

**Predella** journal of visual arts, n°54, 2023 [www.predella.it](http://www.predella.it) - *Miscellanea / Miscellany* 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Francesco Solinas

## **Mario de' Fiori e Raffaello Vanni, la *Flora Rospigliosi* ritrovata e qualche appunto sulla pittura naturalistica a Roma alla metà del Seicento**

*The extraordinary baroque canvas presented in this essay represents an Allegory of Flora with seven putti and extensive flower arrangements. The author identifies the painting with the long-lost Flora painted by Mario de' Fiori and Raffaello Vanni around 1660 for Cardinal Giulio Rospigliosi, later Pope Clement IX. A thorough examination of the sources, inventories, correspondences, and precise stylistic comparisons allows him to confirm the attribution to the two artists.*

per Donna Lucrezia con ammirazione e affetto

«Be not afraid of greatness. Some are born great, some achieve greatness, and others have greatness thrust upon them».

William Shakespeare, *The Twelfth Night* (II.V)

### *Un'opera sensazionale*

Sensazionale testimonianza del barocco romano, questa immensa tela raffigura la dea Flora a sedere su di un trono dorato circondata e riverita da sette putti immersi in trionfi di fiori. La scena è ambientata in un paesaggio profondo rischiarato dal far del giorno (fig. 1). La giovane donna è incoronata di fiori e sfoggia nella mano destra un gigantesco giaggiolo (*Iris florentina*), rarità naturale certamente appena sbocciata nel giardino dell'illustre committente. Come in una scena teatrale del tempo, simile ai palcoscenici allestiti da Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), l'azione si svolge nel primo piano drammaticamente illuminato dall'alto a sinistra mentre nel fondo oscuro dell'alba i corpi e i drappi dei putti si attenuano in un abilissimo sfumato; i fiori e le foglie offrono sagome e colori assorbiti dall'ombra dell'immenso paesaggio. Gli autori della monumentale macchina decorativa furono Mario Nuzzi detto de' Fiori (1603-1673) che vi rappresentò al naturale più di 120 fiori e rare piante ornamentali<sup>1</sup>, e Raffaello Vanni (1595-1673), artista celebre responsabile delle figure e del paesaggio. Dipinta in collaborazione da due campioni della pittura del tempo, la *Flora* costituisce una prova eccelsa dell'arte matura del Nuzzi e uno degli ultimi *exploit* del Vanni, autore della bellissima e poco più che adolescente dea in trono e dei sette putti

giocanti tra le esuberanti composizioni floreali e i rigogliosi festoni dipinti dal collega. L'opera fu eseguita a Roma intorno al 1660, nel corso del primo decennio del regno del Papa Alessandro VII Chigi (reg. 1655-1667) e il suo committente d'eccezione fu il Cardinal Giulio Rospigliosi (1600-1669), pistoiese, amico di vecchia data e Segretario di Stato dell'appena eletto pontefice senese. Dieci anni più tardi, il 20 giugno 1667, a un mese dalla scomparsa del Chigi, il Cardinale Rospigliosi ascendeva al sacro soglio con il nome di Clemente IX e avrebbe regnato sino al 9 dicembre 1669, per soli trenta mesi<sup>2</sup>.

Il dipinto celebra la nomina del committente a Segretario di Stato del nuovo pontefice (17 aprile 1655) e la sua promozione al cardinalato (9 aprile 1657)<sup>3</sup>. Dal punto di vista stilistico, il grande quadro esalta un genere pittorico già sperimentato da Mario de' Fiori nella serie delle *Quattro Stagioni* eseguita attorno al 1657 per il nipote papale Flavio Chigi (1631-1693) (figg. 2-3). Infatti, qualche anno prima di dipingere la straordinaria *Flora* su una tela ancor più vasta, il fiorante aveva potuto provare con le *Stagioni Chigi* quella nuova forma artistica nella quale univa la sontuosa quanto illusoria rappresentazione dei fiori a quella di formidabili figure allegoriche "al naturale" dipinte da altri pittori. Tali "contaminazioni" erano state sino ad allora realizzate soprattutto nelle scene sacre circondate da ghirlande fiorite prodotte anni prima dai fiamminghi Jan Bruegel il Giovane, Jan van Balen, Pieter Paul Rubens e Daniel Seghers. Per creare la serie delle *Stagioni Chigi*, ciascuna di cm 150 x 250, Mario era stato accompagnato da quattro eccellenti pittori di figura a quel tempo particolarmente apprezzati e favoriti dalla famiglia regnante: il senese Bernardino Mei (1612-1676), il laziale Giacinto Brandi (1621-1691), il romano d'origine fiamminga Filippo Lauri (1623-1694) e il marchigiano Carlo Maratta (1625-1713). Nella stessa serie, Giovanni Maria Morandi (1622-1717), fiorentino di nascita e ritrattista ufficiale del pontefice, dipinse l'effigie dello stesso Mario Nuzzi seduto al cavalletto mentre compone una tela di fiori<sup>4</sup>. Oggi conservate al Palazzo Chigi dell'Ariccia, le *Stagioni* e il *Ritratto del Nuzzi* sono degli autentici capolavori della pittura barocca nei quali le figure si intrecciano con le essenze floreali in giochi inebrianti d'ingannevole rappresentazione, tra realtà e finzione, tra arte e natura, in una nuova, spettacolare e sofisticatissima cifra propria della creazione artistica del tempo.

### *Una scoperta clamorosa*

Quando nella primavera del 2022 il dipinto fu trovato dai fratelli Febbraio in una vendita pubblica nello Schleswig-Holstein, esso recava una vaga attribuzione a Gaspar Peter Verbruggen (1664-1703) e a Mario de' Fiori; la sua superficie era però scura e appena leggibile per l'ossidazione di vecchie verniciature ripetute

nel tempo<sup>5</sup>. Verosimilmente, il grande quadro lasciò Roma nei primi anni del XIX secolo, a seguito della devastante occupazione napoleonica degli Stati della Chiesa (1798-1814) e circa un secolo prima delle clamorose vendite Rospigliosi del 1931 e 1932<sup>6</sup>. Al suo arrivo in quell'angolo estremo di Germania, il dipinto fu rintelato e contestualmente ingrandito con una striscia di tela orizzontale incollata in alto, sul lato lungo di circa 20 cm di larghezza. Questa aggiunta rese più quadrato il singolarissimo formato originale del dipinto creato dai due maestri per essere esposto in uno dei vasti saloni del palazzo Peretti Fiano al Corso preso in affitto da Giulio Rospigliosi nel 1657, al momento della sua elevazione alla porpora<sup>7</sup>. Nel 2021, l'opera è stata riportata alle sue dimensioni originali e sottoposta a un'attenta pulitura per cura di Bruno Arciprete: liberata da uno spesso strato di sporco, la superficie ha rivelato una materia magnificamente conservata, anzi praticamente intatta, una pittura corposa, luminosa e ancora freschissima. L'operazione ha restituito al dipinto il suo stato primigenio e ha rivelato diversi dettagli e "pentimenti" che hanno confermato la sicura ascrizione al grande fiorante così come la paternità del celebrato pittore papale.

Soffermandoci per un attimo su Raffaello Vanni, notiamo come nel corso della sua carriera egli fu assiduamente seguito e protetto da Fabio Chigi (1599-1667)<sup>8</sup>, quello stesso colto e influente prelato suo concittadino che il 7 aprile 1655 abbiamo visto divenire papa con il nome di Alessandro VII. A seguito della formazione nella bottega del padre Francesco (1563-1610), il raffinato artista senese si trasferiva a Roma nel 1610 dove entrava nell'orbita dei bolognesi Guido Reni (1575-1642) e Antonio Carracci (1583-1618): bene ne risultava un apprendistato proficuo di circa otto anni che permise al giovane di sviluppare quella cifra tipica, d'estrema dolcezza e d'eleganza, divenuta indelebile caratteristica del suo stile maturo. Qualità evidenti nella bellissima figura della dea Flora dal turgido seno scoperto, vagamente ispirata alle aggraziate e dolcissime giovani donne dipinte dal divino Guido, come alle più classiche e antichizzanti virtù e allegorie del romano Andrea Sacchi (1599-1661), collega e maestro del Vanni nella capitale papale. A seguito di un lungo soggiorno a Venezia (1618-1622) e molti cantieri in patria, Raffaello Vanni tornò a Roma avvicinandosi agli artisti favoriti dalla committenza dei regnanti Barberini: il già ricordato pittore classicista Andrea Sacchi, il più giovane collega viterbese Giovan Francesco Romanelli (1610-1662), e naturalmente Pietro da Cortona (1597-1669), campione toscano della pittura romana del tempo, al servizio della famiglia regnante. Significativa fu, tra il 1638 e il 1649, l'opera assidua di Raffaello per il Marchese Mariano Patrizi (1599-1654), tesoriere papale e appassionato d'arte contemporanea; come monsignor Fabio Chigi, Patrizi apparteneva a un'antica famiglia senese ed era un fine conoscitore d'arte

contemporanea oltreché un entusiasta mecenate di artisti italiani e stranieri residenti nell'Urbe<sup>9</sup>. Raffaello eseguì per lui numerosi grandi teleri raffiguranti episodi della storia antica e parabole evangeliche<sup>10</sup>, oltre ad un vasto ciclo di affreschi al piano nobile del palazzo Patrizi a San Luigi dei Francesi ritraenti storie dell'Antico Testamento e allegorie delle Virtù<sup>11</sup>. Capolavoro del pittore, il ciclo Patrizi rappresenta la quintessenza della sua poliedrica educazione verso quella maniera elegante e narrativa che condensa gli influssi emiliani, la tradizione senese e il repertorio antiquario della pittura romana del tempo. Negli anni a seguire, durante il regno del filospagnolo Innocenzo X Pamphilj (reg. 1644-1655), a Roma come a Siena, Raffaello Vanni andò perfezionando il suo stile maturo modellato sul nuovo lessico magniloquente di Pietro da Cortona, sulla classicità monumentale di Andrea Sacchi e sempre memore della dolce e intensa emotività di Guido<sup>12</sup>.

