

Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Antropologia,  
Religioni, Arte e Spettacolo

Dottorato in Storia dell'Arte, XXXIII° ciclo  
Tesi di Storia dell'Arte Moderna (L-Art/02)



*Il Pussino e gli altri.*  
*La pittura di Gaspard Dughet (1615-1675) tra*  
*committenti, collezionisti e collaboratori*

**Vol. I**

Candidata:

Kelly Galvagni

Matricola 1723006

Tutor:

Prof.ssa Caterina Volpi

Sapienza Università di Roma

Anno Accademico 2021 / 2022



## INDICE

<b>Introduzione .....</b>	<b>4</b>
<b>I - Fortune e sfortune critiche dell'arte di Gaspard Dughet .....</b>	<b>6</b>
Dughet nella letteratura artistica I. I biografi .....	7
Dughet nella letteratura artistica II. Alcune menzioni in lettere, saggi, volumi .	16
La sfortuna, la riscoperta e il primo studio monografico .....	28
Dal 1986 ad oggi: quali nuovi apporti?.....	36
<b>II - La vita .....</b>	<b>45</b>
La famiglia Dughet.....	45
La formazione del giovane Gaspard: tra Poussin e Lorrain.....	46
I primi soggiorni di Gaspard con Francesco Ariti e il Duca della Corgna .....	55
Il rientro a Roma e le prime commissioni ufficiali.....	63
Il secondo viaggio col Duca della Corgna ed una prestigiosa commissione medicea perduta .....	64
Il rientro definitivo a Roma e la conquista della fama .....	69
Gli ultimi anni e la malattia.....	73
L'uomo Dughet .....	77
<b>III - Il Maestro della Betulla e la prima maniera dughettiana: nel segno di Poussin e Lorrain .....</b>	<b>83</b>
Silver Birch Master I. La vicenda storico-critica del Maestro della Betulla tra Poussin e Dughet .....	84
Silver Birch Master II. Il Maestro della Betulla e la flora delle foreste laziali .....	99
Silver Birch Master III. Ipotesi ricostruttive sulla prima maniera di Dughet nel segno di Poussin e Lorrain .....	102
I "gentiluomini spagnoli" ed il ciclo di paesaggi per il <i>Buen Retiro</i> di Madrid .	117
Le pitture murali di palazzo Muti Bussi .....	132
Una precoce presenza di opere di Dughet nel Castello del Valentino .....	141
Intrecci francesi a Roma: Gaspard Dughet e <i>l'amitié</i> con Charles Le Brun .....	142

<b>IV - La seconda maniera e la conquista della fama.....</b>	<b>182</b>
Una revisione necessaria I. Dipinti a cavallo tra prima e seconda maniera.....	184
Le opere di collaborazione con Francesco Allegrini per i Costaguti tra dibattiti cronologici, iconografici ed attributivi .....	194
Una commissione prestigiosa: gli affreschi di Dughet a San Martino ai Monti	205
Luigi Alessandro Omodei, vescovo milanese .....	227
Grimaldi e Dughet oltre San Martino ai Monti: gli affreschi perduti per Jean de la Borne.....	234
Le opere di collaborazione di Dughet e Jan Miel per Domenico Jacovacci e una proposta per la collezione di Martino Longhi il Giovane.....	237
Un pittore di paesi al servizio dei Pamphilj.....	258
Una revisione necessaria II. Slittamenti cronologici del catalogo dughettiano tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta.....	280
Tangenze poussiniane degli anni Cinquanta. I dipinti da cavalletto e gli affreschi commissionati da Gian Lorenzo Bernini .....	288
Dughet al Quirinale e le collaborazioni con Lazzaro Baldi e Filippo Lauri.....	307
<b>V - La terza maniera tra libertà e committenza .....</b>	<b>360</b>
Gli affreschi di Palazzo Pamphilj a Valmontone in collaborazione con Guillaume Courtois.....	361
Lo stile di Dughet tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta inoltrati .....	369
Lorenzo Onofrio Colonna e i paesaggi di Dughet tra committenza e collezionismo.....	379
Gli affreschi di Palazzo Borghese di largo della Fontanella.....	406
I dipinti degli ultimi anni .....	411
L'ultima commissione: il Cavalier di Lorena, il Conte di Berka e la rivalità con Salvator Rosa .....	418
Il più ambito paesaggista del suo tempo.....	422

