Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?)

Francesco Petrucci

Estratto da «*Storia dell'Arte*»
N.84-1995

Monsù Ferdinando ritrattista. Note su Jacob Ferdinand Voet (1639-1700?)

Francesco Petrucci

Jacob-Ferdinand Voet, conosciuto nella Roma secentesca come «Monsù Ferdinando», veicolò il suo nome in Europa attraverso le famose «Gallerie delle belle» o «Cabinet des Dames», cioè le serie di ritratti di dame romane, replicate innumerevoli volte tanto da assurgere a emblema di gusto d'un epoca; queste serie, pur conferendo al Voet una rapida notorietà in vita, hanno costituito imprevedibilmente anche la sua disgrazia. Nate infatti per soddisfare più esigenze di arredamento e di curiosità collezionistica che di qualità estetica, sono state diffuse attraverso repliche e copie di livello non sempre buono, talora decisamente scadente, determinando travisamenti e giudizi frettolosi sull'artista. In ragione di questo, come appare nei cataloghi d'aste, qualsiasi ritratto femminile imbellettato con fiocchi, nastri e merletti, risalente alla seconda metà del Seicento, viene indiscriminatamente attribuito al Voet, confondendo copie, falsi, croste, maldestre imitazioni o dipinti aventi nulla a che vedere col maestro.

Il risultato è stato il declassamento dell'opera del fiammingo e la sua equiparazione ai tanti stranieri «minori» presenti a Roma durante lo scorcio dell'età barocca.

La primitiva serie, commissionata dai Chigi e non dai Colonna, come più volte arbitrariamente è stato scritto, doveva essere basata su altri ritratti esistenti, schizzi o disegni, solo raramente sul confronto diretto con la «bella». Alcuni ritratti di dame comparsi oggi sul mercato antiquario o presenti in qualche pubblica e privata collezione, di livello qualitativamente più alto e opera certa del Voet, erano probabilmente i modelli originari, copiati poi per le citate «gallerie»; questo spiega una certa fissità e ripetitività delle fisionomie, che presuppone anche un lavoro d'immaginazione per rimediare all'assenza: una limitazione notevole anche per un pittore come Voet poco avvezzo a dipingere senza modelli. Le repliche volute dagli Altieri, i Carpegna, i Colonna, i Savoia, sotto la direzione dello stesso artista, che per l'esecuzione materiale si serviva largamente del suo atelier, produssero indubbiamente un'ulteriore riduzione di livello, con inevitabili scadimenti nelle riproduzioni eseguite da anonimi copisti, su commissione di chi desiderasse avere una copia della serie.

L'inferiore qualità delle «belle», è dimostrata dal fatto che ogni dipinto fu pagato dal cardinale Flavio Chigi al Voet appena tre scudi, prezzo corrispondente a quello delle copie, mentre il pittore ebbe per un «ritrattino» e un ritratto in «tela d'Imperatore», sempre raffiguranti lo stesso cardinale, rispettivamente dodici e ventiquattro scudi. Anche la di Macco sottolineava questo riferendosi alle «belle» spedite ai Savoia nel 1673: « se i quadri giunti da Roma corrispondono alle tele in parte conservate nel castello di Racconigi, è probabile che Voet inviasse in Piemonte repliche di qualità mediocre rispetto agli originali straordinari che produsse nel 1682...» [1].

Confondere pertanto i pochi ritratti autografi identificati, con la quantità infinita di «belle» sparse in collezioni pubbliche e private, passate all'incanto da Christiè's o Sotheby's, non ha consentito di dare il giusto valore a un artista che deve sicuramente essere annoverato tra i massimi ritrattisti del Seicento. Non a caso alcune sue opere come il *Buonamente Augustini* [2] o l'*Olimpia Aldobrandini* [3], oramai basilari per la cultura dell'epoca, sono state assegnate al Maratti, al Baciccio o addirittura a Van Dyck.

Proprio per gli equivoci evidenziati, unitamente alla carenza negli studi sulla ritrattistica secentesca, l'opera del Voet è stata ed è ancora confusa con quella dei Mignard, di Morandi, Maratti e soprattutto Gaulli, anche da autorevoli studiosi. Come ho fatto rilevare altrove, il *Sigismondo Chigi* della Walters Art Gallery di Baltimora era stato assegnato al Voet, mentre è opera certa del Gaulli; nel recente catalogo antiquario sulla *Pittura italiana del '600 e '700*, la scheda del Gaulli ha come unica illustrazione addirittura un ritratto di cardinale che è del Voet, come conferma l'incisione del Clouet da esso derivata che ne consente l'identificazione con il cardinale Federico

Borromeo [9]; il *Cardinale Benedetto Odescalchi* del Museo Poldi-Pezzoli di Milano era ritenuto originale del Maratti, dalla Mezzetti e dalla Brugnoli opera di un seguace del Gaulli, mentre è certamente ancora del Voet [10]; al contrario il ritratto della duchessa Sforza agli Uffizi fu eseguito dal Gaulli e non dal Voet, come riporta il catalogo delle collezioni; la Mezzetti aveva assegnato al Maratti il ritratto del cardinale Cerri presso la National Gallery di Londra, che è in realtà opera del fiammingo; il *Giovane prete* della Brooks Memorial Art Gallery di Memphis, dalla riproduzione fotografica non sembra invece del Voet, come pretenderebbe il catalogo del museo, né del Maratti, come ha ribadito recentemente Sestieri, ma capolavoro di un abile ritrattista molto vicino ai modi del Gaulli. La sequela di equivoci potrebbe continuare, fino a riempire intere pagine [2].

La linea di demarcazione è invece ben netta, poiché la pittura del nostro, tipicamente fiamminga, è basata interamente sul colore, senza lasciare spazio alcuno al disegno, agli intellettualismi classicisti o al dinamismo barocco dei citati ritrattisti italiani. Anzi, si può definire il Voet come un artista antiaccademico e anticonvenzionalista per eccellenza, un vero trasgressore in aperto contrasto con regole stilistiche e persino con la morale comune del tempo, per il fatto di ritrarre note dame romane in abbigliamenti sconvenienti, elemento che gli valse poi l'allontanamento dalla stessa città papale. Non a caso, come risulta dai registri dei verbali, il pittore non aderì, a differenza degli altri ritrattisti suoi rivali, alla stessa Accademia di S. Luca, che proprio in quegli anni aveva assunto un orientamento decisamente classicista.

Il Voet preferiva la ripresa frontale rispetto a quella di scorcio del Gaulli finalizzata a esaltare movimento e volumi; d'altronde i suoi ritratti non ebbero mai la gravità, l'aulicità, l'analisi introspettiva e il carattere austero del Maratti.

I modelli del Voet hanno un'espressione intima e bonaria, quasi divertita e ironica in alcuni casi. «Autore di ritratti eleganti e raffinati», come scrive Bodart, Jacob Ferdinand Voet fu un «buon cronista dei suoi tempi», abile interprete di una società frivola infatuata per il gusto mondano diffuso dalla corte di Luigi XIV; il fiammingo si ferma alla superfice dei merletti, jabots, sete e damaschi degli effemminati giovanotti, futili dame e cardinali in vestaglia. L'impressione è quella di trovarsi di fronte a dei manichini privi di anima e di una pur minima complessità di carattere.

Questa mancanza di approfondimento interiore, di introspezione psicologica, è assieme il limite e il pregio della ritrattistica del Voet, che seppe forse interpretare meglio di altri i valori effimeri di tutta una società. Le «belle» e i «belli» sono come tanti *top models* che sfilano davanti ai nostri occhi con i loro ricercati e poco pratici abbigliamenti, arricchiti dal vezzo di fiocchi, nastrini, elaborate acconciature, quasi a reclamizzare le creazioni della nuova moda francese [17-18].

Anzi, Monsù Ferdinando fu sicuramente l'artista che con maggiore attenzione seppe cogliere quel momento particolare della storia del gusto italiano, successivo all'arrivo di Maria Mancini a Roma e al matrimonio con il connestabile Lorenzo Onofrio Colonna (1661), segnato dall'influsso francese nel costume, favorito proprio dalla nipote del cardinal Mazzarino. Lo scambio culturale tra Roma e Parigi fu sancito nel 1666 dall'apertura dell'Accademia di Francia, proprio nel momento in cui il Voet cominciava ad affermarsi nell'ambiente romano.

Mentre il Maratti, imbevuto di cultura classica, preferiva ritrarre i viaggiatori stranieri, ma anche i nobili romani, «in abito pittoresco all'antica» (Bellori), il Voet scelse la moda frivola del secondo stile Luigi XIV, con le elaboratissime *rhingrave* di merletti e i corpetti femminili ricoperti da galani e nastrini colorati; non trascurò i tessuti di cotone stampati all'indiana, detti *indienne*, diffusi a partire dal 1670, con cui vestì il cardinal Chigi e il conte di Lisburne [21,23], né la moda femminile del *deshabillè*, propagatasi dal 1672 e indossato da alcune «belle».

Nel ritrarre i viaggiatori stranieri in visita a Roma Voet entrò in concorrenza con il Maratti, arrivando a ottenere fino a centocinquanta scudi per una tela in grande formato, come è documentato per il ritratto di sir Thomas Isham; lo stesso chiedeva il Maratti, come ci ricorda il Bellori: «essendo certo che i ritratti in piedi con tutta la figura gli sono stati pagati communemente centocinquanta scudi».

Tecnicamente il fiammingo usa un colore molto diluito, privo completamente di spessore e corposità materica, dato a velature talmente leggere da far talora trasparire ripensamenti e strati sottostanti. Sopra tali velature, nei panneggi, applica pennellate fluide e filamentose per far risaltare le luci, con un effetto quasi spumeggiante nei ricami di velluti e damaschi; sempre a velatura stende anche le ombre. Mentre sulle stoffe, drappeggi, oggetti e fondali, la tecnica è rapida e istintiva, ottenendo talora suggestioni di non-finito, sui volti raggiunge un particolare grado di levigatezza e finitezza formale, senza segno di pennellata. Nelle capigliature l'artista tende a sfumare i contorni, lumeggiando con rapidi tocchi

di pennello, mentre nei jabot e merletti sovrappone sbaffi di colore al bianco per suggerire il fondo, senza indulgere in descrittivismi come altri artisti coevi; colore puro, a secco, in piccoli tocchi, preferibilmente bianco o rosso, viene posato sui colletti, sulle pieghe delle vesti, sulle labbra e sulle ciocche dei capelli di «belle» e «belli». Il Voet era notevolmente abile a rappresentare le mani, riprese in scorcio, come nei ritratti dei cardinali Cerri e Chigi [4], o frontalmente, come nell'*Olimpia Aldobrandini* [3], raggiungendo una rara morbidezza e affusolata eleganza. Le figure sono nella gran parte dei casi stagliate sopra un fondo di rarefatta essenzialità, uniforme e bruno, privo di prospettiva o di oggetti, con una lumeggiatura intorno alla sagoma del personaggio per farne risaltare i contorni, più forte soprattutto a lato del viso. Soltanto per le figure più grandi vengono aggiunti pochi scarni elementi, quali un tendaggio, lo schienale di una poltrona, o i libri, come nel ritratto del cardinal Cerri. Anche l'equivoco di fondo che attribuisce in parte o totalmente la creazione della «serie delle belle» alternativamente a Nicolas, Pierre o Paul Mignard e che confonde l'opera del nostro con questi artisti, deve essere superato. Si deve escludere inequivocabilmente Nicolas che si trovava allora in Francia e Pierre che fu a Roma fino al 1657, prima dell'arrivo di Maria Mancini e dello stesso Voet, quando gran parte delle «belle» erano ancora bambine. Anche l'intervento di Paul proposto dalla Nikolenko è privo di fondamento, in quanto il pittore, come ha rilevato Baudi di Vesme, venne in Piemonte dalla Baviera nel giugno 1675, rimanendovi neanche due mesi per poi tornare in Francia: allora la serie era già stata formata da tempo [3].