Nell'estate 1655, l'appena eletto Alessandro VII Chigi richiamava a Roma il pittore sessantenne per coinvolgerlo nella creazione del nuovo stile artistico del suo pontificato<sup>13</sup>; nel dicembre di quell'anno, Raffaello entrò a far parte dell'Accademia di San Luca e dopo qualche lustro, nel 1658, a seguito del rifiuto del francese Nicolas Poussin (1594-1665), l'attempato maestro assunse il "principato" di quella massima istituzione artistica romana<sup>14</sup> (figg. 4-5).

Nell'inverno 1657, anche Mario Nuzzi detto de' Fiori, il più celebre fiorante del tempo e anch'egli favorito dai regnanti Chigi, era stato chiamato a far parte di quell'autorevole congrega<sup>15</sup>.

### *Pittura naturalistica, natura in posa, fiori e drammi in musica*

Per poter valutare appieno l'eccezionale portata di questo *Trionfo di Flora* nel panorama artistico romano della seconda metà del XVII secolo, ci allontaniamo per un istante dalla carriera del Vanni e dalle vicende della cerchia di artisti e committenti toscani attivi nella capitale papale ai tempi di Alessandro VII e torniamo a considerare gli esordi del Nuzzi.

Tra il 1655 e il 1660, Mario era all'apice della carriera: celebrato caposcuola alla stregua dei maggiori naturamortisti d'Europa, il pittore era alla testa di una delle più attive botteghe artistiche romane e lavorava con assistenti e collaboratori giunti dall'intero continente<sup>16</sup>. Negli anni della sua giovinezza, Nuzzi aveva potuto condividere le esercitazioni grafiche e le ricerche botaniche condotte a Roma in seno alla prima Accademia dei Lincei (1603-1630), grazie alle quali aveva aggiornato il genere della pittura floreale. Stilisticamente influenzato dalla maniera di Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), anch'egli pittore di fiori e di nature in posa, il nuovo modo di Mario era stato certamente

animato dalle attente osservazioni fitologiche dei primi scienziati Lincei e dalle "esattissime" illustrazioni, disegnate e dipinte, da loro commissionate e talvolta realizzate con l'ausilio di potenti lenti d'ingrandimento o del microscopio<sup>17</sup> (figg. 6-8). Altri esempi utili al giovane pittore furono certamente le tavole naturalistiche di Jacopo Ligozzi (1547-1627) tracciate a Firenze a partire dal 1575 per il Granduca Francesco I de' Medici (reg. 1574-1587) e conservate in repliche autografe nelle raccolte romane del Cardinal Francesco Maria Del Monte (1549-1626), mecenate dello stesso Caravaggio e di Jan Bruegel dei Velluti (1568-1625). Se nei suoi ultimi anni di vita quel potente porporato poté conoscere l'esordiente Mario Nuzzi, sicuramente alla metà degli anni Venti il pittore incontrò il cavaliere Cassiano dal Pozzo (1587-1657), protetto di Del Monte, accademico Linceo, appassionato naturalista e conoscitore d'arte. A seguito del praticantato nella bottega del pittore caravaggesco Mao Salini (1575-1625), suo zio in quanto fratello della madre, Mario aveva potuto apprezzare con Dal Pozzo le opere del fiammingo Daniel Seghers (1590-1661), padre gesuita e pittore di fiori giunto a Roma nel 1625 e subito sostenuto dai più raffinati conoscitori d'arte e collezionisti dell'Urbe (fig. 9). Tra il 1625 e il 1627, presso il Seminario romano, l'elegantissimo Seghers dipingeva dal vivo, con il suo tratto preciso e levigato, i fiori rari e le piante esotiche coltivate nei giardini conventuali e in quelli dell'alto clero. Allievo di Bruegel dei Velluti e di Pieter Paul Rubens (1577-1640), il pittore gesuita introduceva a Roma la più raffinata maniera della pittura floreale nordica. Quelle evocative preghiere o poesie "al naturale", evidentemente simboliche e altamente allegoriche, erano spesso dipinte su piccole lastre di rame o tavolette di legno e costituirono altri modelli fondamentali per il giovane Mario.

Quando nel 1625 Seghers approdò nella capitale papale, Mario aveva ventidue anni e cominciava appena la sua professione indipendente nella comoda e ben attrezzata bottega di Mao Salini nei pressi del porto di Ripetta. L'atelier dello zio era ricco d'un archivio di disegni, cartoni e modelletti naturalistici, decine di dipinti finiti e non, altri semplicemente abbozzati, ed era frequentato da una nutrita schiera di ricchi clienti, collezionisti e appassionati floricoltori che richiedevano i "ritratti" delle loro preziose fioriture<sup>18</sup>. Allora, tra i nuovi avventori della bottega di Mario vi era senz'altro il giovane Giulio Rospigliosi, nobile chierico pistoiese, letterato e poeta educato dai Gesuiti al Collegio Romano. Come molti gentiluomini del tempo, il giovane si diletta di botanica e di scienze naturali, amava i prodotti ortofrutticoli delle fertili tenute della sua famiglia in Valdinievole<sup>19</sup> e presto frequentò a Roma la bottega del pittore di fiori. Rospigliosi apparteneva a un'antica famiglia toscana dedita da secoli e con successo ai commerci e all'agricoltura; il giovane prelato era un magnifico scrittore, componeva versi e

aveva una particolare disposizione per il teatro e per il dramma in musica, qualità che contribuirono non poco a costruire la sua fortuna alla Corte di Roma<sup>20</sup>. A seguito di una formazione all'università di Pisa, Giulio faceva ritorno nella capitale papale e nel 1624 fu subito arruolato al servizio dei toscani Barberini, parenti del Papa regnante Urbano VIII (reg. 1623-1644)<sup>21</sup> (fig. 10). Con abilità e pazienza, grazie alle sue doti letterarie e a una spiccata abilità diplomatica, Giulio costruì una carriera esemplare: modesto, riservato, servizievole, egli fu apprezzato sin da giovane dai più colti politici toscani della Corte romana, dai governanti e dai potenti "padroni", come da letterati e artisti<sup>22</sup>. Scrittore elegante, appassionato di musica e di teatro, egli fu molto stimato da Urbano VIII e da suo fratello Marcello Cardinale di Sant'Onofrio, al cui servizio entrò nel 1624<sup>23</sup>. Coinvolto nelle diverse attività dell'appena fondato teatro Barberini, Giulio intraprese una vera e propria carriera come autore di testi per drammi in musica, i suoi libretti ebbero un immenso successo nelle corti europee<sup>24</sup>. Protetto dal Cardinal nipote Francesco Barberini (1597-1679), Segretario di Stato sino alla morte del papa nel luglio 1644, Rospigliosi fu sempre, irreprensibilmente, vicino e sodale ai "padroni" barberiniani. Con l'avvento del filospagnolo Innocenzo X Pamphilij, tuttavia, dopo otto anni di nunziatura a Madrid, nel 1652, Giulio tornava a Roma e lo troviamo schierato con i Serenissimi Principi Cardinali Carlo e Giovan Carlo de' Medici, dichiaratamente filospagnoli e rispettati e onorati "padroni" dei toscani Rospigliosi<sup>25</sup>.

Prima d'inoltrarci nel considerare gli incontri di Giulio Rospigliosi con Mario de' Fiori e con Raffaello Vanni che preusero alla collaborazione dei due artisti nella creazione del *Trionfo di Flora*, ci soffermiamo brevemente sulla valutazione critica dei generi della pittura naturalistica tra il secondo e il terzo decennio del Seicento alla Corte di Roma.