<b>VI - Il collezionismo dei dipinti di Dughet a Roma tra Seicento e Settecento e la nascita delle “stanze dei paesi”</b> .....	<b>467</b>
Dughet e il mercato dell’arte romano. Casi di compravendite di quadri nel Seicento .....	468
Quale “Posino”? Due casi opposti negli inventari di Giovan Carlo Vallone e del cardinale Decio Azzolino.....	483
Antonio D’Amico Moretti, un argentiere collezionista di Dughet.....	489
Dughet nelle mostre di San Salvatore in Lauro tra casi di collezionismo e collaborazioni marattesche.....	505
Il marchese Niccolò Maria Pallavicini (1650 - 1714) e la sua “Stanza dei Paesi” .....	524
Il più grande collezionista di Dughet: il cardinale Pietro Ottoboni .....	531
<b>VII - Una problematica produzione grafica. Alcune considerazioni sui disegni di Gaspard Dughet</b> .....	<b>552</b>
Vicende storico-critiche della grafica dughettiana. Un elemento di disturbo all’interno degli studi su Poussin .....	553
Cercando Dughet. Considerazioni su alcuni disegni del “G Group” e su altri fogli inchiostri e acquerellati.....	565
Rifiutando Dughet. I disegni dell’ultima fase e la confusione con gli imitatori	573
Una nuova proposta cronologica per le incisioni di Gaspard Dughet .....	578
<b>Conclusioni</b> .....	<b>597</b>
<b>APPENDICE</b> .....	<b>601</b>
Appendice A. Biografie di Dughet e altre menzioni del pittore nelle <i>Vite</i> di altri artisti.....	601
Appendice B. Documenti relativi alla vita di Gaspard Dughet.....	626
Appendice C. Pagamenti, inventari e altri documenti relativi ad opere di Dughet .....	635
<b>CATALOGO DEI DIPINTI</b> .....	<b>693</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>1147</b>

## Introduzione

Indagare gli “altri” per capire un singolo. Riducendo ai minimi termini - come del resto soleva fare nei soggetti di molti suoi quadri Gaspard Dughet - è stata questa l'idea alla base del presente lavoro. Il prolifico paesaggista romano oggetto di questo studio aveva infatti già ottenuto un catalogo monografico nell'ormai lontano 1986 per mano di Marie-Nicole Boisclair, eppure molti aspetti della sua arte sono rimasti anche in seguito oscuri e il suo ruolo all'interno del paesaggismo seicentesco è stato eclissato dall'enorme peso specifico, appunto, di altri pittori, su tutti Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Il fine dello studio condotto è, *de facto*, la revisione e la conseguente ricostruzione dell'opera pittorica di questo protagonista indiscusso della pittura di paesaggio del XVII secolo, che si manifesta compiutamente nel nuovo catalogo proposto in coda all'elaborato. La metodologia utilizzata ha da un lato ritracciato l'intera vicenda critica e storico artistica di Dughet, ripercorrendo e questionando le fonti documentarie e della letteratura artistica. Dall'altro si sono investigate le singole opere del pittore, sia quelle già catalogate da Boisclair che quelle del corpus dell'enigmatico Maestro della Betulla, senza tuttavia tralasciare i numerosi dipinti a lui più o meno giustamente attribuiti che transitano costantemente sul mercato dell'arte internazionale. Parallelamente si sono studiati e approfonditi i summenzionati “altri”. Ad esempio, nel caso delle influenze di Poussin e Lorrain si è svolto un continuo paragone tra le opere dei due artisti e quelle di Dughet, ritenuto necessario non solo perché questi furono i suoi maestri, ma anche per via della confusione attributiva che ha coinvolto tutte e tre queste figure tanto nella produzione pittorica - si pensi al problematico *Silver Birch Master* - quanto in quella grafica.