Nella Roma papale della seconda metà del Seicento tre furono i maggiori «specialisti» nella ritrattistica, monopolizzatori della committenza in tale «genere»: Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Gaulli e Jacob Ferdinand Voet; un ruolo di primo piano ebbe il grande Carlo Maratti, che esercitò non pochi influssi sul Voet, sebbene il suo spirito eclettico lo vedesse impegnato anche in altri settori della creazione artistica. Una conferma di questo è data dalla serie dei ritratti di cardinali, stampate da Giangiacomo De Rossi alla Pace, con l'originario frontespizio del 1658: «EFFIGIES NOMINA ET COGNOMINA S.D.N. ALEXANDRI VII ET RR. DD. S.R.E. CARDD. *nunc viventium*».

Le incisioni, ricavate generalmente da disegni o dipinti preesistenti, portano talora l'indicazione dell'autore preceduta dal *pinx.* o *delin.*, che sta per *pinxit* o *delineavit*. Esse assegnano al Gaulli ben ventinove ritratti, al Morandi ventisette e al Voet quattordici; quelli del Voet furono realizzati in gran parte sotto il pontificato di Clemente X (1670-76), a partire dal pontificato di Clemente IX (1667-69).

Le incisioni da Voet raffigurano i seguenti cardinali: Federico D'Assia (1652-1682), Decio Azzolini (1654-1689), Buonaccorso Buonaccorsi (1669-1678), Carlo Cerri (1669-1690), Francesco I Nerli (1669-1670), Federico II Borromeo (1670-1673), Cesare d'Estrees (1671-1714), Bernardo Gustavo di Baden Durlach (1671-1677), Felice Rospigliosi (1673- 1688), Gerolamo Casanate (1673-1700), Federico Colonna (1673-1691), Francesco II Nerli (1673-1708), Alessandro Crescenzi (1675-1688), Bernardino Rocci (1675-1680). Esiste inoltre un'incisione, presso il Gabinetto nazionale stampe di Roma, con il ritratto del cardinal Jean- Gauthier de Sluse, sempre da Voet [4].

Mentre però per il Morandi e il Gaulli conosciamo altri aspetti della produzione pittorica, per il Voet sono giunti a noi esclusivamente ritratti, sebbene le fonti lo ricordino anche come pittore di storia e di paesaggi.

Il Voet nacque nel 1639 ad Anversa, città natale di tre fra i massimi ritrattisti del Seicento: Frans Hals, Justus Sustermans e Antonie Van Dick. Lasciò la città d'origine a ventiquattro anni, con un suo proprio bagaglio culturale preciso, comune ai predetti maestri: la tradizione del colore e il realismo. Non a caso la sua pittura rimase sempre estranea alle due tendenze dominanti in Italia, cioè il barocco berniniano e il classicismo.

Come ha appurato l'Hoogewerff «Ferdinando Voet, fiamengo» arrivò a Roma nel 1663, stabilendosi in un appartamento a via Capo le Case, vicino la chiesa di S. Giuseppe, coabitando con il noto incisore di Utrecht Corneille Bloemaert (1603-1680) e un tale Filiberto Marzi «francese». La scoperta dell'Hoogewerff, ripresa e sviluppata criticamente da Bodart, ha fugato ogni dubbio sull'inizio del soggiorno romano, confutando quanto scritto dal Wilhelm sulla presenza a Parigi nel 1664 di un tal Jacques Fouè identificato con il nostro. Il transito e la permanenza a Parigi del Voet, prima dell'arrivo a Roma, troverebbe conferma secondo il Wilhelm nelle numerose incisioni di Van Schuppen e Edelinck ricavate da dipinti dispersi del fiammingo. L'ipotesi comunque, ripresa anche dalla Nikolenko, non trova a oggi alcun riscontro documentario, anche perché tali incisioni risalgono a quasi trent'anni dopo, quando il Voet si fermò effettivamente in Francia.

Sappiamo invece che Voet dopo il 1663 rimase fino al 1665 ad abitare nello stesso luogo: nel

1664 al posto del Marzi era subentrato Jan de Sangher, mentre nel 1665 il nostro conviveva con il solo Bloemart. Sebbene non si conosca nulla del suo tirocinio e delle sue prime esperienze, tuttavia il fiammingo non giunse a Roma con un'attività professionale già consolidata, giacché gli *Stati delle anime* non fanno alcun riferimento, per quanto lo riguarda, alla professione di pittore, come accade invece frequentemente anche per artisti minori [5].
Dal 1668 al 1677 invece alloggiò in una casa sita nella «selciata dal Cavalletto a S. Sebastianello» (che allora collegava piazza di Spagna al Pincio), nella parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, e questa volta i documenti anagrafici parlano di «Signor Ferdinando Vut, pittore», indicando implicitamente l'ascesa sociale ed economica; nel 1668 era suo ospite Antonio La Roy, nel 1671 un milanese, mentre tra il 1672 al 1675 ebbe come compagno il pittore di nature morte David de Coninck, anch'egli nativo di Anversa, attivo a Roma tra il 1671 ed il 1694, conosciuto soprattutto come «animalista». Per il grande prestigio raggiunto durante il pontificato di Clemente IX e soprattutto sotto Clemente X, Voet poteva comunque permettersi anche un «servitore», che nel 1672 e 1673 fu lo «scultore» Ottavio Adriani, nel 1677 e 1679 tale Angelo Petit [6].
Più che dalla pittura sviluppata a Roma dai numerosi artisti fiamminghi, specializzati in bambocciate e nature morte, il nostro fu attratto dal genere più nobile della ritrattistica, allora dominato da Morandi e Maratti.
Lo Zeri parla per Voet di «amalgama marattesco-fiamminga», riferendosi chiaramente all'influsso subito dall'opera del Maratti, che sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-1667) si era andato affermando in tale genere. Contatti evidenti si riscontrano comunque anche con il Morandi, il ritrattista più ricercato sotto papa Chigi, soprattutto nell'impostazione rigida e stereotipata della composizione, a cui il Voet si ispirerà negli anni successivi; il pittore, ritenuto un seguace di Pierre Mignard dalla Nikolenko che ne aveva ipotizzato la presenza a Parigi nel 1664, è invece più probabile abbia svolto la sua prima formazione proprio presso il maestro fiorentino, subentrando più tardi a lui nelle grazie dei Chigi [7].
Il Mignard rispetto all'empirismo tutto pittorico del Voet, denuncia una formazione classica e una maggiore attenzione ai particolari, senza rinunciare alla cultura barocca, per il gusto dei panneggi mossi e increspati; tuttavia la sua abilità nella ritrattistica, soprattutto femminile, non può non aver condizionato il Voet, che ne poteva avere conoscenza indiretta, attraverso la presenza nelle collezioni delle famiglie aristocratiche romane.
Il Voet fu introdotto già dopo il suo arrivo a Roma presso la famiglia del papa, come testimonia il ritratto di Maria Virginia Borghese [17], moglie del principe Agostino Chigi, databile non oltre il 1663-64 ed esposto alla galleria Heim di Londra nell'agosto 1978. La tela è interessante perché il fiammingo mostra di aver già ben sviluppato il suo personalissimo stile, anche se le pennellate non hanno ancora la larghezza e fluidità successiva; tuttavia sotto il pontificato Chigi, dominato dal monopolio del Morandi e nell'ultimo anno del Gaulli, la sua rimane ancora una presenza sporadica e marginale.
La «nota per de Signore Ferdinando Voot, pittore» nell'archivio Fürstemberg di Herdringen, datata 23 agosto 1666, riguarda l'attività di copista o mercante d'arte al servizio del barone Wilhelm Egon di Fürstemberg, cui fornì undici copie da Poussin e di cui eseguì un ritratto in tela d'imperatore pubblicato da Bodart [8].
Sempre per Agostino Chigi il fiammingo dipinse nel 1669 i due ritrattini su rame per il «Gabinetto dei ritratti» di Ariccia [25-26], contenente tutta la successione di famiglia dal XVI secolo, raffiguranti lo stesso principe e la moglie. Al 1670 risale invece il ritratto del cardinale Flavio Chigi [4], probabile dono del conte di Marsan amico di Maria Mancini-Colonna al prelato, per l'ospitalità accordata nel palazzo ai SS. Apostoli. Credo che questo ritratto rappresenti il punto di arrivo più avanzato, rispetto al *Cardinale Decio Azzolini* delle Collezioni statali prussiane [6], forse sempre del 1670, e *Carlo Cerri* della National Gallery di Londra, databile sicuramente dopo la nomina del 1669 e di cui non trovo stranamente menzione nella bibliografia più nota sul Voet. Successivamente posarono per il nostro anche il cardinale Sigismondo Chigi, fondatore della Biblioteca chigiana, e i figli del principe Agostino; i Chigi introdussero il fiammingo presso la loro parentela senese ed egli eseguì vari ritratti per i marchesi Chigi-Zondadari e i Piccolomini [9].
Il pittore fece comunque il suo esordio ufficiale nella migliore società romana sotto il pontificato di Clemente IX (1667-1669), al servizio soprattutto dei Rospigliosi subito dopo la nomina papale, come testimoniano alcuni ritratti databili tra il 1667 e il 1669, messi in evidenza dallo Zeri. La rapida e fortunata ascesa del Voet seguì il viaggio a Vienna del Morandi, colà al servizio degli Asburgo, e contribuì ad appannare la fama del fiorentino nonostante l'elezione a principe dell'Accademia di S. Luca nel 1671. Nella galleria di modelli voettiani figuravano il generale di