Attorno al 1620 i generi naturalistici non erano ancora riconosciuti tra le arti accademiche più nobili, il Marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637), famoso collezionista d'arte antica e moderna, scriveva allora un *Discorso sopra la pittura*<sup>26</sup> e poneva il "ritrarre dal naturale" tra le manifestazioni più semplici e meno sofisticate dell'arte del tempo. Redatto in forma di lettera indirizzata all'amico avvocato olandese Theodor Amayden, il trattatello del marchese presenta i dodici "modi" della pittura moderna mettendo al vertice il più eccellente, il dodicesimo, pertinente ai suoi artisti favoriti: il Caravaggio, Annibale Carracci e Guido Reni.

La graduatoria del marchese inizia dal basso e descrivendo le copie egli le colloca al terzo posto, assieme al disegno da modello, in quell'essenziale esercizio del:

Saper con disegno, con lapis, acquerelle ed ombre, ed in penna copiare quel che si rappresenta all'occhio; il qual modo serve come scuola a quelli che si applicano alla pittura, massime se si eserciteranno a copiare statue antiche, o moderne buone, o pitture di autori insigni<sup>27</sup>.

E se il quarto modo è consacrato al genere del ritratto, il quinto include:

Il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute, nel che due cose principalmente si richiedono; la prima, che il pittore sappia di lunga mano maneggiare i colori, e ch'effetto fanno, per poter arrivare al disegno vario delle molte posizioni de' piccoli oggetti, ed alla varietà de' lumi; e riesce cosa assai difficile unire queste due circostanze e condizioni a chi non possiede bene questo modo di dipingere, e sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pazienza; ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure<sup>28</sup>.

Tutto sommato, l'opinione espressa dal marchese sui generi naturalistici, come la citazione del Caravaggio, dichiarano una valutazione più che positiva di quel difficile tipo di pittura e annunciano la sua graduale rivalutazione nelle sue diverse espressioni, già per altro affermatesi in valenze altamente simboliche negli esempi proprio del Merisi e di Bruegel dei Velluti, entrambi presenti nelle raccolte Giustiniani. L'apertura del marchese verso i generi naturalistici fu parallela alla loro singolare fortuna sul mercato europeo e alla conseguente produzione esplosa verso la metà del Seicento sul brillante palcoscenico artistico romano, come nei ricchi teatri del Nord Europa. Allo scoccare del quarto decennio, insomma, sulla sfolgorante scena pittorica capitolina i giudizi sfavorevoli e le vecchie censure sulla rappresentazione oggettiva della realtà, che privilegiavano la pittura di storia e d'allegoria<sup>29</sup>, avevano lasciato il posto all'inarrestabile successo del genere floreale e della natura in posa quali manifestazioni artistiche ben riconosciute e sempre più apprezzate su tutto il continente.

A partire dal 1630, dunque, assistiamo alla progressiva affermazione della pittura di fiori a Roma, come a Firenze e a Napoli, grazie ai nuovi interessi scientifici e al lavoro di grandi artisti quali lo stesso Mario Nuzzi e la prodigiosa miniatrice Giovanna Garzoni (1600-1670), la più celebre pittrice naturalista del secolo. In modi diversi, ma spesso convergenti, i due artisti erano stati legati alla sperimentazione della prima Accademia dei Lincei e si erano formati entrambi nella cerchia del già ricordato Cavalier Cassiano dal Pozzo, intimamente legato a sua volta alla grande committenza dei nipoti di Papa Urbano VIII Barberini<sup>30</sup>. Com'è noto, Dal Pozzo fu il promotore e l'organizzatore del *De Florum Cultura libri IV* (1633), il sontuoso trattato botanico riccamente illustrato, raffinato compendio di favole antichizzanti basate sulle metamorfosi ovidiane e scritto dal gesuita senese Giovan Battista Ferrari<sup>31</sup>. Mario collaborò in modi diversi al *De Florum Cultura* e la sua pittura rimase intrisa dell'approccio al contempo favolistico e scientifico del libro (figg. 11-12).

### // Trionfo di Flora

Tornando alla commissione del *Trionfo di Flora* qui presentato, ordinato attorno al 1660 da Giulio Rospigliosi a Mario Nuzzi e a Raffaello Vanni, notiamo

la particolare scelta quale autore delle figure dell'attempato pittore senese favorito dal papa regnante. Vanni non è tuttavia mai citato nella documentazione superstite relativa alle collezioni artistiche del Cardinal Rospigliosi e della sua famiglia: nonostante la sua recente chiamata a Roma quale artista preferito di Alessandro VII, Vanni non compare infatti nei registri superstiti dei pagamenti Rospigliosi né negli inventari dei beni della Casa<sup>32</sup>. Si deve però rammentare la consuetudine e la particolare compiacenza degli alti dignitari della Corte chigiana sempre pronti ad omaggiare il pontefice ordinando opere agli artisti suoi favoriti.<sup>33</sup> Tra i pittori protetti da Alessandro VII, Raffaello Vanni fu uno dei più riveriti: nei loro saggi sul pittore Angela Negro e Marco Ciampolini, Stefano Pierguidi e Silvia Bruno ricordano l'intrinseca amicizia dell'ormai anziano pittore con il Chigi che lo impose sia nelle grandi commissioni pubbliche del regno, sia in quelle private della sua famiglia<sup>34</sup>.

La passione di Giulio Rospigliosi per l'arte di Mario è al contrario ben documentata e discussa da Angela Negro nella monografia sulla collezione d'arte del presule e in altri suoi scritti<sup>35</sup>. Nelle lettere familiari, Rospigliosi cita a più riprese dipinti diversi da lui ordinati al fiorante e inviati alla madre Maria Caterina e al fratello Camillo a Pistoia; in una missiva del 5 settembre 1637, ad esempio, il prelado scrive al fratello per accompagnare tre quadri del Nuzzi che giudica magnifici, il pittore è il «Nipote del Cavalier Mao che fu molto stimato et hoggi questo non gli resta punto inferiore»<sup>36</sup>. È quindi chiaro che già dai primi anni del quarto decennio, il colto monsignore non solo conosceva e ammirava l'arte del Nuzzi, ma aveva ben presente anche le tele dello zio Mao Salini, il «fu molto stimato» pittore di natura in posa e di fiori morto dodici anni prima<sup>37</sup>. Le opere del Nuzzi sono ripetutamente descritte in quegli anni negli ancorché lacunosi carteggi e nei registri delle entrate e uscite dell'illustrissimo prelado<sup>38</sup>: quadri ordinati per la sua casa romana, per il palazzo di Pistoia o per la villa di Lamporecchio. «Ritratti di fiori» coltivati in Toscana o nei giardini romani sono citati negli inventari e nei carteggi Rospigliosi sino alla fine del settimo decennio del secolo e all'ascesa del cardinale al pontificato, il 20 giugno 1667<sup>39</sup>. I fiori dipinti da Mario su tela, su rame, su specchio o su pietra, le piccole e preziose composizioni o i giganteschi sovrapporta e le ghirlande diverse popolavano le residenze del porporato e della sua famiglia, rendendo quegli ambienti unici ed estremamente vivaci: tra parati ricamati con piante e fiori e dipinti naturalistici, si aveva l'impressione di un universo prezioso, una natura completamente reinventata e si arrivava in quegli ambienti oltremodo decorati ad un effetto di quasi stordimento<sup>40</sup> (figg. 13-14). Solo parzialmente conosciuti e purtroppo lacunosi, i singolari carteggi intrattenuti da Giulio con il fratello Camillo non solo

descrivono dettagliatamente le passioni artistiche dell'elegante scrittore, i suoi apprezzamenti e preferenze ma, occasionalmente, ancora oggi, raccontano quei non sempre facili negozi che avevano reso ricca la famiglia e capace di sostenere la lunga e dispendiosa ascesa del chierico alla Corte papale<sup>41</sup>.

Tra i clienti più affezionati al pittore era il Marchese Alfonso Theodoli (1597-1648), gentiluomo principale della Corte di Roma e committente abituale del Nuzzi<sup>42</sup>. Amico e sodale del Principe Taddeo Barberini e del Cardinale Giulio Mazzarino, nel 1648, a seguito del conclave di Innocenzo X Pamphilj, Theodoli partì con la moglie e il figlio primogenito per un lungo soggiorno alla Corte di Parigi ospiti di Mazzarino. Prima della sua partenza da Roma, il patrizio aveva commissionato a Mario diversi dipinti di fiori da presentare quali doni ad Anna d'Austria Regina di Francia<sup>43</sup>. Se i regali del marchese alla regina riscossero un immenso successo e promossero l'arte del fiorante in Francia, durante gli otto anni della sua nunziatura presso Filippo IV Re di Spagna, Giulio Rospigliosi poté favorire la diffusione della pittura di Mario nella penisola iberica. Nominato Arcivescovo di Tarso da Papa Urbano VIII, il 14 marzo 1644, poco prima della morte del pontefice, Giulio partiva quale nunzio ordinario a Madrid, la carica prestigiosa rispondeva a una missione estremamente complicata data la guerra in corso tra Francia e Impero e gli fu confermata dal nuovo Pontefice Innocenzo X Pamphilj sino al 1652, a seguito della pace di Vestfalia (1648) che sancì la fine della guerra dei Trent'anni e dell'egemonia asburgica in Europa. Decine di opere del Nuzzi giunsero in Spagna negli anni della nunziatura di Giulio a Madrid: tele, pietre, rami e specchi dipinti, la moda dei fiori romani inondò la Corte, la Chiesa e le principali case dell'aristocrazia iberica<sup>44</sup>.