Per rendere più intellegibili le considerazioni proposte, si è optato per una macrodivisione in due parti dell'elaborato, che sono da un lato un'argomentata trattazione dei molteplici aspetti presi in esame all'interno di sette capitoli - che

seguono a loro volta un ordine logico e, quando possibile, cronologico - e, dall'altro, la formulazione di un catalogo ragionato dei dipinti ordinati e spiegati secondo le novità emerse. Queste due parti, intermezzate da un'appendice che raccoglie le principali fonti biografiche antiche e i documenti utilizzati nel presente lavoro, sono a loro volta provviste di un vasto repertorio fotografico, collocato sia alla fine di ogni singolo capitolo che al termine del catalogo, consentendo a chiunque avrà modo di consultare questa tesi di aver accesso a degli strumenti fondamentali per ulteriori e futuri studi. In particolare, si è deciso di iniziare la trattazione dell'artista indagando la letteratura artistica che si è occupata di Gaspard nel corso dei secoli partendo dai suoi biografi e arrivando fino alla letteratura scientifica più recente, al fine di far comprendere sia le oscillazioni della sua fortuna critica che l'attuale stato degli studi, mettendo altresì in evidenza i buchi conoscitivi tuttora esistenti. Si passa in seguito al capitolo consacrato alla vicenda biografica del paesaggista, premessa fondamentale per capirne poi l'arte. Quest'ultimo aspetto è trattato compiutamente nei tre successivi capitoli, inerenti ciascuno ad una fase specifica - o, per meglio dire, maniera - della pittura del paesaggista, ove sono esaminate sia le varie committenze sia gruppi di opere che attestano l'evoluzione stilistica di Gaspard. Il sesto capitolo raccoglie invece specifici *key studies* sul collezionismo delle opere del pittore che si sono rivelati particolarmente importanti nel riconoscimento di alcuni dipinti dell'artista e nello studio delle sue collaborazioni. Infine, l'ultimo capitolo è un primo studio dedicato alla grafica dughettiana svolto sulla base delle considerazioni emerse, in primis sulla ricostruzione e conseguente ridatazione del corpus che già fu del Maestro della Betulla. Gli "altri" sono alla base di molte considerazioni che si sono rivelate fondamentali per comprendere e ricostruire la produzione artistica di Gaspard, siano questi i suoi colleghi, i suoi committenti o i suoi collezionisti. Si vedrà infatti quanto la disamina completa della vicenda del pittore incrociata con lo studio e l'analisi di questi ultimi sia stata alla base di nuove attribuzioni e, soprattutto, della ridatazione di numerose opere, che in alcuni casi ha coinvolto anche i cataloghi di altri artisti.

## I - Fortune e sfortune critiche dell'arte di Gaspard Dughet

L'arte di Gaspard Dughet ha conosciuto nel corso dei secoli sia le più alte glorie della letteratura artistica che l'indifferenza - per non dire il severo giudizio - degli intendenti e degli studiosi, con differenze sostanziali a seconda delle altezze cronologiche e dei contesti geografici. L'enorme mole di dipinti sparsi nei musei e transitanti ogni anno sul mercato, con attribuzioni più o meno attendibili, di certo hanno evitato un effettivo oblio di quest'artista, le cui opere spesso compaiono all'interno di mostre italiane ed internazionali dai tagli più disparati anche grazie alla loro reperibilità e diffusione quasi globale. Ciononostante è evidente che la sua fama sia andata scemando quantomeno tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, tanto che, anche in seguito, non è più stato considerato alla pari di artisti quali Nicolas Poussin e Claude Lorrain, quale invece egli fu agli occhi dei contemporanei. In questo capitolo da un lato si ripercorreranno le fonti antiche che citano Gaspard, tra cui le biografie, ancora oggi fondamentali per coprire i buchi conoscitivi sulla sua vita, ma anche le brevi menzioni nei diari, nelle lettere e nella saggistica degli intendenti dal XVII al XIX secolo, utili per ricostruire la visione della sua produzione artistica in vari tempi e luoghi. Dall'altro si enucleeranno gli studi sulla pittura di paesaggio e la critica d'arte che, a partire dalla fine dell'Ottocento, lo relegarono dapprima ad un artista di seconda categoria, messo in ombra soprattutto dalle luci abbaglianti di Nicolas Poussin e di Claude Lorrain, fino a portare ad una successiva riscoperta dalla seconda metà del Novecento, che sfociò in due piccole mostre a lui consacrate e, soprattutto, nello studio monografico di Marie-Nicole Boisclair del 1986. Infine, verrà evidenziato l'impatto della monografia e del catalogo dei dipinti ivi contenuto all'interno del panorama degli studi sulla pittura di paesaggio e le aggiunte successive della letteratura scientifica specializzata. L'esegesi critica e degli studi che hanno trattato la figura di questo paesaggista è dunque una premessa fondamentale per comprendere la visione



odierna del suo vasto repertorio, di certo non scevra di preconcetti, nonché lo stato attuale delle conoscenze, limitate spesso proprio da questi ultimi.