S.R.C. Giovan Battista Rospigliosi e la moglie Maria Pallavicini, i fratelli Tommaso e Vincenzo Rospigliosi [11-12]. Opera fondamentale per la carriera dell'artista dovette comunque essere il ritratto del pontefice, documentato da un'incisione del 1689 che riporta: «F. Voet pinxit ad vivum Romae», oggi purtroppo disperso; si trattava peraltro, da quanto è in nostra conoscenza, dell'unico ritratto papale commissionatogli.
A dopo il 1669 sono riferibili tutti gli altri ritratti cardinalizi, in parte riprodotti in incisione dal De Rossi, essendo state effettuate le nomine da Clemente IX e Clemente X [7-10].
Il pittore, che ebbe il momento di maggior successo dell'intera sua carriera sotto Clemente X (1670-'76), comunque già nel 1670 era ritrattista di chiara fama, tanto da essere tirato in ballo in due lettere inviate da Ugone Rangoni al duca di Modena per eventuali incarichi. Presumibilmente nello stesso anno posò per lui nientemeno che la regina Cristina di Svezia [5], come riporta un pagamento del 1670: «Jacomo Ferdinando Voet pittore 180 scudi per ritratti di S.M.» [10].
Il 13 settembre 1670 il Rangoni scriveva al Duca di Modena:

Ser.ma Altezza/ Il sig.r Can.co Muzzarelli scriverà a V.A. quello, che risponde Ferdinando Pittore fiamingo, e quando si possa sperare di haverlo. Supplico V.A. a permettermi che io dica qualche cosa, e con verità. Ferdinando fa bene, ma non lo conosco per pittore da promettersi che faccia bene di tutto quando si voglia entrare in figure intiere, et a cavallo. Ordinaria.te le sue pitture vengono vere, è però vero che ne fa dè buoni assai delli rittratti; ma al paragone con il Baciccia perdono assai sì per il disegno, come per lo spirito e colorito...e poi gli rittratti di Baciccia saranno sempre stimati che quelli di ferdinando saranno sempre conosciuti per opera ordinaria rispettiva.te/ In fine i prezzi computando le cose per una parte e l'altra saranno come eguali... [11].

Si comprende chiaramente dal tono come il Rangoni parteggiasse apertamente per il Gaulli, ma in ogni caso venivano messe ben in risalto già da allora alcune carenze nell'arte del fiammingo: i limiti creativi e compositivi, le difficoltà sul grande formato, la predilezione per i ritratti in tela da testa.
In conseguenza di qualche invito mosso al Voet da Modena, il Rangoni scriveva il 15 novembre 1670 un'altra lettera:

Ser.ma Altezza/ Ferdinando Pittore ha girato un poco inamorato di qualche Principessa che dipinge, e forse q.ta era la causa perché egli ricusò di essere q.to inverno fuori di Roma; non sò come sia per ritornare in essere.

Il fiammingo, che appare nell'*Autoritratto* [1] degli Uffizi, giovane, bello, biondo e aitante, sembra pertanto avesse anche la nomea di donnaiuolo, fama che, giustamente o arbitrariamente, fornì da pretesto per il temporaneo esilio del 1678.
Il Prinz ha messo in evidenza i rapporti intercorsi tra il cardinale Leopoldo de' Medici e il Voet, pittore ma anche mercante d'arte dato che fornì al prelato dipinti, medaglie e vari oggetti d'antiquariato [12].
In una lettera del 29 aprile 1673 Annibale Ranuzzi, che faceva da intermediario, anticipava che sarebbero arrivati a Firenze alcuni dipinti del fiammingo: il ritratto di una donna veneziana, quello del padre e l'autoritratto del pittore stesso, che coincide sicuramente con la nota tela degli Uffizi.
L'anno successivo Paolo Falconieri si prodigò a favore del cardinale, perché il pittore inviasse a Firenze un ritrattino di Cristina di Svezia e tentasse di ritrarre il Bernini:

Il ritrattino della regina che fa Ferdinando doveva essere finito questa sera. L'altro del Bernino non so se lo possa fare. Gliene parlai di nuovo ier' mattina [al Bernini] nelle camere del Sig. Card. Barberino e par di vedere, che con la scusa di non potere avere quella flemma, vorebbe che lo facessi cavare da uno di Baciccio; et io a questo ho due difficoltà, una che non so se Ferdinando lo vorrà fare, l'altra che la maniera verrebbe alterata. Lo tasterò un'altra volta e se non vorrà lasciarsi ritrarre sentirò allora se V.A. vuole che si faccia qualcun altro.

Quest'ultimo tentativo, come il Prinz ha appurato, non ebbe riuscita; ma al di là di ciò, nella lettera sembra di cogliere che al Bernini non andasse molto a genio il fiammingo e che lo stesso non si degnasse di copiare un ritratto del Gaulli, data la rivalità che sicuramente doveva esserci tra i due.
Indubbiamente la pittura di «monsù Ferdinando» era agli antipodi rispetto al barocco del Bernini; questi non poteva non essere indispettito dal fatto che un artista, riuscisse ad affermarsi nella Roma del tempo senza la sua protezione e in maniera così distante dai propri ideali estetici.
Il pittore si dedicava dunque anche all'antiquariato e Bodart ha scovato un curioso riferimento, tratto dai conti della Reverenda camera apostolica e datato 10 dicembre 1676, da cui sembrerebbe che il Voet avesse collaborato addirit-

tura con l'ingegnere idraulico Cornelius Meyer, anche se non sappiamo in quale maniera [13].
Intorno al 1672 gli fu commissionato il ritratto dell'architetto Giovanbattista Gisleni (1600-1672) per la tomba di S. Maria del Popolo, come ricorda il Titi: «il Sepolcro del Gisleni Architetto, fu fatto col pensiere, e compositioni del Dottissimo Sig. Oratio Quaranta; col ritratto fatto da Ferdinando di gran nome in genere de Ritratti».
La fama di abile ritrattista si diffuse rapidamente e i nobili stranieri durante il loro passaggio a Roma per il Grand Tour, facevano a gara per essere ripresi: tra essi il duca di Hamilton, Sir Philip Perceval, Sir Thomas Burnet, Sir Thomas Isham, il conte di Lisburne [14].
Al 1672 risale la più singolare creazione del Voet che lo rese famoso in tutta Europa, fatta realizzare dal cardinale Flavio Chigi per il Casino alle Quattro Fontane, poi inviata nel palazzo di Ariccia: «la serie delle belle» [15].
L'argomento merita sicuramente una trattazione specifica ma, come ho fatto rilevare in altra sede e come documentò il Golzio, i primi venti ritratti furono pagati il 4 agosto 1672 al fiammingo, che completò la serie fino a trentasette esemplari entro il 1678; un'intera copia della collezione fu commissionata a Pietro Paolo Vegli nel 1679, andando ad arredare la villa Cetinale di Siena: quelle di Ariccia sono pertanto opera del Voet e della sua bottega e non del Vegli, come erroneamente scrisse nel 1970 Lada Nikolenko.
Questo era già stato segnalato da Incisa della Rocchetta, profondo conoscitore dell'archivio Chigi per le sue relazioni di parentela con la nobile famiglia senese, in un prezioso articolo poco considerato negli studi sul Voet, con la conferma della Tantillo Mignosi [15].
La destinazione originaria per il Casino alle Quattro Fontane, detto nei documenti «Giardino» e sede tra l'altro del famoso «museo delle curiosità», è esplicitata in un altro documento inedito nell'archivio Chigi in data 18 agosto 1672, con un pagamento all'indoratore Vincenzo Corallo per le cornici fatte a «Ritratti di diverse Dame p. il Giardino», qualche giorno dopo il pagamento al Voet (Vaticano, Bibl. ap. vat., Arch. Chigi, n. 488).
Secondo alcuni studiosi la serie delle «belle» sarebbe stata commissionata dai Savoia e poi fatta replicare per i Colonna e i Chigi. Questa ipotesi non ha fondamento alcuno, principalmente per tre motivi: a) il Voet in quei tempi lavorava a Roma e non a Torino; b) le dame ritratte sono romane, anzi appartengono alle famiglie più rappresentative della locale aristocrazia, quali i Borghese, Carpegna, Cesarini, Pamphili, Rospigliosi, Sacchetti, etc. Le stesse Mancini inoltre posarono proprio all'epoca del loro soggiorno romano, né dopo, né altrove; c) le 7 «belle» commissionate dai Savoia furono inviate dal Voet in Piemonte il 20 marzo 1673, circa un anno dopo rispetto al pagamento al pittore della collezione di Ariccia per i Chigi; esse erano: «1. La contessa Stella. 2 Madamigella Costanza. 3 La Duchessa di Nivers [Diane-Gabrielle de Thianges]. 4 La Principessa di Sonnino [Clelia Cesarini Colonna]. 5 La Marchesa Strozzi [Ottavia Renzi Strozzi]. 6 La Marchesa Paleotti [Cristina Dudley Paleotti] . 7 La Marchesa Cerri [Maria Isabella Capranica Cerri].» Ben cinque di questi ritratti appartengono alla serie Chigi.
L'equivoco nasce da un articolo del Ricci, che fece coincidere il ritratto di Cristina Paleotti, nella Pinacoteca di Torino, con quello commissionato nel 1674 da Carlo Emanuele di Savoia al «melio pittore di questo paese». «Ora sarebbe interessante cercare — scrive il Ricci — se per caso il duca non fece, prima del cardinale Chigi, una raccolta dei ritratti delle più belle dame del suo tempo e se la raccolta del Chigi non derivasse almeno in parte da quella, come farebbe credere il fatto che il ritratto di Cristina dell'Ariccia proviene immancabilmente da quello di Torino»; tale affermazione viene smentita poiché il ritratto della Paleotti venne spedito nel 1673 da Roma, come nel citato elenco, dopo l'esecuzione della serie Chigi.
Il Ricci inoltre contribuì a creare confusione tra Voet e Mignard, perché identificò arbitrariamente il «melio pittore» con Paul Mignard, allora invece in Francia come ha dimostrato Baudi de Vesme.
Il contatto del pittore con i Colonna, che assieme ai Chigi furono i suoi massimi committenti, avvenne probabilmente tramite Maria Mancini, celeberrima moglie del contestabile Lorenzo Onofrio, e l'«amicizia» di costei per il cardinale Flavio. Il 3 marzo 1673, come ho potuto riscontrare da un pagamento inedito, unico intestato al Voet tra il 1661 e il 1683, Lorenzo Onofrio saldò centonovantadue scudi al pittore per «diversi ritratti grandi e piccoli fatti da lui p. serv. nro. a tt.o il pnte. giorno»; tra questi era compresa certamente la serie delle «belle» e alcuni ritratti ancor oggi negli appartamenti del palazzo di famiglia a piazza SS. Apostoli.
La presenza di tale famosa collezione in casa Colonna è suffragata da una nota dell'inventario della «Galleria» datato 1783, ove al numero 50 sono registrati: «Quaranta ritratti di Signore dell'Ecc.ma Casa antichi, e moderni, nelle quattro facciate, di 3 palmi per alto, la maggior parte di Monsieur Ferdinando Fiammingo», e al numero 1212 «Due quadri...l'altro una Donna, di Monsieur Ferdinando Fiammingo» [16].