Rientrato dalla Spagna, il presule riprese le sue funzioni a Roma e subito dopo l'elezione del pontefice successivo, il 7 aprile 1655, egli fu nominato governatore della città eterna. L'amico di una vita, il senese Fabio Chigi (1599-1667), assunto al pontificato con il nome di Alessandro VII, lo promosse alla porpora cardinalizia il 9 aprile 1657 nel primo concistoro del regno. Nel palazzo che aveva abitato quand'era canonico e poi vicario di Santa Maria Maggiore, e in quello a San Lorenzo in Lucina affittato dalle sorelle Olimpia e Livia Ludovisi<sup>45</sup>, le tele di Mario Nuzzi erano esposte accanto ai grandi quadri di storia antica e fatti biblici eseguiti da Giacinto Gimignani (1606-1681), il protetto pistoiese di Giulio, molto amato anche dal Papa Chigi. Oltre a quelle opere, c'erano i quadri preziosi di Guido Reni e del Guercino, di Claude Lorrain e Pietro da Cortona, di Andrea Sacchi e di Giovanni Maria Morandi, raccolti da Rospigliosi in oltre trent'anni di presenza alla Corte di Roma. Tra le creazioni più esclusive della collezione erano le otto tele con storie altamente emblematiche dipinte per il prelado da Nicolas Poussin (1594-1665)<sup>46</sup>. Dopo la morte di Giulio (1669), divenuto Papa Clemente IX nel 1667,

la collezione fu riallestita nel palazzo sul Quirinale acquistato nel 1708 da Giovan Battista I Principe Rospigliosi e Duca di Zagarolo (1646-1722), nipote più giovane del pontefice, e da sua moglie Maria Camilla Pallavicini (1645-1710)<sup>47</sup>.

La consuetudine intrattenuta dal Rospigliosi con il grande fiorante è provata dalla quantità dei suoi quadri tuttora esistenti nella collezione della principessa Pallavicini a Roma dove, com'è noto, si conserva circa la metà delle opere d'arte commissionate dal Cardinale Rospigliosi, poi Papa Clemente IX, dai suoi nipoti i Cardinali Giacomo (1628-1684) e Felice (1639-1688) e dai Principi Vincenzo (1635-1673) e Giovan Battista (1646-1722)<sup>48</sup>. Il rapporto fiduciario del prelado con il fiorante fu vicendevole ed è testimoniato dall'inventario *post mortem* del pittore datato 15 novembre 1673, che descrive nelle sale d'apparato della sua casa in via Belsiana ben due ritratti del Cardinal Rospigliosi e uno grande di Papa Clemente IX<sup>49</sup>, effigi inframmezzate a quelle di altri illustri e assidui clienti dell'artista: i Cardinali Francesco e Antonio Barberini, il Cardinal Mario Theodoli, fratello del Marchese Alfonso, e i Reali di Francia e di Spagna<sup>50</sup>.

Nuovi quadri eseguiti dal Nuzzi per il Rospigliosi si sono potuti rintracciare grazie al favore della Principessa Donna Maria Camilla Pallavicini e alla documentazione inventariale provvista da Federico Zeri e da Angela Negro<sup>51</sup>. Altre opere preziose e mai pubblicate si sono così aggiunte a quelle già presentate alla mostra monografica di Tivoli (2010): squisite prove del fiorante dipinte su specchio tra il quarto e il quinto decennio del secolo per l'allora Monsignor Giulio<sup>52</sup> (figg. 15-16).

Specializzatosi nel ritrarre essenze dal vero e da modello per le principali famiglie della città eterna nel corso di tre decenni, Mario de' Fiori si era affermato con le sue straordinarie composizioni, con i suoi vasi colmi di fiori "al naturale", con le brocche e le bottiglie di vetro trasparenti o di metallo all'antica, le pietre e gli specchi dipinti con nature sfarzose, in bilico tra finzione e realtà. Mario aveva trasformato il genere della pittura floreale in una forma artistica indipendente apprezzata dai grandi collezionisti dell'Urbe e sempre più richiesta sui mercati internazionali<sup>53</sup>. Con l'andare del tempo e l'affermarsi della sua fortuna internazionale, tra il sesto e il settimo decennio del secolo, troviamo l'artista impegnato in una produzione corrente alla quale sempre più spesso, con l'ausilio di cartoni, modelletti e spolveri, prendevano parte i collaboratori della bottega. Gli allievi più dotati potevano infatti contribuire alle creazioni del maestro e confezionare decine di tele raffiguranti vasi di fiori inviate in tutta Europa; tra i molti scolari ricordiamo il francese Nicolas Baudesson, il romano Giovanni Stanchi, lo spagnolo Juan de Arellano e i fiorentini Bartolomeo Ligozzi, Bartolomeo Bimbi e Andrea Scacciati.

Ben diverse erano le creazioni speciali, autografe, realizzate da Mario per i suoi clienti più importanti, i suoi capolavori, come la *Flora Rospigliosi*, il *Vaso*

*d'argento dorato con una passiflora e un anemone rosso* di collezione privata (circa 1650-1655) (fig. 17)<sup>54</sup>, i celeberrimi *Trionfi di fiori* dipinti su specchio per il principe connestabile Lorenzo Onofrio Colonna (circa 1660) (fig. 18), o ancora la piccola tela con essenze spontanee al naturale, omaggio squisito destinato a qualche generoso e raffinato cliente (fig. 19). Queste opere speciali mostrano soluzioni originali nella trasposizione straordinariamente diligente e fantasiosa dei soggetti naturali, negli atteggiamenti per lo più inediti delle essenze spesso eseguite dal vivo, come nell'inserimento di piante e fiori rari e preziosi. Anche per i quadri destinati a Giulio Rospigliosi e per la *Flora*, Mario poté usare i suoi celebri modelletti e i cartoni del suo repertorio, ma questi erano indubbiamente frammisti ai ritratti precisi, dal vero, delle eccezionali fioriture dei giardini e degli orti Rospigliosi<sup>55</sup>.

Come da noi supposto sin dal primo esame della *Flora*, Giulio Rospigliosi poté ordinare l'eccezionale dipinto dopo il 1655, a seguito dell'ascesa al Sacro Soglio dell'amico Fabio Chigi, e a seguito della sua nomina cardinalizia nel 1657<sup>56</sup>. Il grande quadro si deve infatti collocare a ridosso del già ricordato ciclo delle *Quattro Stagioni* realizzato dal Nuzzi attorno al 1657 per il giovane Cardinal nipote Flavio Chigi in collaborazione con quattro pittori di figura protetti dal papa: Lauri, Maratta, Mei e Morandi. Il telone fu commissionato per adornare una grande anticamera del palazzo Peretti Fiano a San Lorenzo in Lucina preso in affitto dalle sorelle Ludovisi nel 1657 ad uso dal Cardinal Rospigliosi e dei suoi nipoti. Le dimensioni straordinarie dell'opera la rendono riconoscibile nelle liste dei beni della famiglia, la ritroviamo infatti citata in uno dei primi inventari della collezione Rospigliosi, quello di Giovan Battista (1646-1722), primo principe del nome e figlio più giovane di Camillo fratello del papa e di Maria Lucrezia Cellesi. Il documento è datato 26 giugno 1713 e descrive «nella terza stanza de' quadri di sopra: Un quadro grande in tela di palmi 11 : 9 per traverso con cornice indorata intagliata rappresenta una Flora a sedere con diversi Putti, che tengono fiori»<sup>57</sup>.

La voce è ripetuta tale e quale nel successivo inventario dei beni del nipote Camillo III (1704-1763) stilato nel 1769 in favore del fratello minore Marcantonio (1726-1784) dove, al numero 313, si cita: «Un quadro grande in tela di palmi 11 e 9 per traverso rappresentante una Flora a sedere con diversi Putti che tengono fiori»<sup>58</sup>. Nello stesso inventario del 1769, un'altra voce recita espressamente: «Altro [quadro] di 8 e 12 [palmi], per traverso rappresentante una Flora con putti e fiori dipinti da Mario»<sup>59</sup>.