### Dughet nella letteratura artistica I. I biografi

Dughet fu, assieme al cognato Nicolas Poussin, il paesaggista più apprezzato dalla critica del Bel Paese del Seicento e della prima metà del Settecento. Al contrario, come si vedrà, egli non fu particolarmente amato dalla più parte degli intendenti francesi, i quali fin da subito gli preferirono l'ordine dei paesaggi di Nicolas, vedendo in Gaspard un suo mero seguace incapace tuttavia dello stesso rigore. Anche se non possediamo dei veri e propri documenti a riguardo, sicuramente Dughet ebbe molti estimatori già in vita, come dimostrano i grandi committenti che ebbe lungo la sua carriera e la sua ammissione all'Accademia di San Luca. Ciononostante, il paesaggista non ebbe un'accurata biografia fino al 1728, anno in cui furono pubblicate le vite degli artisti della sua generazione redatte anni prima dal fiorentino Filippo Baldinucci (1624 – 1697) all'interno delle sue *Notizie*<sup>1</sup>. Filippo Baldinucci morì nel 1697, ma grazie all'interessamento del figlio Francesco Saverio le rimanenti nonché inedite *Notizie* furono ultimate e date alla stampa. Le informazioni usate dal biografo gli furono fornite dal fratello minore di Gasparo, Jean Dughet, che le scrisse tra il 1675 e il 1679, anno della sua morte<sup>2</sup>. Sono quindi piuttosto attendibili, sebbene non vi siano date e nemmeno una successione cronologica né dei suoi viaggi né delle opere menzionate. Le uniche date sono quella di nascita e di morte e si noti che quella di nascita è errata, infatti Jean e di conseguenza Baldinucci affermano che Dughet nacque nel 1613. Ma ciò che interessa è il fatto che già nella biografia del Baldinucci emergono i caratteri

---

<sup>1</sup> BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610 al 1670, 1728*, pp. 473-475.

<sup>2</sup> La biografia stilata da Jean per Filippo Baldinucci (che in seguito aggiunse ulteriori elementi ed apportò qualche modifica, come si evince confrontandola con quella delle *Notizie*) è stata riportata integralmente in: BAROCCHI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua di F. Baldinucci*, 1975, pp. 125-128.

essenziali che si ritrovano nelle successive biografie, sia italiane sia francesi. Infatti il biografo informava già al tempo circa l'apprendistato presso Poussin, i soggiorni con Francesco Ariti e col duca della Corgna (di cui però inverte l'ordine), le opere maggiori ed i tratti salienti dello stile del pittore nonché del suo temperamento bonario, amante del divertimento e della caccia. Cita anche i suoi primi seguaci, ossia «Jacopo de Rooster di Malines in Brabanza» (Jacques de Rhooster) e un tal «Vincenzio dello Stato Ecclesiastico», ossia Crescenzo Onofri.

A onor del vero, Dughet è menzionato antecedentemente alla pubblicazione delle *Notizie* del Baldinucci da altri biografi italiani, primo fra tutti Giovanni Pietro Bellori (1613 – 1696), il quale lo cita nella vita di Nicolas Poussin<sup>3</sup> (1672); quivi il Bellori afferma che nell'*imitazione* dei paesi Gaspard fu il successore dell'artista normanno<sup>4</sup>, il quale tuttavia resta per l'autore il migliore nel genere. Non c'è di che stupirsi, infatti un amante della pittura di storia come Bellori non poteva apprezzare appieno l'arte spesso immediata di Dughet, eppure è interessante notare come il paesaggista sia comunque degno di nota più di Claude Lorrain e di Salvator Rosa, che non sono nemmeno menzionati. Anche nella vita di Carlo Maratta, compilata dal Bellori fino al 1695 (e quindi non pubblicata nelle *Vite* del 1672), l'accademico fa il nome di Gasparo. Infatti l'autore menziona un'opera di collaborazione tra i due artisti raffigurante Diana e Atteone: «Per il Sig.r Gran Contestabile Colonna [Maratta] dipinse le favole d'Atteone, e Diana in un bellissimo Paese di Gasparo in doppia altezza»<sup>5</sup>. In questo passaggio, Bellori elogia indirettamente l'abilità di Dughet come paesaggista, ritenendo lo sfondo paesistico del dipinto degno delle figure del cavalier Maratti, da lui considerato uno dei migliori artisti che Roma avesse mai visto.

