il barbiere Pietro Antonio Dotti, il quale era attivo nel mercato dei dipinti, e una con un Paolo Bizia (o Brina o Brizzi) – ma per entrambe non è stato possibile risalire al motivo. Fanno comunque pensare che il soprannome del pittore, Truffamondo, non derivi solo dall’assonanza con il suo nome, ma anche dal suo comportamento.

Esiste una vaga corrispondenza tra il modello di vita tenuto dai pittori e i soggetti trattati nelle loro opere. I pittori bolognesi e più in generale tutti gli emiliani, i quali dipinsero per lo più soggetti religiosi, storici o mitologici, furono raramente coinvolti in procedimenti giudiziari. Con l’eccezione del Lanfranco, tendevano a stare tra di loro e a non partecipare alla vita notturna della città, in cui artisti di varie nazionalità si ritrovavano fianco a fianco nella stessa taverna o allo stesso tavolo di gioco. Pietro da Cortona, che non dipinse mai scene di genere e scrisse insieme a Giandomenico Ottonelli un pedante trattato sull’“uso e abuso” della pittura, non pare avere passato le sue serate all’osteria. Ma nel 1612 Guido Reni, il quale dal Natale precedente viveva in una camera a locanda circondato da altri bolognesi che si erano trasferiti a Roma, giocava a carte ogni sera, perdendo anche 200 scudi per volta. Giocava a primiera (una variante di scopa) e non vinceva mai, né avrebbe mai potuto

a Venezia [fig. 1 e 2] intendono mostrare un tranquillo passatempo serale o un gioco illecito? In entrambe le scene, in cui sono ben evidenti tre dadi sul tavolo, vi è un elemento di *suspense* che noi non cogliamo più se i giocatori rischiano di essere arrestati all'arrivo delle guardie. Nell'episodio appena narrato il Ducamps, come tutti gli altri testimoni, negò di avere giocato a ruffa e si giustificò dicendo di "praticare in detta bottega [di barbieri] più per imparare bene la lingua italiana che altro, perché io son da Cambrai di Fiandra et habito da tre anni in qua in Roma che vivo d'entrata et studio di architettura e di pittura." Aggiunse che andava alla barberia "per passatempo, come si fa ogni dì." Dalle testimonianze processuali è in effetti abbastanza sorprendente quanto i pittori stranieri si trovasse a proprio agio con la lingua italiana; probabilmente appresa tra taverne, cortigiane e giochi d'azzardo. In un processo del 1631 che esamineremo in seguito, il pittore Marcus Wouters con orgoglio dichiarò al giudice di sapere scrivere anche con i caratteri usati in Italia, non solo con quelli gotici: "se bene io sono fiamengo tuttavia il mio nome lo so fare anco in italiano" e procedette a firmare la sua testimonianza con entrambe le scritture.

Claude Lorrain, giovanissimo, deve avere frequentato gli stessi ambienti, dato che Leonaert Bramer, nel 1620, lo inserì in un gruppo di ritratti di *Bentvueghels*, ma in seguito sembra avere condotto una vita molto più ritirata. Forse per questo l'italiano non lo imparò mai, come afferma Sandart e come è confermato dalle scritte sui suoi disegni, in cui l'italiano e il francese si mescolano continuamente. Appoggiati da una fitta rete di connazionali, i pittori stranieri in genere sapevano anche come muoversi nella complessa società romana. Ad esempio erano raramente vittime di truffe e un'insolita eccezione è il pittore di battaglie Vincent Adriaenssen, soprannominato Manciola. Insieme a un collega chiamato Enrico Giomeno, aveva preso in affitto letti, materassi, lenzuola e coperte per la propria dimora, ma ingenuamente, alla morte del proprietario delle masserizie, le consegnò a una donna che si presentò a ritirarle senza averne alcun diritto.