Nell'inventario del 1713, la misura della tela fu approssimata a nove palmi di altezza per undici di larghezza<sup>60</sup> e senza una nuova verifica, né modifiche di sorta, la stessa descrizione è ripetuta tale e quale nell'inventario *post mortem*

di Marcantonio del 1784, compresa l'erronea attribuzione al pittore classicista bolognese Gian Giacomo Semenza o Sementi (1583-1640), allievo di Denys Calvaert e collaboratore di Guido Reni e di Andrea Sacchi, in nessun modo riconoscibile come autore dell'opera. Semenza era già morto da vent'anni quando Mario de Fiori e Raffaello Vanni dipinsero il *Trionfo di Flora*. La fuorviante attribuzione all'artista bolognese, stilisticamente inverosimile, fu senza dubbio dovuta ad una scarsa documentazione o ad una confusione da parte del notaio e dei suoi computisti. Ma quell'erronea identificazione della maniera del Vanni nel 1713 testimonia della diminuita notorietà del pittore senese e della fugacità del suo successo ai tempi del Papa Chigi. Omaggiato da Pietro da Cortona e riverito da Carlo Maratta alla corte di Alessandro VII, all'inizio del Settecento Raffaello Vanni era ormai un pittore pressoché sconosciuto a Roma.

Poco prima della morte di Papa Rospigliosi, nel novembre 1669, il grande quadro del Vanni e del Nuzzi è ricordato in due voci del *Giornale della Guardaroba* del Cardinal Giacomo, nipote del pontefice e Camerlengo del Sacro Collegio; il 13 novembre 1669, pochi giorni prima della scomparsa dello zio (9 dicembre 1669), il presule pagava opere e lavori restati in sospenso: «A spese di Guardaroba, scudi 150 moneta buoni [versati] a detti [ai banchieri toscani Baccelli] pagati con mandato no. 511 a Mario de' Fiori per il prezzo di un quadro grande di una Venere [sic ?] circondata di fiori da lui dipinti per Sua Eminenza, scudi 150»<sup>61</sup>.

Se la menzione del dipinto corrisponde al formato e al ragguardevole importo versato al pittore, un secondo pagamento a Mario, effettuato il 31 dicembre dello stesso anno, sempre effettuato tramite il Banco dei Baccelli, si riferisce alla cornice destinata inequivocabilmente alla Flora: «[una cornice] per un quadro di una Flora da lui [Mario Nuzzi] dipinto»<sup>62</sup>.

Opera dimenticata e forse, nei secoli, passata di moda, il *Trionfo di Flora* riappare dopo quasi quattrocento anni dalla sua creazione e testimonia dello straordinario gusto del suo committente e della preziosa collaborazione tra il maestro senese protetto dal Papa Chigi e il più famoso dei fioranti. Elegantissima macchina scenica, esempio della grande pittura decorativa del Barocco romano, la *Flora* Rospigliosi rappresenta la prova eclatante di una stagione tra le più fortunate dell'arte europea<sup>63</sup>.

Parigi – Napoli – Firenze  
 maggio 2022 – marzo 2023

*Ringrazio i fratelli Gianni, Carmine e Massimo Febbraio che con entusiasmo mi hanno generosamente seguito e scortato in questa ricerca. La mia gratitudine va alla principessa Donna Maria Camilla Pallavicini per la sua munifica disponibilità nel concedere la pubblicazione di ben cinque dipinti della*

sua collezione; con lei ringrazio le sue collaboratrici Luisa Capaccioli e Giulia Negro. Devo al principe Don Ludovico Rospigliosi preziose indicazioni archivistiche, mentre riflessioni e suggerimenti mi sono stati dispensati dalle amiche Angela Negro e Ilaria Della Monica, grandi conoscitrici del genere naturalistico. Ai principi Colonna devo un dettaglio fotografico di uno degli specchi della galleria del loro palazzo. Riletture del testo e consigli diversi mi sono stati offerti da Laura Bartoni, Edoardo Bassetti, Maria Lucrezia Borromeo Arese, Maria Celeste Cola, Bruno Arciprete, Emanuele Pellegrini e Giada Policicchio.

- 1 La tela misura cm 183 x 281,5.
- 2 Nella vasta bibliografia su Giulio Rospigliosi si ricorda il catalogo della mostra *I teatri del Paradiso, la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, catalogo della mostra, (Pistoia, Palazzo Comunale, 21 ottobre 2000 – 7 gennaio 2001), a cura di C. D'Afflitto, Montecatini Terme, 2000, oltre alla ben documentata biografia di L. Osbat, *Clemente IX, papa* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, 1982, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-ix\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-clemente-ix_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultimo accesso 12 novembre 2023).
- 3 Vedi le lettere inedite di Giulio da Roma al fratello Camillo a Pistoia, ricche d'informazioni politiche e di costume in Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Ms. Vaticano Latino 13367 Lettere di Giulio Rospigliosi ai familiari dal 1653 al 1655*.
- 4 Su Morandi ritrattista, vedi F. Petrucci, *Sull'attività ritrattistica di Giovanni M. Morandi*, in «Labyrinthos», 33/34, 1998, pp. 131-174.
- 5 Vendita della "Stockholms Auktionsverk" del 9 aprile 2022.
- 6 Il grande dipinto non è infatti incluso nel *Catalogo della vendita all'asta della collezione di quadri, mobili, argenti, tappeti, ecc. in parte provenienti dalla raccolta del principe don Gerolamo Rospigliosi: Vendita dal 28 aprile al 5 maggio 1931*, a cura di Galleria Sestieri, Casa di vendite G. Tavazzi, Roma, 1931. L'opera non è altresì citata nel più corposo *Catalogo della raccolta di quadri, sculture, arazzi, oggetti d'arte e arredamento che arredava l'appartamento di S.E. il principe don Gerolamo Rospigliosi ed in parte provenienti da altre importanti collezioni che sarà venduta all'asta nel Palazzo Rospigliosi in Roma Via XXIV Maggio 43 da lunedì 12 a sabato 24 dicembre 1932*, redatto dallo stesso Ettore Sestieri per la casa d'aste di Guido Tavazzi, Roma dicembre 1932.
- 7 Nel 1708, il *Trionfo di Flora* fu poi allestito quale immensa sovrapporta della grande anticamera d'ingresso al piano terra del palazzo Rospigliosi Pallavicini al Quirinale dove rimase sino alla non documentata vendita ottocentesca.
- 8 Su Raffaello Vanni, pittore di primaria importanza nel panorama artistico romano della metà del Seicento, vedi l'estensiva biografia e il ricco regesto documentario di Marco Ciampolini in *Pittori senesi del Seicento*, vol. III, Siena, 2010, pp. 1029-1087. Vedi il saggio pilota di A. Negro, *Raffaello Vanni*, in *Pietro da Cortona e il disegno*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca - Calcografia, 30 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Roma, 1997, pp. 235-244, oltre allo studio approfondito di S. Pierguidi, *Alessandro VII, Raffaello Vanni, Ippolito Marracci: la ricostruzione di Santa Maria in Campitelli*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2014, pp. 161-166; risulta utilissima la biografia di S. Bruno, Vanni, Raffaello, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2020, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-vanni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-vanni_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultimo accesso 12 novembre 2023).
- 9 Sulla carriera romana di Raffaello Vanni vedi il ben documentato studio di Angela Negro *Sulla fase precortonesca di Raffaello Vanni*, in «Paragone», 477, 1989, pp. 109-121, dove si

contestualizza il ciclo degli affreschi Patrizi nella carriera dell'artista, alla luce dei cantieri precedenti e successivi eseguiti nei palazzi Peretti Fiano e Santacroce; in quelle diverse occasioni, dal terzo al quinto decennio del secolo, Vanni poté collaborare con i pittori antiquari François Perrier (1594-1649) e Giovan Battista Ruggeri (1580 ca.-1640) e con il più giovane portento Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680). Provetti disegnatori e mirabili frescanti, quegli artisti furono tutti in contatto con il cavalier Cassiano dal Pozzo (1588-1657) per il quale contribuirono alla costituzione del suo *Museo Cartaceo*.