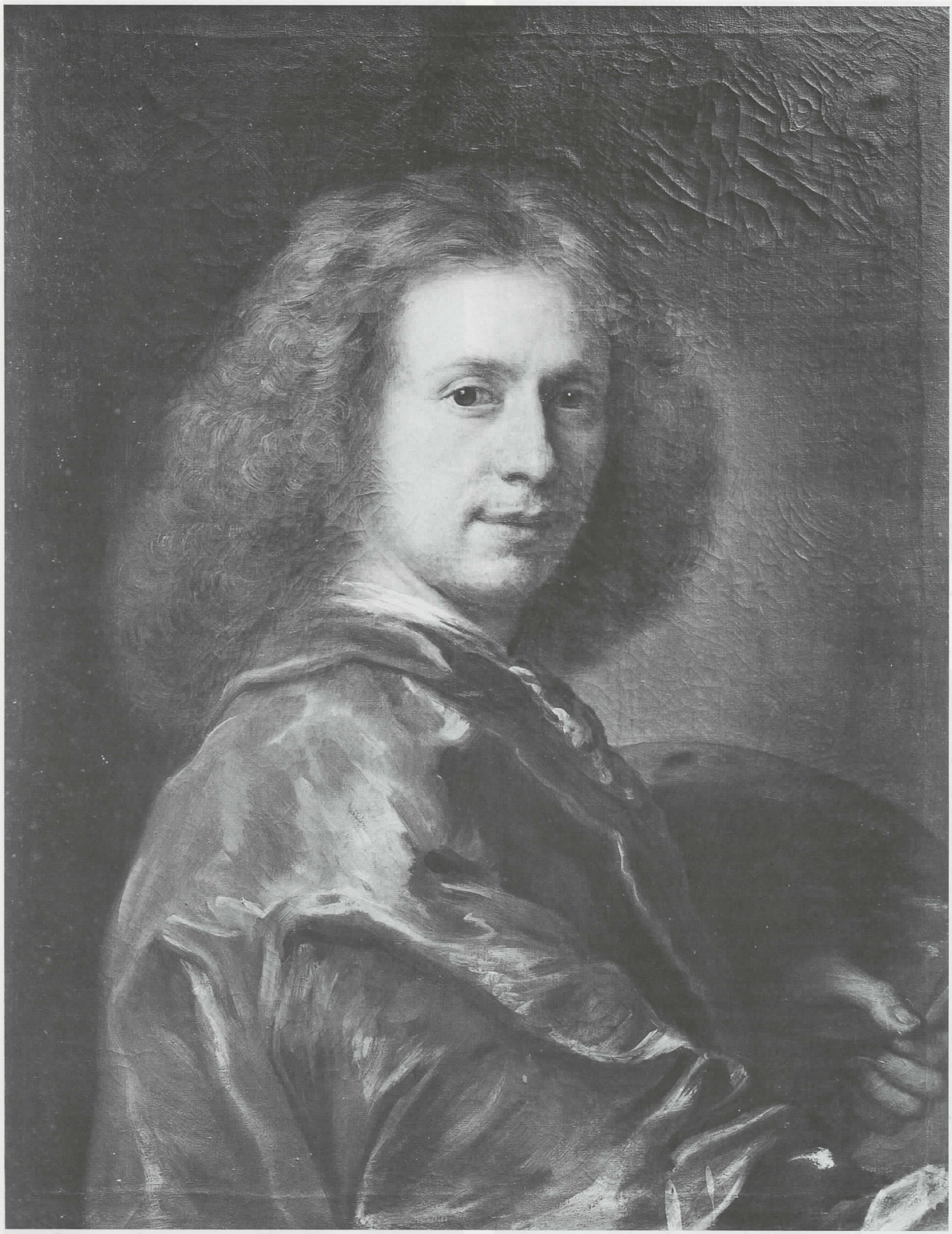
Possiamo quindi ritenere che la serie Chigi fosse la prima e originaria, generatrice di tutte le altre, risalendo al 1672, mentre quelle Colonna e Savoia furono pagate contemporaneamente nel marzo dell'anno successivo. Anche la serie indicata da Prada nel Castel Carnesino sul Lago di Como, già proprietà Odescalchi, e ritenuta dalla Nikolenko di provenienza originaria Colonna, o fu venduta dai Chigi agli Odescalchi stessi con il palazzo di piazza SS. Apostoli o, come ritengo più probabile, era stata commissionata sin dall'origine da don Livio Odescalchi; questo comunque dopo la venuta a Roma da Como del nipote di Innocenzo XI, nel 1676.
Le serie di ritratti di dame con ampie scollature e abiti frivoli, secondo la moda francese portata da Maria Mancini, fecero tale scalpore nel retrivo ambiente romano che il severo Innocenzo XI si decise ad assumere drastici provvedimenti di censura. Infatti dopo i Chigi, i Colonna e i Savoia, anche gli Altieri [16], i Massimo e altre illustri casate italiane vollero avere una «stanza delle belle». Altre serie ancora furono commercializzate dal fiammingo, che mise su una vera e propria «catena di montaggio», avvalendosi, come è ovvio, di aiuti.
I modelli, rapidamente diffusi in tutta Italia e universalmente conosciuti perché ospitati nelle dimore frequentate dalla migliore società, esaltavano personaggi femminili la cui condotta morale non era sicuramente d'esempio per il rigorista Innocenzo XI: amori avventurosi, fughe e rientri da monasteri, mariti abbandonati, facevano parte del *curriculum vitae* di alcune spericolate dame, quali Francesca Greppi Fani o Cristina Paleotti e soprattutto le sorelle Mancini.
La situazione diventava insostenibile per il clero bigotto e la nobiltà conformista, pertanto nel 1678 il pittore venne espulso da Roma con il pretesto della sua condotta libertina, come recita un'avviso del 29 gennaio:

> Monsù Ferdinando celebrato pittore di questa corte per la sua sublime maniera di far ritratti et in particolare di femmine adulandole non solo in bellezza ma in bizzarri portamenti d'abiti, è stato dal governo mandato via da Roma per essere il suo pennello strumento alla libidine e la sua casa un continuo ricetto di Dame et cavalieri che compravano ritratti [17-20, 29].

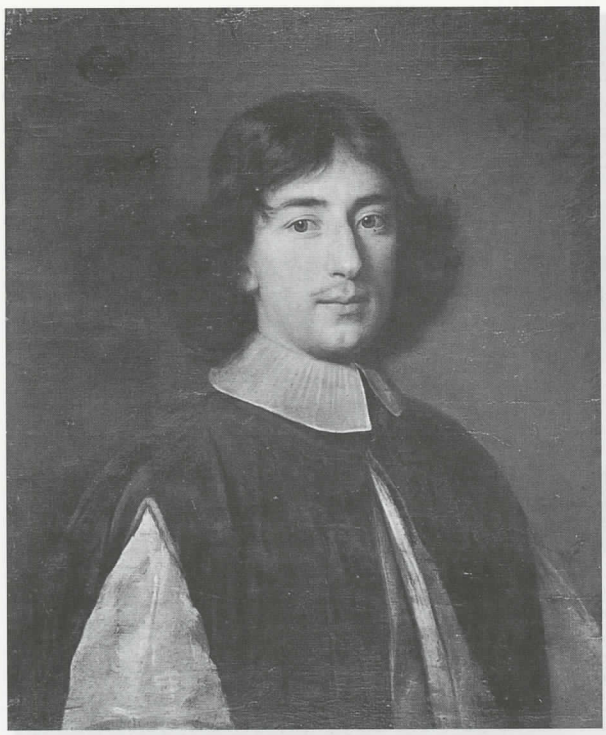
Il provvedimento deve essere comunque inquadrato nella politica rigorista di Innocenzo XI, che emanò peraltro una serie di editti contro la diffusissima moda francese, ritenuta sconveniente, senza peraltro ottenere immediatamente soddisfacenti risultati [17].
Ma contrariamente a quanto è stato scritto sull'artista, l'esilio fu di breve durata, giacché nel 1679 il Voet era tornato ad abitare ancora a Roma nella sua vecchia dimora, come rivelano gli *Stati d'anime* pubblicati dall'Hoogewerff: «La Selgiata verso il Cavalletto, mano destra: Monsù Ferdinando Vuet, pittore. Maria...napolitana. Angelo Petit, servitore, com[unicato]».
Data la presenza della donna napoletana, probabile compagna del pittore, si può presumere che Voet, sotto la protezione del suo mecenate Lorenzo Onofrio Colonna, sia emigrato prima nel feudo colonnese di Paliano, che godeva di particolari immunità, e poi a Napoli ove dipinse il ritratto di Anna Caffarelli Minutoli, colà residente.
Il pronto ritorno a Roma trova comunque conferma nel ritratto inedito di Suor Maria Lutugarda Chigi, realizzato dal Voet nel 1680, come anche nel ritratto di gentiluomo del museo di Alençon [14], identificabile con Augusto Chigi intorno ai diciotto anni e pertanto databile sempre al 1680 [18].
Fu dopo la morte di Justus Sustermans, ritrattista ufficiale di casa Medici, avvenuta nel 1681, che il nostro abbandonò definitivamente Roma, allettato dalla prospettiva di ereditare la carica del suo concittadino; oggi possiamo affermare questo con certezza, dopo la pubblicazione da parte della Nannelli di alcuni scritti inediti del pittore Antonio Franchi, rivale del Voet nella successione al Sustermans [19].
Effettivamente il vuoto lasciato aperto dalla morte dell'artista di Anversa, rendeva improcrastinabile la sostituzione, dovendosi fare immediatamente ritratti alla principessa Anna Maria giunta oramai in età da marito.
Fu interpellato prima Pier Dandini, autore di due o tre prove che non risultarono di gradimento per i Medici; pertanto si ritenne di dover chiamare da Roma «Ferdinando, pittore famoso de' ritratti e particolarmente di dame», come scriveva il suo avversario Antonio Franchi.
Il Voet, a detta sempre del Franchi, fece il ritratto di Anna Maria Luisa e del Gran Principe Ferdinando «ma non riuscì in niuno di essi. Solo riuscì nel ritratto del Sig. M.se Filippo Corsini in casa di cui fu ricevuto, essendo il padre, cioè il M.se Bartolomeo mastro di camera di detta Serenissima Madre».
Il soggiorno fiorentino fu comunque di breve durata, giacché Voet nel 1682 già si trovava a Torino. Baudi di Vesme ha pubblicato infatti un pagamento effettuato in tale anno dalla Tesoreria ducale, per ritratti delle Altezze reali: «1682. Al pittore Ferdinando Voet, per diversi ritratti