Non sappiamo quanto spesso i frequentatori delle taverne si ubriacassero, ma era comune che chi la sera veniva arrestato per vari motivi, in particolare per aggressioni per strada, dichiarasse: "venivo dall'osteria". Ubriaco era Avanzino Nucci, un decoratore ad affresco che lavorò anche nel palazzo del Quirinale per Paolo V, quando andò a riempire un fiasco di vino a un'osteria e picchiò la moglie dell'oste. La lite apparentemente scaturì perché la donna e il suo amante volevano traviare le figlie di Avanzino. Secondo il Baglione, fu un'ubriacatura che spinse il Valentin a gettarsi in una fontana, episodio che poi causò la sua morte. Un "Leonardo pittore fiammingo", probabilmente Bramer, era ubriaco quando causò una rissa generale nell'ottobre del 1627. I suoi compagni – tra cui erano anche due altri pittori, un Mario non meglio identificato e un Giovanni Antonio di Francesco, milanese – l'avevano preso in giro dicendogli che all'osteria della Rosa, dove avevano cenato tutti insieme, gli avevano fatto pagare più del dovuto. Bramer allora insultò i propri compagni, i quali sguainarono le spade e lo aggredirono. Il pittore lorenese Nicolas de la Fleur, autore di nature morte di fiori, incontrato per caso al foro romano, cercò di separare i contendenti, ma rimase ferito nella confusione

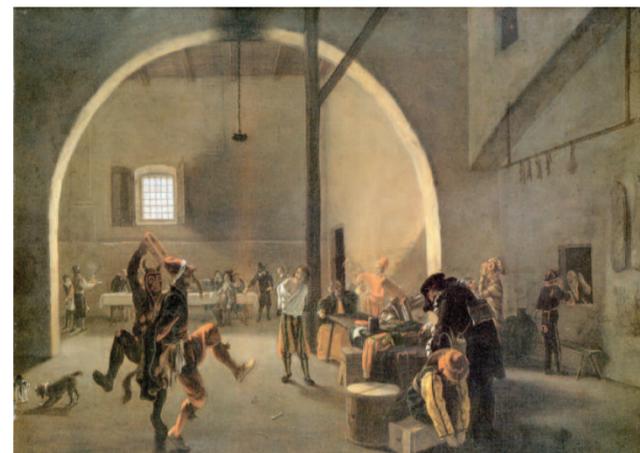
generale. Raccontò che "passando ... io per la piazza di Sant'Adriano mi sono incontrato con Tommaso figlio del fornaro del papa assieme con Mario pittore et altri dui che io non conosco [che]... con le spade nude erano adosso a Leonardo pittore quale io conosco ... si sono voltati contro di me e mi hanno ferito in testa che se non arrivava della gente che passava in detto loco mi avrebbero ammazzato". Forse a causa di questo episodio, poco dopo il Bramer partì da Roma e non vi tornò più.

Ma il documento più rivelatore del rapporto tra i pittori legati alla cerchia dei *Bentvueghels* e il vino è un processo del 1631, in cui il principale accusato era Jean Ducamps e che vide coinvolto anche Pieter van Laer. All'osteria del Moro, accanto a Sant'Andrea delle Fratte, i pittori Marcus Wouters ed Errigo di Benedetto Fanalie (o Fananter), entrambi fiamminghi, furono assaliti senza motivo alcuno dal Ducamps, che era appena entrato insieme ai colleghi Jacob Kapriol e Giovanni Francesco Falcettini. I tre erano completamente ubriachi, avendo cominciato a bere già dalla mattina, passando da un'osteria all'altra. Per quanto i pittori fiamminghi pensassero che il vino fosse fonte di ispirazione, è difficile capire come potessero lavorare in queste condizioni. "Non stavo in me" affermò il Ducamps, "il giorno senza quello che avevo bevuto la mattina sono sicuro che io bevei tre boccali di vino." Kapriol aggiunse che "dopo avere bevuto bene andassimo per rinfrescarci alla Trinità dei Monti intorno alla fontana e dopo ... andassimo all'osteria del Moro per bere un'altra foglietta ... et detto Giovanni che era imbrocchiato cominciò a dar pugni e schiaffi a detto Marco, e detto Marco a lui, intanto sopravvennero gli sbirri e ci menorno tutti prigione". Kapriol, Ducamps e Falcettini, che anche in prigione avevano continuato a bere, produssero un documento in cui dimostravano di essersi rappacificati con il Wouters, probabilmente falsificando la sua firma. Uscirono dal carcere quasi subito, prima ancora degli assaliti, tramite l'intervento di un prete e dei pittori Pieter Van Laer, Stefano Uberti e Gerard van der Kuijl, un caravaggista nato a Gorinchem nel 1604, il quale a Roma fu prontamente soprannominato Cul. Ma il Wouters negò con veemenza di essersi rappacificato, spiegando al giudice che "quando noialtri fiamminghi facemo pace bevemo tutti e non solo