Il biografo e pittore Giovan Battista Passeri (1610 – 1679) non inserisce la biografia di Gaspard nelle sue *Vite*, redatte prima del 1678 ma pubblicate postume

---

<sup>3</sup> BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672, pp. 406-462.

<sup>4</sup> «In questa imitatione de' paesi hoggi succede alla fama Gasparo Dughet allievo, e cognato di Nicolò» [Ivi, p. 455].

<sup>5</sup> PIACENTINI, *Le vite inedite del Bellori*, 1942, p. 128.

solo nel 1772; d'altronde non ne ha diritto nemmeno il "collega" Claude Lorrain, in quanto l'autore scrisse solo di artisti morti prima del 1673. Passeri comunque cita il pittore due volte: la prima quando parla della sua collaborazione con Alessandro Algardi per la fontana dell'Acqua Vergine all'interno della *Vita* dedicata allo scultore, la seconda nella biografia di Nicolas Poussin in cui ci offre anche un giudizio sulla sua arte; a tal proposito, scrive il biografo: «Gasparo che reusci in genere di paesi un soggetto che non ebbe eguali e se ne sapeva contenere in non farne tanta abbondanza avrebbe rese l'opere sue in gran vantaggio di stima maggiore»<sup>6</sup>. Se ne evince che per Passeri Dughet fu il migliore artista del genere, salvo rimproverargli la grande velocità con cui produceva le sue opere che riempivano il mercato dell'arte, subendo così una vera e propria svalutazione, fatto del resto riscontrabile ancora oggi. Effettivamente la prestezza di Gasparo ritorna nei testi di più critici (sia italiani sia francesi) secondo i quali questa sua attitudine finì per nuocere ai suoi stessi dipinti, che inoltre risultavano agli occhi dei contemporanei poco curati nel tocco. L'altra critica ricorrente riguarda il colorito, considerato dalla letteratura artistica del Seicento e del Settecento poco vario, addirittura quasi tendente al monocromo in certe opere.

Sono soprattutto i critici italiani del primo Settecento ad apprezzare l'opera di Dughet e questo non poté che manifestarsi anche in un'ondata di paesaggisti che s'ispirarono al nostro, inconsapevolmente divenuto maestro di questa generazione di pittori. Come si è visto, sebbene la pubblicazione delle *Notizie* del Baldinucci in cui è contenuta la biografia di Dughet sia stata data alle stampe solo nel 1728, si è preferito inserirla nella critica secentesca poiché Baldinucci è uomo di questo secolo e, soprattutto, perché la fonte delle informazioni, ossia Jean Dughet, scrive al biografo poco dopo la morte di Gaspard (avvenuta nel 1675). Comunque sia, il nostro paesaggista compare per la prima volta con una voce tutta sua nell'*Abecedario*

---

<sup>6</sup> PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* [1772], ed. critica a cura di HESS, 1934, p. 328.

*Pittorico* del frate Antonio Pellegrino Orlandi del 1704. Essendo che le *Notizie* del Baldinucci sul nostro erano ancora inedite, l'Orlandi utilizzò le scarse informazioni fornite dal Bellori, aggiungendo che Gaspard non aveva eguali in Roma. Ne sottolinea altresì la capacità di dipingere sia ad olio che ad affresco gli effetti del vento. La sintetica voce dedicata a Dughet riporta testualmente:

«Gasparo Poussin, così detto, perché allievo, e cognato di Niccolò, per altro fu di Casa Dughet; non ebbe pari al suo tempo in Roma, che l'eguagliasse ne' paesi tanto bene intesi ne' siti, ne' piani, nelle vedute, strade, fontane, rivi, acque, frasche sempre battute da' venti, e figurette sempre in moti graziosi, a olio, e a fresco. Lavorò di continuo con magistrale franchezza, e valore. *Bellorio fol. 407*»<sup>7</sup>.