di LL.AA.RR. mandati in Portogallo; L. 2930» [20].
La presenza a Torino dell'artista, in tale periodo, trova conferma dal ritratto di Maria Violante Turinetti, recante sul retro della tela la data 1682. Come scrive Michela di Macco: «Voet sembra subentrare a Lorenzo Doufour nelle grazie dell'entourage di corte, contendendo al pittore savoiardo quel primato dimostrato dalla qualità dei ritratti incisi per il libro dell'Arnaldo», cioè *Il Giardino del Piemonte hoggi vivente nell'anno 1673*, edito in tale anno a Torino [21].
È probabile che l'artista prima di fermarsi a Torino sia passato a Milano, come documenterebbe il ritratto del conte Orazio Archinto [27], esponente di una fra le famiglie di spicco dell'aristocrazia lombarda, eseguito poco prima della morte del nobile avvenuta il 16 marzo 1683.
Nella corte sabauda comunque il fiammingo rimase circa due anni, come si può dedurre dalla biografia del pittore Jan van Bunnik pubblicata nel 1721 dall'Houbraken, lasciando bellissimi ritratti della locale aristocrazia. Van Bunnik nel 1684 infatti, risoluto a rientrare in Olanda, incontrò a Torino il Voet divenuto famoso ritrattista. Il nostro accompagnò l'olandese nel viaggio di ritorno, passarono per Lione ove incontrarono Adrien Van der Cabel, Pierre van Bloemen e Gilles Wennix. Quindi proseguirono per Parigi e, dopo una breve sosta per i Paesi Bassi, Voet ritornò nella nativa Anversa, mentre i suoi compagni, tra cui era presente anche il fratello di van Bunnik, si diressero a Utrecht [22].
L'Houbraken definisce Ferdinando pittore di storia, di ritratti, di paesaggi; dice inoltre di aver visto diversi paesaggi da lui dipinti su quadretti di rame, arricchiti di piacevoli piccoli personaggi. L'attitudine a dipingere in piccolo formato su rame è dimostrata dai ritrattini di Agostino Chigi e Maria Virginia Borghese, dalla dama di casa Colonna presso la collezione Zazo a Madrid, dalle «belle» del palazzo Spinola di Genova. L'Houbraken racconta inoltre che il Voet durante una festa in una locanda, schizzò con il carboncino rapidamente sui muri i ritratti di tutti i presenti, con grande soddisfazione degli intervenuti per la veridicità delle raffigurazioni. Anche il soggiorno in patria non fu comunque molto lungo, dato che nel 1689 si trovava ad Anversa, presso la collezione di Alexandre Voet, un ritratto di Pierre de Jode dipinto in Francia da «Meester Ferdinando». Effettivamente in quegli anni il pittore si trovava forse a Parigi, ove posarono per lui aristocratici e personaggi della corte; sono derivati da dipinti del Voet i ritratti a stampa raffiguranti Michel Le Tellier cancelliere di Francia (inciso da Edelink), François Le Tellier ministro di Stato (inciso da Heizelman nel 1686), Luis de Crevant duca d'Humieres (inciso da Lubin nel 1688), Simon-Joseph Barbot de Lardeinne avvocato al Consiglio reale (inciso da Van Schuppen nel 1691).
Da allora i documenti tacciono, si perdono le tracce dell'artista e tuttora ne rimangono sconosciuti persino il luogo e la data della morte. Fino a prova contraria, il tradizionale riferimento rimane Parigi nell'anno 1700 [23].

Hanno fornito aiuti e consigli per il presente lavoro e per la monografia in preparazione: Piero Boccardo (Palazzo Rosso di Genova), Gillian Burtwell (National Gallery di Londra), p.pe Agostino Chigi Albani della Rovere, Andre Ciechanowiecki, principi Prospero e Stefano Colonna, Enzo Costantini, Henry-Claude Cousseau (Museo di Belle Arti di Nantes), Gabriele Crepaldi, Pierre Curie (Petit Palais di Parigi), Hughues De la Touche (Museo di Menton), Andrea di Lorenzo (Museo Poldi Pezzoli di Milano), Michela di Macco, Vincent Ducourau (Museo Bonnat di Bayonne), Pierre Dumas (Museo di Chambery), Italo Faldi, Peter Glidewell, Joanne Harris (National Portrait Gallery di Londra), Françoise Hau-Balignac (castello di Saumur), Anne Jouve (Museo di Belle arti di Marsiglia), Alfonso Icaza (Sotheby's Londra), Philippe Malgouyres (Accademia di Francia), Marilyn Msler (Brooks Museum of art di Memphis), Patrick Matthiesen, Vittorio Mezzomonaco (Pinacoteca di Forlì), Gabriello Milantoni, P. Mouriau de Meulenacker (Castello di Beloeil), Irina Novosselskaya (Museo dell'Hermitage), Aude Pessey-Lux (Museo di Alençon), Silvana Pettenati (Musei civici di Torino), Stella Rudolph, m.se Giulio Sacchetti, Eduard Safarik, Erich Schleier (Museo statale di Berlino), Francesco Solinas, Joaneath Spicer (Walters Art Gallery di Baltimora), Emmanuel Starcky (Museo Magnin di Digione), Almamaria Tantillo Mignosi, Ludovica Trezzani, Gilberto Zabert. Particolare riconoscenza debbo a Maurizio Fagiolo che mi ha incoraggiato e sostenuto in questo studio e nel suo ulteriore approfondimento, e a Didier Bodart, che ha messo a disposizione le profonde conoscenza acquisite sulla pittura del Voet.



1. *Autoritratto.* Firenze, Uffizi.



2. *Buonamente Augustini.* Forlì, Museo Civico.

3. *Olimpia Aldobrandini.* Roma, Palazzo Doria-Pamphili.

4. *Cardinale Flavio Chigi.* Ariccia, Palazzo Chigi.

5. *Cristina di Svezia.* Firenze, Uffizi.

6. *Cardinale Decio Azzolini.* Berlino, Staatliche Museen.

7. Cardinale Federico Baldeschi-Colonna. Già Londra, Heim Gallery.

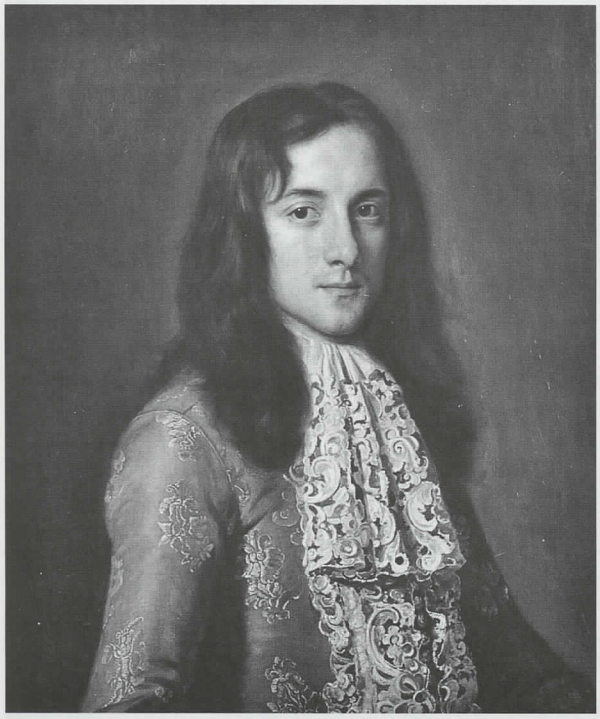
8. Cardinale Alessandro Crescenzi. Già Londra, Heim Gallery.

9. Cardinale Federico Borromeo. Milano, Finarte 17 novembre 1987 (come opera di G.B. Gaulli. Attribuzione al Voet ed identificazione del personaggio qui proposta).

10. Cardinale Benedetto Odescalchi. Milano, Museo Poldi-Pezzoli.

11. Vincenzo Rospigliosi. Roma, Palazzo Rospigliosi-Pallavicini, Federazione Italiana Consorzi Agrari.

12. Giovan Battista Rospigliosi Pallavicini. Roma, Galleria Pallavicini (identificazione del personaggio qui proposta).



13. Giovane Gentiluomo. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts.

14. Augusto Chigi. Alençon, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle (identificazione del personaggio qui proposta).

15. Galleria delle belle. Ariccia, Palazzo Chigi.

16. Galleria delle belle. Oriolo Romano, Palazzo Altieri.

17. Maria Virginia Chigi, nata Borghese. Roma, Finarte 25/26 ottobre 1983.

18. Dama ignota. Roma, Palazzo Doria-Pamphili (I.C.C.D., serie E n.42860).

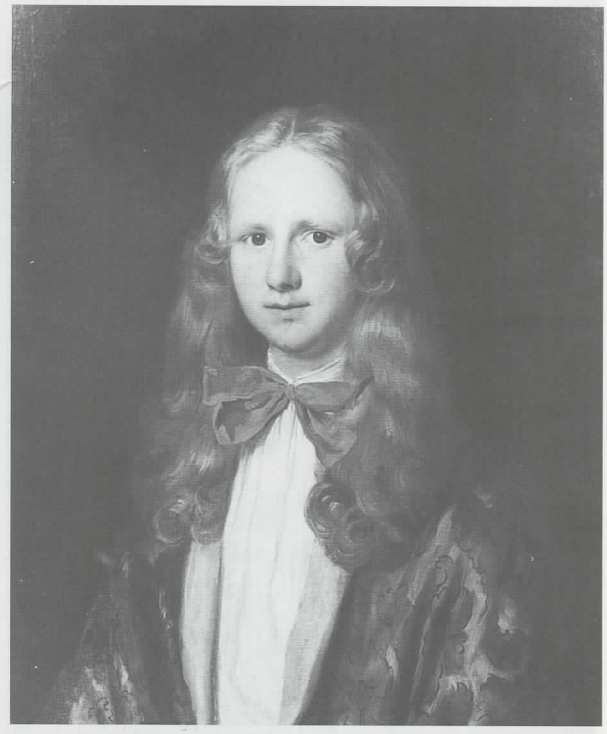
19. Ortensia Mancini. Firenze, Uffizi (identificazione del personaggio qui proposta).