bevono del vino quelli che fanno la pace, ma anco li compagni di quelli che la trattano". Così i tre aggressori furono arrestati nuovamente, anche per vilipendio alla corte, e passarono un mese in carcere. Il documento falsificato fu convalidato da un notaio del Vicario, che conosceva il Ducamps, e da un Pietro Donati "che è il garzone dell'oste Pietro Dilar Fiammingo". Che quest'ultimo fosse il Van Laer è certo, dato che in altri punti del processo è identificato come Pietro Mambozzo (Bamboccio) pittore, figlio di Jacob, nome che corrisponde a quello del padre del Van Laer. Dilar, o Di Lar, è evidentemente una traduzione in italiano del suo cognome e il pittore è così identificato anche negli Stati delle anime. Nella sua testimonianza il Van Laer affermò ripetutamente di conoscere il pittore Ducamps, vallone, e giurò di avere assistito personalmente alla pace, così come fece il Van der Kuijl. Né il Sandart né il Passeri raccontano che il Bamboccio facesse l'oste, oltre che il pittore, ma avere due mestieri non era così raro nella Roma seicentesca. La seconda professione del Van Laer fa sì che l'*Interno di osteria* (fig. 3), in cui si assiste a una rappresentazione di commedia dell'arte – che poteva veramente avere luogo nelle osterie – acquisti una dimensione quasi autobiografica. Il legame tra il mestiere di oste del Van Laer e le sue opere è ancora più evidente nel disegno a Berlino, *Bentvueghels in un'osteria* (fig. 4), in cui sul fondo della parete a sinistra si legge "Bamboz" e si riconosce il pittore stesso in due caricature. [Fig. dettaglio??] Per quanto sia stato osservato che il disegno non vada interpretato come una rappresentazione realistica, ma sia denso di riferimenti colti, è probabile che le serate dei pittori fiamminghi venissero trascorse in maniera non molto diversa da ciò che vi osserviamo. Non sappiamo invece se la vita quantomeno burrascosa del Ducamps abbia lasciato alcun segno sulla sua opera pittorica, dato che non siamo ancora in grado di ricostruirla con certezza, nonostante le numerose tracce documentarie lasciate dal pittore durante il suo soggiorno romano. A detta di Sandart eseguiva mezze figure, testimonianza rafforzata dalle parole di Bramer, che disse di averlo visto dipingere un *Amor di Virtù*.

Come è noto, la Roma seicentesca era una società violenta e in effetti è abbastanza impressionante vedere dalle



"Relazioni dei medici e barbieri" (i quali erano costretti a riportare all'autorità giudiziaria tutti i feriti che curavano) quante aggressioni avvenissero in un giorno, o meglio in una notte. Potevano essere di poco conto – Gerard ter Borch il Vecchio fu ferito con una forchetta, Nicolas Régnier da un sasso e medicato con due punti – ma capitavano anche episodi di notevole gravità. Nel 1627 un "Giusto Olandese fiammingo pittore" fu ucciso in una rissa dal connazionale Cornelio, anch'egli pittore. Non sappiamo bene chi siano, ma si è tentati di identificare il pittore ucciso con il Giusto fiammingo la cui *Cattura di Cristo con la fuga del giovane nudo* (fig. 5) compare nell'inventario Giustiniani. Nel marzo 1626 lo scultore lorenese David de Lariche, presumibilmente aggredito per strada si rifugiò in casa del compare e collega Arcangelo Gonnella in via dei Bergamaschi, ma non sopravvisse alle ferite. All'epoca il de Lariche divideva una misera stanza a via del Babuino con il Valentin, definito suo socio nell'atto notarile in cui si narra la vicenda. Lo scultore non possedeva nulla, a parte 3 scudi in un sacchetto e vari abiti, di cui molti vecchi e usati, che il Valentin dovette vendere per pagare i debiti, far celebrare il funerale e dire messe a San Nicola dei Lorenesi. Testimone dell'inventario degli abiti fatto a istanza del Valentin fu Nicolas Tournier. La *Scena di Taverna* del Valentin al Musée du Louvre (fig. 6), con i personaggi vestiti non con i costumi dall'aria teatrale di molti dipinti caravaggeschi, ma con abiti miseri e logori, sembra così diventare una prova toccante dell'ambiente in cui viveva il pittore. Come si è visto neppure il favore del cardinal nipote Francesco Barberini fu sufficiente a ristabilire la sua condizione economica.