Nel Settecento risultano fondamentali le biografie del 1724 scritta da Nicola Pio (1677 ca. - post 1733), nonostante questa sia molto breve e alquanto lacunosa<sup>8</sup>, e soprattutto quella del perugino Lione Pascoli (1674 - 1744) edita nel 1730<sup>9</sup>. A loro si deve anzitutto la divisione dell'arte di Dughet in tre maniere distinte, che sarà seguita anche nel presente lavoro per delineare le differenti fasi stilistiche del pittore. Pio, seppur nella sua brevità, non ha che parole d'elogio nei suoi confronti, informando anche che egli divenne uno dei più grandi paesaggisti nell'Europa intera. Scrive infatti:

«apprese così bene il gusto di dipingere i paesi, che poi havendo studiato con tanta attenzione dal vero, riuscì uno de' più bravi pittori de' paesi, che e sia stato nell'Europa, a segno che niun più di lui, espresse così bene al vivo et al vero gl'effetti

---

<sup>7</sup> ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, 1704, p. 173.

<sup>8</sup> PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [1724], ed. critica a cura di C. e R. ENGASS, 1977, pp. 45-46. Per via della brevità della biografia di Pio, si considera in questa sede il lavoro di Baldinucci quale prima vera e propria biografia, che, tra l'altro, fu scritta prima, sebbene fosse pubblicata quattro anni dopo quella di Pio.

<sup>9</sup> PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 1730.

della natura, si nel nascere, come nel tramontar del sole, in vedute, tanto montuose, quanto in pianure verdeggianti, acque, rivi, e tempeste, e strade, e siti con bell'edificj, et ha saputo così bene mettere il vento fra gl'arbori, e le frondi, che a vederle ingannano l'orecchio e la vista adattandovi le sue graziose figure [...]. Ha fatto altri molti lavori e quadri delli quali ne sono addorne le più nobili gallerie dell'Europa. Nelli suoi dipinti ha fatto tre maniere, la prima bella, la seconda in superlativo grado innarivabile, e la terza bellissima, et in maniera de paesi è stato così singolare che sino a questo hora non ha havuto il pari né si crede che ve sarà chi possa uguagliarlo»<sup>10</sup>.

Come si evince dall'estratto citato, Pio fu il primo autore pubblicato a dilungarsi veramente sulla bravura di Gasparo nel rendere gli effetti atmosferici e luministici, nonché il primo a parlare di tre maniere dughettiane, ove la seconda primeggia sulle altre. Pio, eccetto rari casi, quasi non menziona i committenti di Dughet, quanto piuttosto le maggiori raccolte che conservavano opere del paesaggista al tempo in cui lui scrisse nei primi decenni del Settecento, ad esempio quella Colonna e quella Ottoboni. L'autore d'altro canto pare all'oscuro della biografia, effettivamente ancora inedita al tempo, scritta dal Baldinucci, poiché riporta come data di nascita di Dughet il 1621, affermando inoltre che nacque in Francia, e che morì nel 1684, mentre il fiorentino e successivamente Pascoli riportarono come data di nascita il 1613 (come scritto anch'essa errata in quanto nacque nel 1615) e la giusta data di morte (1675).

Fu sicuramente Lione Pascoli il biografo italiano di Dughet più esaustivo. L'autore trasse sicuramente parte delle sue informazioni biografiche dalle *Notizie* di Baldinucci, apportando tuttavia delle modifiche e facendo delle correzioni, quale ad esempio l'ordine dei suoi soggiorni fuori dall'Urbe, ponendo prima il viaggio con Francesco Ariti e successivamente quello col Duca della Corgna. Inoltre, è a lui che

---

<sup>10</sup> PIO 1724, ed. critica a cura di C. e R. ENGASS, 1977, pp. 45-46.