20. Ortensia Mancini come Cleopatra. Berlino, Staatliche Museen (identificazione del personaggio qui proposta).

21. Cardinale Flavio Chigi in abito da camera. Ubicazione ignota.

22. Il conte di Arran quarto duca di Hamilton. Lennoxlove Castle, Haddington.

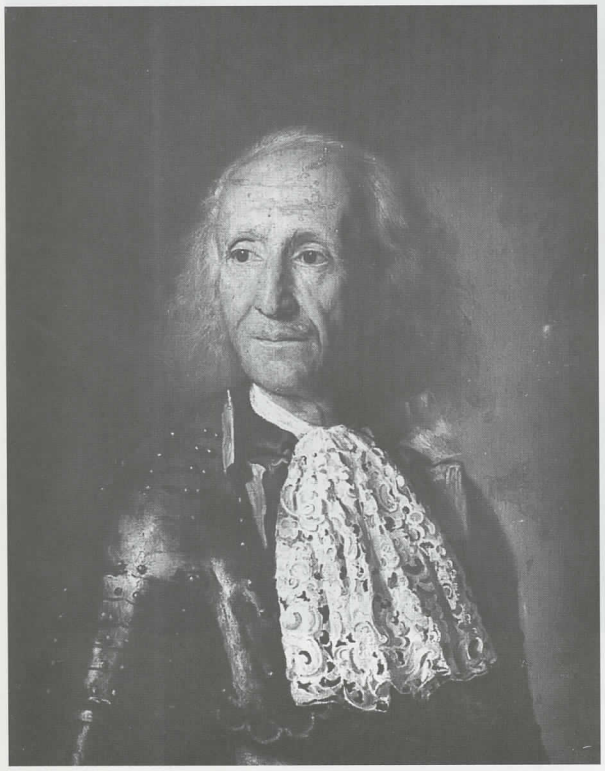
23. Il conte di Lisburne. Già Londra, Heim Gallery.



24. Sir Philip Perceval. Già Londra, exp. Charles II, 1960, n.174, Royal Academy of Arts (fototeca D. Bodart).

25. Maria Virginia Chigi, nata Borghese. Ariccia, Palazzo Chigi (miniatura olio su rame).

26. Agostino Chigi. Ariccia, Palazzo Chigi (miniatura olio su rame).



27. Orazio Archinto. Varsavia, Museo Nazionale Narodowego.

28. Ufficiale con corazza (detto anche «*Ufficiale dal fiocco rosa*»). Rouen, Musée des Beaux-Arts.

29. Dama ignota. Sotheby's, Londra 11 dicembre 1991.

Catalogo essenziale

Si elencano qui i dipinti assegnabili a nostro avviso con sicurezza al Voet, ubicati nelle più importanti collezioni pubbliche o private, in Italia e all'estero, al fine di poter giungere a un catalogo attendibile sull'opera del fiammingo; non sono state inserite le opere passate sul mercato antiquario, quelle di cui non si conosce più l'ubicazione e altre in collezioni private, che saranno oggetto di uno studio più approfondito in corso di preparazione. Sono state omesse le opere di bottega, le copie o le opere derivate da originali dispersi, come anche il groviglio di repliche, con una maggiore o minore partecipazione del maestro, facenti parte delle «gallerie delle belle», anch'esse oggetto di un prossimo studio.

ALENÇON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET DE LA DENTELLE
— *Augusto Chigi* ([1662-1744] olio su tela, cm. 75x61, inv. 982.3.2) [24].
— *Giovane di casa Piccolomini* (olio su tela, 75x61, inv. 982.3.1) [25].

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM
— *Maria Colonna, nata Mancini* (olio su tela, cm. 72,5x62,5. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. A 3236) [26].

ARICCIA, PALAZZO CHIGI
— *Anna Caffarelli Minutoli* (olio su tela, cm. 75x60, inv. 1285) [27].
— *Agostino Chigi* ([1634-1705] olio su rame, cm. 15x11, inv. 210) [28].
— *Card. Flavio Chigi* ([1631-1693] olio su tela, cm. 133x97, inv. 467) [29].
— *Suor Flavia Virginia Chigi* ([1659-1705] olio su tela, cm. 71,5x58, inv. 539) [30].
— *Suor Maria Lutugarda Chigi* ([1664-1705] olio su tela, 71x58,5, inv. 83) [31].
— *Maria Virginia Chigi, nata Borghese* ([1642-1718] olio su rame, cm. 15x11, inv. 212) [32].

AZAY-LE-FERRON, CASTELLO
— *Luis de Crevant* ([1628-1694] olio su tela ovale, cm. 64x48, inv. AF 10) [33].

BALTIMORA, WALTERS ART GALLERY
— *Gentiluomo* (olio su tela, cm. 75x60,5, inv. 37.371) [34].

BERLINO, STAATLICHE MUSEEN
— *Card. Decio Azzolini* ([1623-1689] olio su tela, inv. 413) [35].
— *Ortensia Mancini come Cleopatra* (olio su tela, 75x62, inv. 465) [36].

BRUXELLES, MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS
— *Giovane gentiluomo* (olio su tela, cm. 73x60, inv. 1491) [37].

CHAMBERY, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
— *Cardinale Niccolò Acciaioli* ([1669-1719] olio su tela, cm. 72x59, inv. A. 376) [38].
— *Augusto Chigi* ([1662-1744] olio su tela, cm. 74x61, inv. A. 337).

CHARTRES, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
— *Sulpizia Chigi* ([1664-1705] olio su tela, cm. 69x52, inv. 241) [39].

DIJON, MUSÉE MAGNIN
— *Donna ignota* (olio su tela, inv. R. 12).

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
— *Autoritratto* (olio su tela, cm. 71x56, inv. 1896) [40].
— *Dama ignota* (olio su tela, cm. 75x61. inv. 2911) [41].
— *Ortensia Mancini col seno nudo* ([1646-1699], olio su tela, 74x60. inv. 2794) [42].
— *Cristina di Svezia* ([1646-1689] olio su tela, 73x59, inv. 2810) [43].

FORLÌ, PINACOTECA CIVICA
— *Buonamente Augustini* (olio su tela, cm. 73x60) [44].

GENOVA, VILLA GROPALLO
— *Card. Felice Rospigliosi* ([1673-1688] olio su tela) [45].

GRAY, MUSÉE BARON MARTIN
— *Gentiluomo in vestaglia* (olio su tela, cm. 42,5x33).

HERDRINGEN, COLLEZIONE FÜRSTEMBERG
— *Wilhelm Egon di Fürstemberg* ([1629-1704] olio su tela) [46].

KARLSRUHE, STAATLICHE KUNSTHALLE
— *Card. Giulio Spinola* (olio su tela, cm. 70,5x55, inv. 462) [47].

LENNOXLOVE, HAMILTON CASTLE
— *Il conte di Harran, duca di Hamilton* (olio su tela) [48].

LONDON, NATIONAL GALLERY
— *Card. Carlo Cerri* (olio su tela, cm. 121,3x97,8, inv. 174) [49].

LONDON, NATIONAL PORTRAIT GALLERY
— *Sir Thomas Burnet* ([1635-1715] olio su tela) [50].

MENTON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
— *Giovane ignoto* (olio su tela, inv. 750).

MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI
— *Card. Benedetto Odescalchi* ([1645-1676] olio su tela, cm. 72x56) [51].

NANTES, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
— *Eleonora Boncompagni Borghese* (olio su tela, cm. 75x60, inv. 665) [52].
— *Dama ignota* (olio su tela, cm. 71x60, inv. 667).
— *Maria Ortensia Biscia del Drago* (olio su tela, cm. 71x59,5, inv. 666) [53].
— *Gentiluomo ignoto* (olio su tela, cm. 72x60, inv. 617) [54].
— *Giovane ignoto* (olio su tela, cm. 66x57, inv. 618).
— *Catherine De Barthe* (olio su tela, cm. 74x63, inv. 619).

PARIGI, PETIT PALAIS
— *Dama ignota* (olio su tela, cm. 76x64) [55].

RACCONIGI, CASTELLO
— *Gentiluomo con colbacco* (olio su tela, cm. 76x60, inv. R.437) [56].
— *Prelato con turbante* (olio su tela, cm. 74x60, inv. R.428) [57].

ROMA, GALLERIA PALLAVICINI
— *Giovan Battista Borghese* ([1639-1717] olio su tela, cm. 88x68,4) [58].
— *Lorenzo Onofrio Colonna* ([1637-1689] olio su tela, cm. 75x61,5) [59].
— *Giovan Battista Rospigliosi Pallavicini* ([1646-1722] olio su tela, cm. 74,2x60,6, inv. 528) [60].

ROMA, GALLERIA SPADA
— *Pulcheria Rocci, nata Maffei* (olio su tela, cm. 77x62, inv. 359) [61].
— *Pulcheria Rocci?* (olio su tela, cm. 77x63, inv. 317) [62].
— *Francesca Rocci* (olio su tela, cm. 74x62, inv. 2) [63].
— *Pompeo Rocci* (olio su tela, cm. 75x61,5, inv. 12) [64].
— *Urbano Rocci* (olio su tela, cm. 77x62,8, inv. 7) [65].

ROMA, PALAZZO BORGHESE (Ambasciata Spagnola)
— *Giovane ignoto* (olio su tela, cm. 78x64) [66].

ROMA, PALAZZO COLONNA
— *Lorenzo Onofrio Colonna* ([1637-1689]) olio su tela, cm. 75x61,5) [67].
— *Filippo Colonna* ([1663-?] olio su tela, cm. 74x59).
— *Marcantonio Colonna* ([1664-1715] olio su tela, cm. 74x59).

ROMA, PALAZZO DORIA-PAMPHILI
— *Olimpia Borghese-Pamphili, nata Aldobrandini* ([1623-1681] olio su tela, cm. 72x58) [68].
— *Dama ignota* (olio su tela, cm. 76x60) [69].
— *Olimpia Pamphili-Barberini* (olio su tela, cm. 76x60) [70].

ROMA, PALAZZO DEL QUIRINALE
— *Caterina Savoia di Carignano, nata d'Este?* ([1656-1722] olio su tela, cm. 85x70, inv. 181) [71].
— *Emanuele Filiberto II Savoia, principe di Carignano* ([1628-1709] olio su tela, cm. 76x58, inv. 180) [72].

ROMA, PALAZZO ROSPIGLIOSI-PALLAVICINI (Federazione Italiana dei Consorzi Agrari).
— *Tommaso Rospigliosi* (olio su tela, cm. 74x60, inv. 43) [73].

ROMA, PALAZZO I.N.P.S.
— *Stefano Colonna* ([?-1673] olio su tela, cm. 73,5x62,5, inv. 809) [74].

ROMA, SANTA MARIA DEL POPOLO
— *Giovan Battista Gisleni* ([1600-1672] olio su tavola) [75].