Anche se si osservano facilmente amicizie e collaborazioni tra pittori di nazionalità diverse, le rivalità tra nazioni erano sempre pronte a infiammarsi, anche per motivi irrilevanti. Una Caterina Rosciotti, quando il suo cane si azzuffò per strada con un altro, gridò al proprietario: "Cosa vuoi dire tu becco cornuto francese luterano!". Nel 1627 due romani beffeggiarono per strada due francesi gridando loro "hui, hui" (scritto così); i francesi si offesero e li rincorsero fino all'ambasciata di Spagna da dove uscirono le guardie, che si allearono con i romani e ferirono in testa uno dei francesi. Durante il suo primo soggiorno romano Diego Velázquez avrà probabilmente assistito a un episodio analogo che rappresentò nella *Rissa davanti all'ambasciata di Spagna*, in collezione Pallavicini (fig. 7). Negli stessi anni Nicolas Poussin fu aggredito da soldati perché vestiva alla francese e rischiò di perdere le dita della mano destra; si spaventò talmente che da allora si vestì all'italiana.

Comportamenti violenti anche da parte di pittori non erano certo rari, e sono ben noti quelli del Caravaggio. Come narra Karel Van Mander, Caravaggio interrompeva frequentemente il lavoro "per andare a spasso con la spada la fianco, seguito da un servitore... sempre propenso alla lite e ad attaccare briga". Bartolomeo Manfredi e un suo servitore, nel 1615, si vendicarono di uno Stefano Bruschi, il quale aveva prestato dei soldi al pittore e li rivolava, buttandolo per terra nelle vicinanze di ponte Sisto e picchiandolo a sangue. Giovan Battista Greppi, un collaboratore del Tassi, nello spazio di pochi anni: fu aggredito uscendo dalla casa di Nicolas Régnier, uccise il pittore Paolo Signoretti, fu ferito in due occasioni da un altro collega, Tommaso Donini, il quale

Mendicante con la mandola

Anonimo pittore della metà del XVII secolo
vicino a Jusepe de Ribera

“Il misterioso quadro, di qualità notevolissima, è di ardua comprensione e finora ha resistito a ogni impresa attributiva”. Tale considerazione di E. Safarik nella sua monografia su Fetti del 1990 mi sembra quella che, ancora oggi, meglio riassume le prerogative di questo dipinto che, nel tempo, ha subito alterne e discordanti interpretazioni.

La provenienza dalla collezione Torlonia non fa luce infatti sulle precedenti vicende dell'opera che, negli inventari del 1855 e 1892 – anno della donazione allo Stato –, è citata come “Vecchio mendico che suona il mandolino” e riferita a Jusepe de Ribera (Vodret, 1994).

Nella grande mostra della pittura del Sei e Settecento del 1922 (o titolo esatto della mostra in tal caso indicare luogo assieme alla data, come da esempio) viene invece esposta con l'attribuzione a Fetti, accettata da Nugent (1925?) ma respinta da Longhi (1961?) che, con acutissima intuizione, vi vede “quasi un cerquozziano, ‘grandeur nature’”. Viene quindi proposto il nome di Serodine in occasione della mostra monografica sul pittore cui il quadro prende parte (luogo, data). Si aggiunge a questa serie di elementi una comunicazione orale di Denis Mahon alla Vodret (Vodret, 2000) che mette in relazione il tema dell'opera alla produzione giovanile di La Tour e della sua cerchia. L'opera del maestro francese più vicina è certamente il Mendicante che suona la ghironda del Musée des Beaux-Arts di Nantes, ideato nella stessa grandiosa posa isolata al centro della tela, quasi un manifesto elogiativo della povertà dignitosa. Nell'assonanza delle misure e della concezione ideale della composizione, l'opera si discosta invece completamente per la materia pittorica e l'atmosfera che da questa si irradia: impalpabile per luce chiara e consistenza diafana la tela di La Tour, sospesa nel tempo; tattile e corposa l'esecuzione della figura e del contesto nel quadro Barberini, tutto affiorante verso la superficie, che attira lo sguardo nel groviglio dei panni.