si deve una comunque blanda delineazione delle tre maniere del pittore, prima solo elencate da Nicola Pio, che il perugino descrive con le seguenti parole: «quelle della seconda maniera più belle ancora della terza, e della prima. Imperocchè questa dà alquanto nel secco, quella è vero, che è vaga, ed amena; ma nell'altra si trova più semplicità, più verità, e più dottrina»<sup>11</sup>. Pascoli si attarda quindi a sottolineare il talento e l'attitudine per il paesaggio che l'artista dimostra fin dalla sua giovinezza, quando ancora era sotto l'ala di Poussin: «Vide Niccolò il genio, che il fanciullo aveva alla professione; e conobbe altresì la facilità, con cui i suoi precetti apprendeva»<sup>12</sup>. Sempre riguardo alla sua formazione, al biografo preme mettere in luce che l'apprendistato di Gasparo era rivolto non solo verso i paesi, ma anche alle figure, nonostante fosse più incline ai primi. Anzi, per Pascoli Dughet fu in assoluto il più grande pittore di paesaggio, tanto da arrivare a scrivere: « e meraviglia non sia se dirò, che tra i pittori di paesi, ei non cede il posto ad alcuno»<sup>13</sup>. Il più bell'elogio che Pascoli dedica a Dughet curiosamente non è contenuto all'interno della biografia del paesaggista, bensì in quella di Jacques Courtois nella quale l'autore afferma che tre pittori hanno raggiunto la perfezione nella loro arte: Raffaello nelle figure, Gaspard nei paesaggi e Jacques Courtois nelle battaglie<sup>14</sup>. Lo scrittore riteneva quindi Gasparo il più grande paesaggista non solo della sua generazione, ma di sempre.

La prima biografia di Dughet comparsa in territorio francese si deve alla penna di Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (Parigi, 1680 - Parigi, 1765). Questa fu pubblicata nel 1745 e si limita perlopiù a riportare i fatti già descritti da Baldinucci e da Lione Pascoli, da cui trae inoltre la divisione in tre maniere. Dezallier tuttavia non aggiunge alcun giudizio personale sull'arte di Dughet, sebbene avesse avuto modo di vedere alcune sue opere durante il soggiorno a Roma. L'unica menzione

---

<sup>11</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>13</sup> Ivi, p. 57.

<sup>14</sup> Ivi, p. 121.

velata al suo successo si deve leggere tra le righe quando l'autore afferma che i suoi paesaggi erano ricercati anche fuori dall'Italia<sup>15</sup>.

Effettivamente è evidente che tra gli scrittori francesi vi fu un ricorso alle fonti italiane. In molti autori si ripetono infatti le medesime formule: troviamo le stesse informazioni, gli stessi elogi e gli stessi giudizi che si sono già incontrati nelle biografie redatte da Baldinucci, Nicola Pio e Lione Pascoli. Si veda ad esempio ciò che scrisse nel suo *Dictionnaire l'Abbé de Fontenai* (detto, Louis-Abel de Bonafons; 1736 - 1806) nel 1776:

«Ce Peintre [Guaspre]... loua quatre maisons en même temps; deux dans les quartiers les plus élevés de Rome, une à Tivoli, & la quatrième à Frascati. Les études qu'il y fit lui acquirent una grande facilité, une touche admirable & un coloris très frais [...]. Sa première manière, dit M. d'Argenville, étoit sèche, la dernière vague & agréable; la seconde étoit la meilleure. Plus simple, plus vraie, plus sçavante, elle ravissoit les spectateurs; personne, avant le Guaspre, n'avoit attiré le vent ni l'orage dans les tableaux qui les représentoient: les feuilles y semblent agitées; les arbres, objets inanimés, cessent de l'être sous sa main. Ses sites sont beaux, bien dégradés, avec un beau maniment du pinceau; cependant ses arbres sont un peu trop verts, & ses masses trop de la même couleur. Il peignoit si vite, qu'il finissoit en un jour un grand tableau avec les figures: néanmoins, pour ne point s'égarer dans le vague de ses idées, il commençoit par interroger la nature, & la suivoit exactement»<sup>16</sup>.

Le informazioni che si estrapolano dalle fonti del Settecento sono quindi quasi sempre le stesse: l'affitto di quattro case, la divisone in tre maniere, la bravura dell'artista a rendere gli effetti del vento e ad animare persino gli alberi, oggetti di

---

<sup>15</sup> DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*, 1745, Vol. I, p. 46.