- 10 Oggi in parte conservate nei saloni del palazzo dei Marchesi Patrizi a Castel Giuliano nei pressi di Bracciano.
- 11 Sull'opera del Vanni per il Marchese Patrizi, vedi E. Fumagalli, *Raffaello Vanni in Palazzo Patrizi a Roma*, in «Paragone», 477, 1989, pp.129-141; vedi inoltre lo studio fondamentale di A.M. Pedrocchi, *Le Stanze del Tesoriere la quadreria Patrizi; cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milano, 2000, in part. pp. 319-327.
- 12 Per un'analisi dello stile di Raffaello Vanni e sul suo posto nella pittura del Seicento a Roma, vedi A. Negro, *Raffaello Vanni*, cit., e la già citata biografia composta da Bruno, *Vanni, Raffaello*, cit.
- 13 Vedi fonti antiche e archiviali: M. Ciampolini, *Pittori Senesi del Seicento*, cit.; vedi inoltre, dello stesso autore, l'aggiornamento: *id.*, *Il repertorio dei "Pittori Senesi del Seicento" a otto anni dalla sua uscita, con nuovi disegni e pitture di Raffaello Vanni*, in "A Tale of Two Cities" – *Rome and Siena in the Early Modern Period (1550 – 1750)*, a cura di S. Sperindei, G. M. Weston, P. Carofano, Pisa, 2020, pp. 39-64.
- 14 Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, cit., p. 1042.
- 15 Sull'ascrizione di Mario all'Accademia di San Luca nell'agosto 1657, vedi i dettagli forniti nella bella biografia dell'artista composta da A. Petraccia, *Nuzzi, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, 2013, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nuzzi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-nuzzi_%28Dizionario-Biografico%29/)> (ultimo accesso 12 novembre 2023).
- 16 Sugli assistenti e sui collaboratori di Mario, vedi diffusamente *Flora romana: fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, catalogo della mostra, (Tivoli, Villa d'Este, 26 maggio – 31 ottobre 2010), a cura di F. Solinas, Roma, 2010, in particolare *Rivali, seguaci, imitatori*, oltre alla citata biografia di A. Petraccia, *Nuzzi, Mario*, cit.
- 17 Su Mario e i Lincei, vedi Solinas, *Flora Romana*, cit., pp. 11-46; sul principe Federico Cesi (1585-1630) e sulle attività grafiche della prima Accademia dei Lincei vedi *id.*, *l'Uccelliera, un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze, 2000; Sul "Tesoro messicano" e su alcuni disegni del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo, Roma, 2007, e inoltre: *id.*, *Osservazione della natura e "pittura filosofica" nella Roma dei primi lincei*, in *Il cannocchiale e il pennello, nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio – 19 luglio 2009), a cura di L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, Firenze, 2009, pp. 225-240.
- 18 Per l'eredità di Tommaso Salini e gli inizi di Mario Nuzzi, vedi Solinas, *Flora Romana*, cit., in part. pp. 29-33. Attorno al 1615, a seguito di un'intensa carriera come pittore di figure, Salini si era convertito alla pittura di natura in posa e di fiori divenendo uno dei maggiori specialisti sulla piazza romana: sull'artista vedi il saggio ben documentato di M. Cavietti, *La bottega di Francesco Morelli pittore : Giovanni Baglione, Vittorio Travagni, Tommaso Salini tra formazione, parentele, committenze e rivalità all'arrivo di Caravaggio a Roma*, in «Roma moderna e contemporanea», 2, 2011, pp. 373-454, oltre allo studio di F. Paliaga, *Su Tommaso Salini, sui Verrocchi e su alcuni pittori di natura morta a Roma al*

tempo di Caravaggio, in «Valori Tattili», 2011, pp. 62-80. Come ricorda Giovanni Baglione (1573 ca.-1644) nella biografia dell'amico, Tommaso aveva dipinto figure chiaramente ispirate all'arte del Caravaggio sino al 1610; com'era successo a molti artisti della sua generazione, Salini aveva seguito l'esempio stilistico del pittore lombardo, pur essendogli personalmente avverso: sul rapporto tra Salini e Caravaggio, vedi il bel saggio di F. Curti, *Rivalità di botteghe, rivalità di pittori: un'ipotesi per la nascita dell'inimicizia tra Caravaggio, Giovanni Baglione e Tommaso Salini*, in *Dentro a Caravaggio*, a cura di R. Vodret, Milano, 2017, pp. 269-275. Così Giovanni Baglione ricorda la carriera dell'amico pittore, dopo aver descritto una serie di prestigiosi dipinti di figure con soggetti religiosi aggiunge: «Quest'huomo diedesi a ritrarre dal vivo, e varie cose dipingeva, & assai bene le imitava. E sì come de i Pittori antichi narrasi, che alcuni dal loro proprio genio tratti, di formare certe bizzerrie particolari si diletarono [...], così Thomasso, ovvero Mao Salini Romano si mise a far de' fiori, e de' frutti, e d'altre cose dal naturale ben'espresse; e fu il primo, che pingesse, & accomodasse i fiori con lo foglie ne' vasi, con diverse invenzioni molto capricciose, e bizzarre, li quali a tutti recavano gusto, e con gran genio sì bravamente li faceva, che ne ritrasse buonissimo guadagno» (G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti...*, Roma, 1642, pp. 287-288).

- 19 Tra i molti carteggi di Giulio con la famiglia, si ritrovano alla Biblioteca Apostolica Vaticana (*Ms. Vat. Lat 13367*) le lettere al fratello contenenti tra l'altro istruzioni e apprezzamenti sulle coltivazioni di frutta e ortaggi come sull'allevamento di conigli e sugli invii alle Corti di Roma e di Firenze di tali prelibatezze.
- 20 Sin dal 1625, Rospigliosi scrisse componimenti in prosa e in versi soprattutto per il teatro e per il teatro musicale della Corte di Roma. Il suo talento fu riconosciuto e incoraggiato dallo stesso Papa Urbano VIII suo protettore, tra le sue opere di maggior successo furono: il *Sant'Alessio* del 1631, *l'Erminia sul Giordano* del 1633, *I Santi Didimo e Teodora* del 1635, *Egisto* 1637, *San Bonifazio* del 1638, *Genoinda* del 1641, *Il palazzo incantato* del 1642, *Sant'Eustachio* del 1643.
- 21 Sugli esordi della carriera politica di Giulio Rospigliosi, vedi P. Turi, Giulio Rospigliosi: il "negotio della rinuntia" e l'ingresso in prelatura (1629-1632), in «Buletтино storico Pistoiese», CXVIII, 51, 2016, pp. 77-140, oltre alla ben documentata biografia di Osbat, *Clemente IX, papa*, cit.; per i suoi interessi letterari e musicali, vedi da ultimo, il ben documentato saggio di A. Roma, *San Bonifazio di Giulio Rospigliosi (1638): un melodramma nella Roma barberiniana*, Roma, 2020.
- 22 Sui rapporti di Giulio Rospigliosi con gli artisti vedi la miscellanea *I teatri del paradiso*, cit., e soprattutto A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma, 2007. Da considerare sono anche i più recenti contributi di M. Gianfranceschi, *La collezione "di bella apparenza" e la quadreria personale di Giulio Rospigliosi "poeta lirico": codificazioni dello spazio tra pittura e teatro*, in *Mostrare il sapere*, a cura di M.C. Cola, Roma, 2022, pp. 289-310 e, della stessa Gianfranceschi, *"Concetti morali espressi in pittura": Giulio Rospigliosi, Nicolas Poussin, Salvator Rosa*, in «Storia dell'Arte», 146/148, 2017, pp. 99-114.
- 23 Sulla vita del futuro pontefice, vedi la voce di Osbat, *Clemente IX, papa*, cit.
- 24 La carriera letteraria del Rospigliosi fu inaugurata da una serie di testi encomiastici e descrittivi, ma il suo talento si espresse appieno nei libretti di diversi drammi in musica e oratori che videro il primo gran successo nel *Sant'Alessio* rappresentato nel 1631 al teatro di palazzo Barberini. L'opera fu seguita dall'*Erminia sul Giordano* del 1633, la *Theodora*