ROUEN, MUSÉE DES BEAUX-ARTS
— *Ufficiale con corazza* (olio su tela, cm. 73,5x60,5, inv. 975.4.59) [76].

SAN FRANCISCO, M. H. DE YOUNG MEMORIAL MUSEUM
— *Anna Caffarelli Minutoli* (olio su tela, cm. 75x60, inv. 39.21) [77].

SAN PIETROBURGO, MUSEO DELL'HERMITAGE
— *Gentiluomo* (olio su tela, cm. 76x62, inv. 5744) [78].
— *Maria Virginia Chigi, nata Borghese* ([1642-1718]) olio su tela, cm. 74x56,3, inv. 5712) [79].
— *Diane Gabrielle Mancini, nata de Thianges* (olio su tela, cm. 75x69) [80].
— *Gentiluomo ignoto* (olio su tela, cm. 76x62, inv. 7659) [81].

SAUMUR, MUSEO
— *Gentiluomo ignoto* (olio su tela, cm. 120x95) [82].

TORINO, MUSEO CIVICO D'ARTE ANTICA
— *Angelo Carlo Maurizio Isnardi di Caraglio* (olio su tela, cm. 76x58,5, inv. 613 D.A.A.) [83].

VARSAVIA, MUSEO NAZIONALE NARODOWE
— *Orazio Archinto* ([1611-1683] olio su tela, cm. 78x58,5, inv. 120903) [84].

VERSAILLES, MUSÉE NATIONAL
— *François Le Tellier* ([1641-1691] olio su tela, cm. 65x53, inv. MV 3522) [85].

[1] Per le «belle», cfr. L. Nikolenko, *The beauties' Galleries*, GBA, LXVII, 1966, pp. 19 ss.; id., *The source of the Mancini-Mazarini iconography/ catalogue of portraits in the Chigi d'Ariccia collection*, GBA, LXXVI, 1970, pp. 145 ss.. Riferimenti alle «belle» e ai ritratti citati sono in V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939, pp. 292-294. Per la bibliografia generale sul pittore cfr. P. San Martino, scheda biografica, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989. Per la citazione sulla serie dei Savoia cfr. M. di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1634 al 1684*, in G. Romano (a cura di), *Figure del Barocco in Piemonte*, Torino 1988, pp. 80-125.

[2] Cfr. F. Petrucci, *I dipinti chigiani del Gaulli*, in corso di pubblicazione su BArte; G. Romano (a cura di), *Pittura italiana del '600 e '700*, Milano 1990, p. 150; A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in RIASA, IV, 1955, pp. 253-254; D. Bodart, catalogo mostra: *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, Firenze 1977, p. 341; G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del seicento e del settecento*, Torino, III, 1994, fig. 692. Per Bodart il ritratto degli Uffizi forse raffigura Eleonora Boncompagni Borghese, mentre Sestieri ha pubblicato il ritratto del cardinale Odesclachi ancora come Maratti.

[3] Cfr. A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino 1968, pp. 696-697.

[4] Per i dati bibliografici generali sui quattro pittori cfr. AA.VV., *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989. Per la documentazione principale sull'opera pittorica del Voet vedi: C. Sterling, *Les peintres de la réalité en France au XVII siècle*, Paris 1934, pp. 39-43; id., *L'Exposition des peintres de la realitè en France, au XVIIme siècle*, Bullettin des Musées de France, I, 1935, p. 56; P. Bautier, *Un portraiste flamand en Italie au XVII siècle: Jacob Ferdinand Voet*, Annuaire des Musées royaux des Beaux- Arts de Belgique, II, 1939, pp. 173-183; id., *Jacob Ferdinand Voet*, Biographie nationale (de Belgique), XXX, Supplement, n. 1, 1957, coll.850-853; G. Incisa della Rocchetta, *Due ritratti del cardinale Flavio I Chigi*, Colloqui del Sodalizio, 1951-54, pp. 53-59; D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas meridionaux et de la principauté de Liege à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome 1970, pp. 193-202; id., *Monsù Ferdinando*, Sodalizio tra gli studiosi dell'Arte, Roma, 26 novembre 1972. Sulle incisioni derivate dai ritratti cardinalizi del Gaulli, cfr. M. Worsdale, *Incisioni da ritratti di Gaulli*, in F. Matitti (a cura di), *Il Baciccio illustratore*, Roma 1994, pp. 61-63; per le incisioni da ritratti del Morandi invece, cfr. E. Waterhouse, *A note on Giovanni Maria Morandi*, in *Studies in Reinassance and Baroque Art presented to Antony Blunt on his 60th birthday*, Edimburgh 1967, pp. 117-121. Riferimenti alla ritrattistica del Moratti, anche in rapporto al Voet, sono dati da S. Rudolph, *An instance of Time thwarted by love: Carlo Moratti's, portrait of an unusual lady*, Labyrinthos, XI-XII, 21/24, 1992-1993, pp. 191-213.

[5] Cfr. G.J. Hoogewerff, *Nederlandsche kunstenaars te Rome, ca. 1600- 1725*, Den Haag 1943, pp. 155, 252; J. Wilhelm, *Some unpublished portraits by Jacob-Ferdinand Voet, or from his atelier*, The Connoisseur, 1966, pp. 251-256; L. Nikolenko, *cit.*, 1970; D. Bodart, *cit.*, 1970. Secondo Van Puyvelde il pittore sarebbe vissuto a Roma addirittura tra il 1640 e il 1670 (L. Van Puyvelde, *La Peinture flamande a Rome*, Bruxelles 1950), mentre per Bautier dal 1660 al 1691 (P. Bautier, *Notice complémentaire sur les portraits attribués a Jacob-Ferdinand Voet*, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, XXV, 1956, p. 152).

[6] Per i fiamminghi a Roma e una fondamentale sintesi sull'opera del Voet, cfr. D. Bodart, *cit.*, 1970.

[7] Cfr. F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, p. 278. L. Nikolenko, *Pierre Mignard the portrait painter of the grand siècle*, Monaco 1983.

[8] Le opere esposte alla Heim Gallery di Londra, tra le più significative nell'opera del Voet, grazie all'intuito di Andre Ciechanowicki che ne individuò la giusta paternità, hanno consentito una migliore valutazione dell' opera pittorica del nostro e finalmente un giusto riconoscimento del suo alto valore artistico. Esse raffiguravano: due giovani di casa Chigi (nn. 19-20), Maria Virginia Borghese (n. 21), il card. Federico Colonna (n. 22), il card. Alessandro Crescenzi (n. 23), il conte di Lisburne; a tal proposito cfr. Heim, *The baroque in Italy: paintings & sculptures 1600-1720*, London, august 1978. Sulle note tratte dall'archivio Fürstemberg e il ritratto del barone, cfr. Bautier, *cit.*, 1939, p. 183; Bodart, *cit.*, 1970.

[9] Cfr. F. Petrucci, *Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo/ Alcuni dipinti inediti nel palazzo di Ariccia*, BArte, LXXIII, Maggio-Giugno 1992, pp. 107, 119. Il ritratto di Flavio è stato pubblicato e riconosciuto come opera del Voet da G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951, e scheda n. 57 in *Mostra di Roma secentesca*, Roma 1930; vedi anche A. Tantillo Mignosi, *I Chigi ad Ariccia nel '600*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana/ grande pittura del '600 e del '700*, II, Roma 1990, pp. 85-86, 98. Per il ritratto del card. Decio Azzolini, cfr. P.Bautier, *cit.*, 1939. Per il ritratto infine del cardinale Cerri, cfr. *National Gallery. Illustrated General Catalogue*, London 1973, p. 174. Il ritratto del card. Sigismondo Chigi, segnalato dall'Incisa, era proprietà della marchesa Eleonora Incisa della Rocchetta, nata Chigi; oggi non se ne conosce l'ubicazione esatta, ma solo una copia di Pietro Paolo Vegli nel palazzo di Ariccia; vedi a proposito: G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1930, scheda n. 61; F. Petrucci, *cit.*, p. 107. Sono del Voet i ritratti di alcuni figli di Agostino Chigi, tra cui quelli di Angela (ex collezione Messinger), Augusto (museo di Alençon), Sulpizia (museo di Chartres) e quelli dispersi, documentati da copie nel palazzo Chigi di Ariccia, raffiguranti Berenice, Eleonora e Costanza. Nella «serie delle suore» dello stesso palazzo, sono del Voet i ritratti di suor Flavia, suor Maria Lutugarda e quello disperso di suor Francesca Serafina, documentato da una copia. Il ritratto di Ansano Zondadari nel «Gabinetto dei ritratti» di Ariccia, è derivato da un prototipo del Voet; quello della moglie Agnese Chigi-Zondadari, sorella del cardinale Flavio, era invece in un inventario del 1693 per l'eredità di detto cardinale al numero 585: «un quadro di p. mi 3. cornice liscia dorata con il Ritratto della S.ra D. Agnese mano di Ferdinando» (Vaticano, Bibl. Ap. Vat., Arch. Chigi, n. 700). Il ritratto di Caterina Piccolomini era presente nella «serie delle belle», quello di Mario Piccolomini nell'ex museo Fourché di Orleans, quello di un fratello dei due è oggi nel museo di Alençon.

[10] Cfr. Thb, XXIV, p. 471.

[11] Cfr. F. Imparato, *Documenti sul pittore Baciccia*, Archivio Storico dell'Arte, II, 1889, p. 155.

[12] Cfr. W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in der Uffizien*, I, Berlin 1971, pp. 77-78, 88.

[13] Bodart (*cit.*, 1970) cita per il riferimento a Voet: C.Meyer, *L'arte di restituire a Roma la tralasciata Navigazione del suo Tevere. Nella quale si discorre perché Roma è stata fabbricata e mantenuta sulle sponde del Tevere*, Roma 1685, p. 6.

[14] Per il ritratto del Gisleni cfr. F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, Roma 1674, edizione comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987, p. 206; L. Pascoli, *Vite dè Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, II, Roma 1736, p. 540. Per i nobili inglesi cfr. catalogo mostra: *Age of Charles II*, Royal Academy, 1960-61, nn. 169-174; G. Burdon, *Sir Thomas Isham an english collector in Rome in 1677-78*, Italian Studies, XV, 1960, p. 7; Heim, *cit.*, n. 24.

[15] Cfr. G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, anche per le numerose attribuzioni di dipinti dati al Voet; L. Nikolenko, *cit.*, 1966 e 1970; A. Tantillo Mignosi, *cit.*, pp. 85-86; F. Petrucci, *cit.*, p. 107.

[16] Cfr. *Catalogo di quadri e pitture esistenti nel Palazzo dell'eccellentissima Casa Colonna in Roma*, Roma 1783, pp. 10 e 155. Il pagamento rinvenuto dal sottoscritto è in: Roma, Arch. Colonna, Libro Mastro di Lorenzo Onofrio Colonna, 1668-1679.