Un filo rosso percorre tutte queste diverse interpretazioni e si riassume in quello che si rivela l'aspetto prioritario del dipinto Barberini: la sua forte, tangibile, matericità. La nostra attenzione si concentra infatti sulla consistenza degli stracci con cui è abbigliato il mendicante, sulle pieghe della stoffa sdrucita, sulle infinite lacerazioni sfilacciate che sembrano assumere forme quasi compiute, in un gioco sapientissimo e suggestivo su cui l'occhio è portato a indugiare più che sull'insieme della raffigurazione e sul volto stesso.

La figura del mendicante è seduta all'aperto su un masso, sullo sfondo di una natura appena delineata: un grande tronco, una roccia, un brano di cielo nuvoloso al crepuscolo. L'uomo, anziano, mostra dalle vesti lacere il petto grinzoso e la gamba nuda, perfettamente delineata nella piega del ginocchio, che emerge come un nodo dalla veste strappata e prosegue nella calza calata e nella scarpa, entrambe cenciose. Per terra, in primo piano, un otre (Celenza, in questo catalogo?). Il volto del musicista dalla barba canuta esprime anch'esso l'età matura del protagonista; più oscuro e ambiguo lo sguardo, diretto verso lo spettatore, misteriosamente accigliato più che dolente. Sul capo un grande cappello di paglia a larga falda anch'esso consunto e strappato.

Questo pauperismo ostentato sembra tuttavia in contraddizione con la monumentalità della composizione, di dimensioni molto grandi, soprattutto rispetto a un'iconografia che potremmo definire “di genere”. Come notava Vodret (Vodret, 2000) il formato è quasi quello di una pala d'altare e altrettanto monumentale è il ruolo di protagonista del personaggio, isolato, a occupare l'intero spazio della tela, che appena lo contiene.

olio su tela, h. 172; l. 125 cm
Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica
di Palazzo Barberini, inv. n°938
1640-50 ca.

Alla luce di tutte le considerazioni espresse l'aspetto peculiare del dipinto sembra riportarci a un ambiente meridionale, vicino proprio a Ribera, come conclude Vodret e come aveva indicato il primo inventario Torlonia. Siamo infatti davanti a una pittura corposa, contrastata, che utilizza lumi e ombre per costruire volumi solidi e definiti. La luce è calda, quasi gialla nonostante il recente restauro, e proprio perché così consistente riesce a dare struttura quasi tattile alle pieghe sorprendenti della camicia. Sono questi toni ricorrenti nella pittura meridionale e spagnola, che appare davvero come l'identità più prossima. La maniera di Fetti è morbida ed elegante, ma più guizzante, (mentre?) Serodine dipinge con tocchi materici, ma la composizione appare nell'insieme meno definita e perentoria. Qui si uniscono le due componenti: l'esecuzione privilegia un senso tattile degli elementi, ma la scena sembra possedere un piglio incisivo, quasi esemplare, come quello di un monito o di un'allegoria. L'opera potrebbe quindi rientrare in quella corrente così bene indagata da O. Ferrari (riferimento?) e largamente diffusa a metà Seicento, soprattutto in ambito meridionale, in cui povertà e filosofia vanno insieme, dando vita a una pittura che vede protagonisti filosofi vestiti di stracci “come mendicanti” (Ferrari, data? p. 106), nell'esaltazione di una sorta di neostoicismo. Una corrente, questa, che si afferma soprattutto a Napoli e che vede Ribera tra gli artisti più impegnati. Un ulteriore elemento lo starebbe a dimostrare: la tipologia della tela di supporto del quadro, a trama larga come molte di quelle utilizzate a Napoli, che spesso provenivano dai Paesi Bassi.

Si può concordare con la datazione attorno alla metà del secolo proposta da Vodret (1994).

mostre: Firenze, 1922, p. 88; Roma, 1987, p. 133; Cremona, 1987, p. 113; Hartford, 1998, p. 86; Roma, 2000, p. 200.
bibliografia selettiva: AA.VV., in Firenze, 1922, p. 88; Nugent, 1925-1930, p. ?; Riccoboni, 1948, p. 115; Longhi, 1961, p. 501; Chiappini, in Cremona, 1987, p. 133; Safarik, 1990, p. 312; Vodret, 1994, p. 412; Vodret, 1998, p. 68; Vodret, 2000, p. 200; Vodret, Strinati, 2001, p. 111; Rossella Vodret in Mochi Onori, Vodret, 2008, p. 39