- del 1636, l'*Egisto* del 1637, il *San Bonifazio* rappresentato per il Cardinal Francesco Barberini al palazzo della Cancelleria nel 1638. La *Genoinda* del 1641, *Il palazzo incantato* del 1642 e il *Sant'Eustachio* 1643.
- 25 Nei carteggi di Giulio con il fratello Camillo residente a Pistoia (Archivio Segreto Vaticano, Fondo Rospigliosi, oltre al già citato *Ms. Vat. Lat. 13367* della Biblioteca Apostolica Vaticana), i Principi Cardinali de'Medici e lo stesso granduca Ferdinando II sono più volte ricordati come destinatari d'omaggi alimentari provenienti dalle fattorie Rospigliosi della Valdinievole: prodotti ortofrutticoli e carni prelibate sono a più riprese descritti: il castello medico di Cerreto Guidi era facilmente raggiungibile dai corrieri della fiorentina azienda dei Rospigliosi a Lamporecchio.
  - 26 V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze, 1981.
  - 27 *Ivi*, p. 41.
  - 28 *Ivi*, p. 42.
  - 29 Attorno al 1625 il medico papale Giulio Mancini (1559-1630) aveva giudicato la pittura di natura in posa come manifestazione artistica poco rilevante, vedi, di Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, 1956-1957; sulla questione, vedi anche il saggio di Raffaella Morselli *Appunti sul collezionismo di Nature Morte nel Seicento. Un'indagine*, in *Natura Morta*, a cura di C. Barbieri, D. Frascarelli, G. Cassese, Napoli, 2010, pp. 80-89.
  - 30 Sulla formazione di Giovanna Garzoni presso gli Accademici Lincei e Cassiano dal Pozzo, vedi il brillante saggio di G. Policicchio in *Les Dames du Baroque, femmes peintres dans l'Italie du XVIIe et XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Gand, Musée des Beaux-Arts, 20 ottobre 2018 – 20 gennaio 2019), a cura di V. de Beirs, F. Solinas, A. Tapié, Gand, 2018, pp. 180-231.
  - 31 Sul Padre Ferrari, sul suo *De Florum Cultura Libri IV* e sull'apparato illustrativo, vedi F. Solinas, *L'Uccelliera, un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze, 2000; vedi inoltre *id.*, *Flora Romana*, cit., pp. 26-28.
  - 32 Gran parte dei documenti amministrativi della Casa, come i ricchi carteggi, erano conservati nell'archivio Rospigliosi andato in gran parte distrutto nel rovinoso incendio del 1925.
  - 33 Come, ad esempio, il Marchese Carlo Theodoli (1632-1697) che proprio negli anni del regno chigiano commissionava a Raffaello Vanni due tele per la sua quadreria: un *San Giovanni Battista nel deserto* e una *Santa Caterina d'Alessandria* patrona della famiglia. Vedi di chi scrive *Politica familiare e storia artistica nella Roma del primo Seicento. Il caso dei Marchesi Theodoli*, in «Storia dell'Arte», 16-17, 2007, pp. 135-192.
  - 34 Da notare, ad esempio, come la grande pala raffigurante *San Tommaso da Villanova agonizzante* dipinta da Raffaello Vanni tra il 1664 e il 1665 per la Collegiata di Santa Maria Assunta cattedrale dell'Ariccia fu pagata ben 200 scudi direttamente dall'elemosiniere segreto del pontefice.
  - 35 Vedi di A. Negro, *Fiori Romani, la pittura floreale nelle collezioni romane fra Sei e Settecento; un aggiornamento*, in *Fiori. Cinque Secoli di Pittura Floreale*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio, 21 marzo – 27 giugno 2004), a cura di F. Solinas, Roma, 2004, pp. 173-181; vedi inoltre, diffusamente, della stessa studiosa, *La collezione Rospigliosi, la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento* (ed. ampliata e aggiornata), Roma, 2007.
  - 36 Cfr. Negro, *La collezione Rospigliosi*, cit., p. 30; Solinas, *Flora Romana*, cit., p. 37.

- 37 Tra i dipinti finiti e non lasciati alla morte dal Salini nella bottega, Giulio poté certo acquistare tele magari ultimate dal giovane Mario, come lo stupefacente *Vaso di fiori con un papavero bianco* (fig. 11).
- 38 I registri della contabilità del cardinale, le *Entrate e Uscite* della sua casa, come molte delle corrispondenze intrattenute da Giulio con i suoi familiari, sono andate distrutte o disperse nel rovinoso incendio dell'archivio Rospigliosi nel 1925. Trasferiti all'Archivio Segreto Vaticano (ASV), i volumi e le filze superstiti coprono solo alcuni periodi e documentano una minima parte della vita del prelado e della sua famiglia. Tra i volumi superstiti in (ASV) il *Rospigliosi 5* contiene diverse menzioni di opere d'arte acquistate dal cardinale e dai suoi nipoti.
- 39 Vedi Negro, *Fiori romani*, cit. ed ead., *La collezione Rospigliosi*, cit.
- 40 Un effetto analogo si percepisce alla lettura degli inventari del Marchese Carlo Theodoli (1632-1687). Nel palazzo di famiglia su via del Corso, i dipinti di fiori e di natura in posa abbondavano negli appartamenti del primo e del secondo piano.
- 41 Conservati nel Fondo Rospigliosi dell'Archivio Segreto Vaticano e alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Nel 1925 un incendio rovinoso scoppiò nell'archivio conservato nel palazzo Rospigliosi a Monte Cavallo.
- 42 Mario Nuzzi servì per anni i Theodoli e fu uno degli artisti "provvisionati" dal Marchese Carlo, figlio di Don Alfonso e di sua moglie Costanza Conti.
- 43 Sul viaggio in Francia dei Marchesi Theodoli e sul loro soggiorno alla Corte di Parigi nel 1648, vedi di chi scrive *Politica familiare e storia artistica*, cit. I dipinti di Mario erano destinati alla Regina Anna d'Austria e al suo plenipotenziario Cardinal Giulio Mazzarino, amico e protettore del Theodoli; sui dipinti eseguiti da Mario, pittore provvisionato dai Theodoli, vedi *ivi* diffusamente.
- 44 Sul ruolo politico e sull'abilità del Rospigliosi durante la nunziatura a Madrid (1644-1652), vedi l'esautiva biografia di Osbat, *Clemente IX, papa*, cit. Sulla vasta fortuna del Nuzzi in Spagna con opere eseguite entro il 1652, vedi la già citata biografia di Petraccia, *Nuzzi, Mario*, cit., dove si ricordano le commissioni della Corona spagnola di ben cinque grandi sovrapposte, eseguite e inviate entro il 1650 e inventariate sin dal 1700 nel palazzo del Buen Retiro (A. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 313-318), oggi conservate tra il Museo del Prado, il Palazzo de Pedralbes a Barcellona e l'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede a Roma. Se la studiosa ricorda «almeno due delle quattro ghirlande del monastero di San Lorenzo dell'Escorial» di cui solo *Il sogno di Giacobbe* è firmato e datato 1650, si potranno presto aggiungere numerose altre tele, rami, pietre e specchi dipinti conservati in collezioni private spagnole, nonché nelle pertinenze degli ordini religiosi.
- 45 Il palazzo a Santa Maria Maggiore si affaccia sul lato ovest della piazza e fu abitato dal prelado sin dal 1636, da quando Giulio fu nominato canonico e poi vicario della Basilica Liberiana. A seguito della nomina cardinalizia, nel 1657, Giulio prese in affitto da Olimpia e Lavinia Ludovisi, eredi di Niccolò I Duca di Fiano e IV Principe di Piombino il sontuoso palazzo Peretti Fiano a San Lorenzo in Lucina (Negro, *La collezione Rospigliosi*, cit., pp. 76-79).
- 46 Su Poussin e Giulio Rospigliosi, vedi *ivi*, pp. 40-43.
- 47 Giovanni Battista nacque a Pistoia il 23 giugno 1646 da Maria Lucrezia di Teodoro Cellesi e da Camillo di Girolamo Rospigliosi fratello del Cardinal Giulio. Ultimo di dodici figli tra maschi e femmine, Giovan Battista rimase il solo erede maschio della Casa, nel 1670 sposò

la ricca Maria Camilla Pallavicini figlia di Stefano e nipote del Cardinal Lazzaro e nel 1708 acquistarono il palazzo sul Quirinale.

- 48 Le opere d'arte, i preziosissimi arredi, oltre all'ingente patrimonio immobiliare della famiglia papale, furono divisi tra i due rami della Casa: Rospigliosi e Pallavicini, a seguito al matrimonio di Giovanni Battista con Camilla Pallavicini; per le complesse vicende della divisione della quadreria di Giulio Rospigliosi, vedi il saggio storico di F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze, 1963, in part. pp. 385-386; vedi inoltre Negro, *La collezione Rospigliosi*, cit. Per alcuni dipinti di Mario commissionati da Giulio Rospigliosi e oggi nella collezione Pallavicini, vedi F. Zeri, *La Galleria Pallavicini*, cit., pp. 385-386; F. Solinas, schede nn. 17-18, in *id.*, *Flora Romana*, cit., pp. 150-151.
- 49 L'inventario *post mortem* del Nuzzi, datato 15 novembre 1673, è pubblicato per esteso in Solinas, *Flora Romana*, cit., pp. 71-77; l'identità dei Cardinali Rospigliosi effigiati non è precisata e resta il dubbio se le voci inventariali si riferiscano allo stesso Giulio prima dell'ascensione al soglio pontificio, o al nipote Giacomo (1628-1684), cardinale nel 1667; il fratello Felice Rospigliosi (1639-1688) assurse al cardinalato il 16 gennaio 1673, circa dieci mesi prima della morte del Nuzzi.
- 50 Solinas, *Flora Romana*, pp. 36-37, 150-151.
- 51 Zeri, *La Galleria Pallavicini*, cit.; Negro, *La collezione Rospigliosi*, cit.
- 52 Gli specchi misurano cm 69.5 x 53 ca. e sono racchiusi in cornici stemmate in legno dorato recanti il rombo araldico dei Rospigliosi; anche i vasi di vetro dipinti mostrano l'emblema dei Rospigliosi, cfr. Zeri, *La Galleria Pallavicini*, cit., p. 192.
- 53 Dall'attenta riproduzione della natura a virtuoso esercizio decorativo: Mario aveva trasformato la pittura "scientifica" maturata in Europa tra la fine del Cinquecento e i primi tre decenni del Seicento, nel sontuoso quanto illusorio ornamento naturalistico del Barocco maturo. Ancora da realizzare, una mappatura della diffusione sul continente europeo della pittura di Mario Nuzzi rileverà certamente importanti presenze in Francia, Spagna, Inghilterra e nei principati tedeschi.
- 54 Solinas, *Flora Romana*, cit. n. 28, pp. 154-155.
- 55 Nei carteggi di Giulio con il fratello Camillo a Pistoia, si descrivono spesso gli eccezionali prodotti coltivati nelle aziende agricole della famiglia in Valdinievole: verdure e frutti, fiori eccezionali giungevano a Roma dalla grande fattoria di Lamporecchio.
- 56 Sull'amicizia tra i due, conosciuti a Roma nel 1629, vedi A. Angelini, *Fabio Chigi e Giulio Rospigliosi: testimonianze di un'amicizia nel segno di arte e poesia*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano*, atti del convegno internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), a cura di D. Romei, Firenze, 2005, pp. 53-65.
- 57 Archivio Pallavicini, A. 5.1, *Inventario della Guardarobba e Palazzo del Signor Duca Giovan Battista Rospigliosi (...) 26 giugno 1713*, f. 410r (Zeri, *La Galleria Pallavicini*, cit., pp. 299-328).
- 58 ASV, *Rospigliosi 1140*, ff. 5 – 112.
- 59 *Ivi*, f. 86
- 60 Un palmo romano corrisponde a circa cm 22-24.
- 61 ASV, *Rospigliosi 5*, f. 105.
- 62 ASV, *Rospigliosi 5*, f. 112.
- 63 Al nostro studio, sono le altre collaborazioni tra Mario de Fiori e Raffaello Vanni negli anni del regno del Papa Chigi.