[17] A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma 1888, p. 152. Firenze, Arch. Stato, Avvisi Roma, 29 gennaio 1678.

[18] Cfr. F. Petrucci, *cit.*, p. 107; A. Brejon de Lavergnée, *Deux portraits de Jacob-Ferdinand Voet*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 1983, V-VI, pp. 372-374.

[19] Cfr. F. Nannelli, *Antonio Franchi e la sua vita scritta da Francesco Saverio Baldinucci*, Paradigma, I, 1977, pp. 338, 353; vedi anche M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, Paradigma, I, 1977, p. 80.

[20] Cfr. A. Baudi di Vesme, *cit.*, III, p. 1100.

[21] Per le opere sabaude del Voet cfr.: M. di Macco, *cit.*, pp. 80-125; M. di Macco e G. Romano, catalogo mostra: *Diana Trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, Torino 1989, pp. 40-42, 123-124; A. Cottino, *Dipinti e Sculture e oggetti d'arti decorative dal XV al XIX secolo*, Galleria Gilberto Zabert, Torino 1985, schede 21-22.

[22] A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*, III, Amsterdam 1721, pp. 339-342; vedi anche D. Bodart, *cit.*, 1970, nota n. 3.

[23] Cfr. D. Bodart, *cit.*, 1970, p. 195; P. Bautier, *cit.*, 1957; R. Fohr, *Tours. Musée des Beaux-Arts- Richelieu, Musée municipal Azay-le- Ferron, Château, Tableaux francais et italiens du XVII siècle*, Paris 1982, pp. 71-72.

[24] Cfr. Heim, *cit.*, n. 19; A. Brejon de Lavergnée, *cit.*, pp. 372-374. L'identità del personaggio è identificabile tramite i ritratti di Augusto nel palazzo Chigi di Ariccia.

[25] Cfr. Heim, *cit.*, n. 20; Brejon de Lavergnee, *cit.*, pp. 372-374. L'identificazione del personaggio è proposta dal sottoscritto, in base al confronto con il «gabinetto dei ritratti» del palazzo Chigi di Ariccia.

[26] Cfr. P. Bautier, *cit.* 1939, pp. 179, 182; id., *cit.*, 1956, p. 152; G. Poisson, *A propos de l'exposition Ile de France-Brabant*, Revue du Louvre et des Musées de France, I, 1963, pp. 38-39; J. Wilhelm, *cit.*, p. 254.

[27] Cfr. G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, p. 57; L. Nikolenko, *cit.*, 1970, p. 155. Credo che il ritratto sia il modello originario da cui deriva quello conservato a San Francisco, più veloce e pittorico nell'esecuzione; nel tratta mento dell'abito il Voet adotta una tecnica più attenta ai particolari e al risalto dei volumi.

[28] Cfr. F. Petrucci, *cit.*, p. 107.

[29] Cfr. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1930, n. 57; id., *cit.*, 1951-54, pp. 54-55; A. Tantillo Mignosi, *cit.*, p. 98; Petrucci, *cit.*, p. 119.

[30] Cfr. F. Petrucci, *cit.*, p. 107.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] Cfr. R. Fohr, *cit.*, pp. 71-72.

[34] Cfr. F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, pp. 455-456.

[35] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 174; G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-'54, p. 56.

[36] Cfr. J. Wilhelm, *cit.*, p. 255; E. Schleier, *Gemäldegalerie Berlin, Katalog der ausgestellten Gemälde*, Berlin 1975, pp. 461-462.

[37] Cfr. C. Sterling, *cit.*, 1934, p. 43; P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 178.

[38] Cfr. A. Matteoli, *Due ritratti del card. Acciaioli e precisazioni sulla ritrattistica cardinalizia del '600*, MittFlor, XXVIII, n. 3, 1984, pp. 423-425. Il ritratto, erroneamente attribuito a Giovanni Maria Morandi, è invece opera caratteristica del fiammingo.

[39] Cfr. C. Sterling, *cit.*, 1934, p. 39; P. Bautier, *cit.*, 1939, pp. 178-179; A. Brejon de Lavergnée, *cit.*, p. 374.

[40] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 174; D. Bodart, *cit.*, 1970; id., *cit.*, 1977, p. 296.

[41] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1956, p. 155; D. Bodart, *cit.*, 1977, p. 344.

[42] Cfr. P. Rosemberg, *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze 1977, p. 123; D. Bodart, *cit.*, 1977, p. 342; S. Meloni Trkulja, *La collezione iconografica*, in *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze 1980, v.II.

[43] Cfr. D. Bodart, *cit.*, 1970, p. 196; id., *cit.*, 1977, p. 344; S. Meloni Trkulja, *cit.*, p. 672.

[44] Cfr. Bautier, *cit.*, 1939, p. 180; G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, p. 59; G. Viroli, *La pinacoteca civica di Forlì*, Forlì 1980, pp. 251-253.

[45] L'opera, di cui non ho potuto accertare a oggi l'effettiva presenza, è stata segnalata da Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, pp. 56, 59.

[46] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 183; D. Bodart, *cit.*, 1977.

[47] L'opera mi è stata gentilmente segnalata da Bodart.

[48] Cfr. *Age of...*, n. 169.

[49] Cfr. A. Mezzetti, *cit.*, p. 329; *National Gallery..*, p. 794.

[50] Cfr. D. Piper, *The Age of Charles II at the Royal Academy*, BurlM, mag.-march 1961, p. 106; id., *Catalogue of the seventeenth-century portrayts in the National Portrait Gallery 1625-1714*, Cambridge 1963, pp. 47-48.

[51] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 180; Russoli, *Il museo Poldi Pezzoli*, Milano 1972, p. 200; G. Sestieri, *cit.*.

[52] Cfr. L. Nikolenko, *cit.*, 1970, p. 151.

[53] Cfr. L. Nikolenko, *cit.*, 1970. p. 155.

[54] Cfr. C. Sterling, *cit.*, 1934, p. 42; P. Bautier, *cit.*, 1939, p. 179. I due personaggi maschili nel museo di Nantes, vengono tradizionalmente identificati con Jean de Souhigaray (1605-1669) e Bertrand de Souhigaray (1645-1693), ma non c'è corrispondenza tra l'epoca dei ritratti e l'età degli effigiati.

[55] Cfr. J. Laffon, *Musée du Petit Palais/ Catalogue sommaire illustré des peintures*, Paris 1981, n. 817.

[56] Cfr. M. di Macco, *cit.*, 1988, p. 125; id., *cit.*, 1989, p. 123.
[57] Cfr. M. di Macco, *cit.*, 1988, p. 125; id., *cit.*, 1989, p. 124. Il personaggio, identificato con un principe o un ambasciatore orientale, rappresenta invece un prelato, probabilmente in abito carnevalesco; infatti il ritratto deriva da quello esposto presso Finarte a Milano, vendita del 3 marzo 1987, lotto n. 127.
[58] Cfr. F. Zeri, *cit.*, 1959, pp. 279-280.
[59] Cfr. F. Zeri, *cit.*, 1959, p. 279. L'identificazione del personaggio è proposta dal sottoscritto, in base al confronto con la copia nel palazzo Chigi di Ariccia, ove è riportato il nome.
[60] Cfr. F. Zeri, *cit.*, 1959, pp. 278-279. Anche questo personaggio viene qui identificato, correlando la datazione dietro la tela con la nota dell'inventario del 1713.
[61] Cfr. F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954, p. 148.
[62] Cfr. F. Zeri, *cit.*, 1954, pp. 148-149.
[63] *Ibid.*, p. 148.
[64] *Ibid.*, p. 147.
[65] *Ibid.*
[66] Il dipinto, assieme ad altri tre che sono copie di bottega da Voet (uno raffigura Giovan Battista Borghese e deriva dal ritratto della collezione Pallavicini-Rospigliosi), mi è stato segnalato da Bodart.
[67] Cfr. F. Zeri, *cit.*, 1954, p. 279.
[68] La bibliografia sul dipinto è molto vasta; per tutti i riferimenti si rimanda al solito Bodart, *cit.*, 1977, p. 342.
[69] Cfr. P. Bautier, *cit.*, 1956, pp. 157-158.
[70] *Ibid.*, p. 157.
[71] Cfr. L. Laureati e L. Trezzani (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale/ Pittura antica/ La Quadreria*, Roma 1993, p. 179.
[72] Cfr. G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, p. 57; L. Laureati e L. Trezzani, *cit.*, p. 179.
[73] Il dipinto mi è stato segnalato cortesemente da E. A. Safarik, che ha curato nel 1991 l'inventario delle opere d'arte della Federazione Italiana dei Consorzi Agrari; cfr. F. Zeri, *cit.*, 1954, p. 147.
[74] Cfr. G. Milantoni e E. A. Safarik, *Opere d'arte dal XIV al XIX secolo di proprietà dell'Istituto Nazionale della Previdenza Sociale*, Roma 1983, pp. 60-62.
[75] Cfr. F. Titi, *cit.*, p. 206; L. Pascoli, *cit.*, p. 540; G. Incisa della Rocchetta, *cit.*, 1951-54, p. 57.
[76] È un bel ritratto inedito, segnalatomi da Philippe Malgouyres, Conservatore del Patrimonio dell'Accademia di Francia, a Roma.
[77] Cfr. L. Nikolenko, *cit.*, 1970, p. 155; J. T. Spike, *Baroque Portraiture in Italy: Works from North American collections*, Sarasota 1985, p. 214.
[78] Cfr. J. Wilhelm, *cit.*, p. 252.
[79] Cfr. V. Guertz, *Ritratto d'una dama di Corte di Jacob-Ferdinand Voet*, Bollettino dell'Hermitage, XX, 1961 (in russo); J. Wilhelm, *cit.*, p. 251. L'identificazione del personaggio è agevole, dal confronto con i ritratti di Maria Virginia nel palazzo Chigi di Ariccia.
[80] Cfr. C. Sterling, *Musée de l'Ermitage. La peinture francaise de Poussin a nos jours*, Paris 1957, p. 217, nota n. 57.
[81] Cfr. J. Wilhelm, *cit.*, p. 251.
[82] Cfr. A. Brejon de Lavergnée, *Seicento le siècle de Caravage dans les collections françaises*, Paris 1988, scheda n. 158.
[83] Cfr. M. di Macco, *cit.*, 1989, pp. 40-41.
[84] Cfr. G. Coronini-Cromberg, *Un intruso alla mostra udinese di Nicola Grassi*, AVen, XV, 1961, pp. 254-256.
[85] Cfr. C. Constans, *Musée national du Château de Versailles/ Catalogue des Peintures*, Versailles 1980, p. 134.