Fig. 1: Mario de' Fiori, Raffaello Vanni, *Trionfo di Flora*, 1660 ca., olio su tela, cm 183 x 286.  
Napoli, collezione privata, per gentile concessione.



Fig. 2: Mario de' Fiori, Filippo Lauri, *Allegoria della Primavera*, olio su tela, cm 150 x 250. Ariccia, Palazzo Chigi. Archivio dell'autore.



Fig. 3: Mario de' Fiori, Filippo Lauri, *Allegoria della Primavera*, olio su tela, cm 150 x 250. Ariccia, Palazzo Chigi. Archivio dell'autore.



Fig. 4: Raffaello Vanni, *Allegoria della Fede*, 1655-1666 ca., olio su tela, cm 133 x 170. Londra, Osterly House (National Trust), dipinto acquistato in Italia alla metà del Settecento da Francis Dashwood per Wycombe Park nell'Oxfordshire. Archivio dell'autore.

Fig. 5: Raffaello Vanni, *Allegoria della Carità*, 1655-1666 ca., olio su tela, cm 133 x 170. Londra, Osterly House (National Trust), dipinto acquistato in Italia alla metà del Settecento da Francis Dashwood per Wycombe Park nell'Oxfordshire. Archivio dell'autore.



Fig. 6: Artista Linceo, Tavola della *Syntaxis Plantaria*, 1623-1625 ca., tempera e acquerello su carta bianca. Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. Plantae et Flores, nn. 974- 978. Foto dell'autore.



Fig. 7: Artista Linceo, Tavola della *Syntaxis Plantaria*, 1623-1625 ca., tempera e acquerello su carta bianca. Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. Plantae et Flores, nn. 974 - 978. Foto dell'autore.



Fig. 8: Artista Linceo, Tavola della *Syntaxis Plantaria*, 1623-1625 ca., tempera e acquerello su carta bianca. Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France, Mss. Plantae et Flores, nn. 974 - 978. Foto dell'autore.



Fig. 9: Daniel Seghers, *Una rosa, tulipani, fiori d'arancio in un vaso di vetro trasparente con una farfalla*, 1620-1625 ca., olio su tela. Collezione privata, per gentile concessione



Fig. 10: Attribuito a Mao Salini, *Ranuncoli, garofani e un papavero bianco in un vaso di ceramica bianca e blu*, 1620-1624 ca., olio su tela, cm 68 x 52. Roma, collezione principessa Donna Maria Camilla Pallavicini, dalla collezione di Giulio Rospigliosi, per gentile concessione.



Fig. 11: Mario de' Fiori, *Fiori in un vaso orientale*, 1630-1635 ca., olio su specchio, cm 51 x 38.  
Collezione privata dalla collezione Barberini, per gentile concessione.



Fig. 12: Mario de' Fiori, *Rose, garofani, anemoni, delphinium, iris e altri fiori in un vaso di metallo dorato*, 1635-1640 ca., olio su specchio, cm 69 x 52,5.  
Collezione privata, per gentile concessione.



Fig. 13: Mario de' Fiori, *Narciso a tazzetta, garofani, delphinium, rose, anemoni doppi, campanule azzurre e un tulipano in un vaso d'argento sbalzato all'antica*, 1635 -1640 ca., olio su tela, cm 46 x 36. Roma, collezione principessa Donna Maria Camilla Pallavicini, dalla collezione di Giulio Rospigliosi, per gentile concessione.



Fig. 14: Mario de' Fiori, *Narciso a tazzetta, garofani, delphinium, rose, anemoni doppi, campanule azzurre e un tulipano in un vaso d'argento sbalzato all'antica*, 1635 -1640 ca., olio su tela, cm 46 x 36. Roma, collezione principessa Donna Maria Camilla Pallavicini, dalla collezione di Giulio Rospigliosi, per gentile concessione.



Fig. 15: Mario de' Fiori, *Tulipani, anemoni, giunchiglie, gelsomini e giacinti in un vaso di vetro trasparente in bilico su una mensola*, 1640-1650 ca., olio su specchio, cm 69,5 x 53 ca. Cornice originale stemmata. Roma, collezione principessa Donna Maria Camilla Pallavicini, dalla collezione di Giulio Rospigliosi, per gentile concessione.



Fig. 16: Mario de' Fiori, *Rose, garofani, gelsomini e delphinium in un vaso di vetro trasparente stemmato in bilico su una mensola*, 1640-1650 ca., olio su specchio, cm 69,5 x 53 ca. Cornice originale stemmata. Roma, collezione principessa Donna Maria Camilla Pallavicini, dalla collezione di Giulio Rospigliosi, per gentile concessione.



Fig. 17: Mario de' Fiori, *Trionfo di tulipani e altri fiori*, 1660ca., olio su specchio, particolare. Roma, palazzo Colonna, per gentile concessione dei Principi Colonna.



Fig. 18: Mario de' Fiori, *Una passiflora, un narciso a tazetta, un anemone rosso, giacinti, garofani, rose, narcisi gialli, gelsomini e un gigaro in un vaso di vetro ornato d'argento dorato*, 1650 ca., olio su tela, cm 70,5 x 61. Parigi, collezione privata, per gentile concessione.

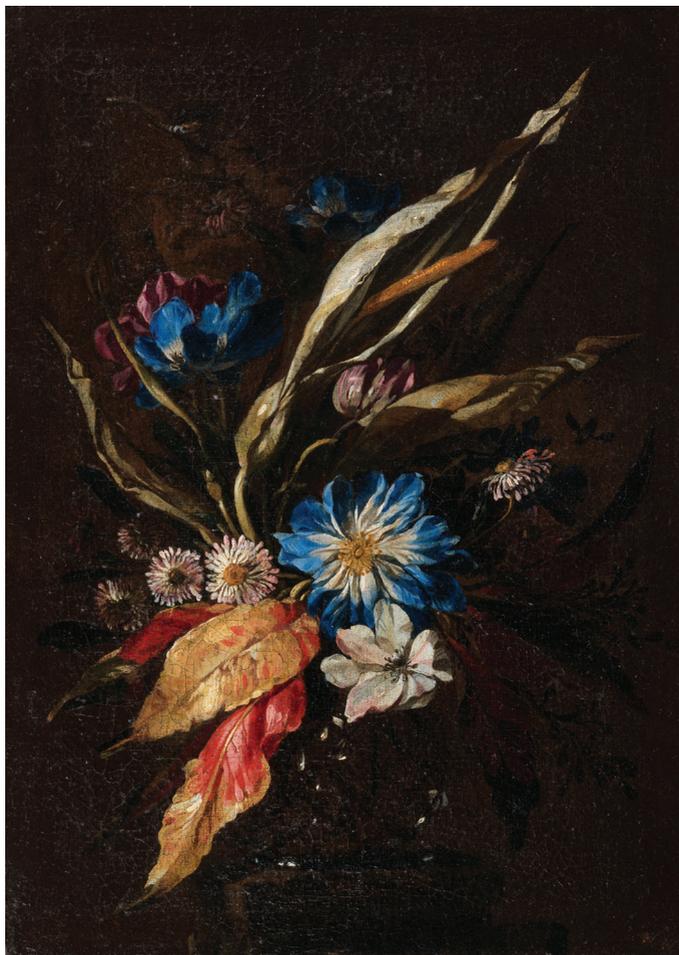


Fig. 19: Mario de' Fiori, *Primule, anemoni e essenze diverse in un vaso di vetro trasparente*, 1650-1660 ca., olio su tela, cm 43 x 30,5. Roma, collezione privata, per gentile concessione.