<sup>16</sup> FONTENAI, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historiques et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs & danseurs, imprimeurs, horlogers & mechaniciens*, 1776 pp. 360-361.

per sé immobili. Ritorna anche l'uso eccessivo del verde e la grande velocità di esecuzione attribuiti al paesaggista già nelle prime biografie.

Nell'Ottocento inoltrato è da segnalare la corposa biografia dedicata a Dughet nel 1865 da Charles Blanc, storico dell'arte francese fondatore anche della celebre rivista scientifica la «Gazette des Beaux-arts». L'impresa più maestosa del francese fu sicuramente la redazione dell'*Histoire des peintres de toutes les Écoles*, un lavoro enciclopedico che si prefiggeva di coprire la vita degli artisti di ogni scuola esistita. In merito al nostro paesaggista, è da sottolineare anzitutto la scelta attuata dal Blanc di inserirlo all'interno dell'*École française* così come Poussin e Lorrain. Eppure, come meglio si esplicherà nel capitolo dedicato alla vita di Dughet, l'artista - nato a Roma - non si recò mai Oltralpe, fatto curiosamente segnalato da Blanc stesso, che comunque lo pone tra i francesi. Anzi, non è nemmeno accertato se il pittore sapesse parlare e scrivere la lingua d'origine del padre Jacques Dughet, cuoco parigino. Il biografo utilizzò per redigere la biografia di Gaspard più fonti, in primis il Baldinucci, a cui sicuramente aggiunse il Pascoli e Dezallier d'Argenville. Ciò è dimostrato anzitutto dalle date di nascita e di morte riportate, che corrispondono a quelle delle biografie summenzionate, nonché dalla reiterazione delle altre informazioni presenti nelle stesse (viaggi, il possesso di più case, committenti etc.). Da buon transalpino tuttavia il Blanc non poté fare a meno di instaurare una comparazione tra Dughet e Poussin, definito il maestro del primo al pari però della natura stessa, due insegnanti che a suo dire si scontrano nell'arte di Gaspard :

« Ces détails nous apprennent que Guaspre eut deux maîtres : Nicolas Poussin et la nature. A l'école du Poussin, il apprit à donner à la réalité une grandeur idéale, une héroïque noblesse ; [...]. En un mot, la composition, l'ordonnance de ses paysages, le sentiment qui les inspira, trahissent assez dans le Guaspre sa parenté avec Poussin. Mais la nature seule, la nature des environs de Rome, lui donna sa puissante manière de peindre, son mâle et sombre coloris, son habileté à



reproduire les divers feuillés des arbres, à disposer les masses d'ombre et de lumière, à répandre l'air dans ses fonds, à cacher la tempête dans ses nuages. [...] Je disais tout à l'heure qu'on reconnaissait dans ses ouvrages l'influence de deux maîtres, et cela est vrai; mais ces deux maîtres se combattirent en lui, et l'on croit voir dans les tableaux du Guaspre les signes d'une incessante lutte entre la conception de la beauté dont le Poussin avait rempli son âme, et les tendances de son caractère propre, qui le portait à une imitation plus facile de la réalité. [...] Il est donc vrai que si le Guaspre rappelle toujours Poussin dans l'ensemble de l'arrangement, il l'oublie souvent dans les détails de l'exécution, parce qu'alors il est entraîné par un sentiment moins solennel, c'est-à-dire par le simple amour des champs et des bois. [...] Les paysages de Guaspre plurent tellement aux Romains, la noblesse de ses compositions leur rappelait si vivement le génie du grand peintre qu'il imita sans le copier, que les artistes de Rome joignirent à son nom de Gaspard ou du Guaspre celui de son maître, et la postérité lui a conservé ce double nom. Nous avons déjà dit ce qui manqua, selon nous, à Gaspard Dughet pour mériter tout à fait un si beau titre. Cependant, s'il n'est pas l'égal de son maître, il n'a point usurpé son éclatante célébrité, et ses défauts tiennent plus au genre qu'il se laissa imposer qu'à son propre génie»<sup>17</sup>.

Se da quest'estratto sembra che il Blanc non apprezzasse particolarmente Dughet, proseguendo nella lettura ci si accorge di come il suo giudizio sia in effetti più sfumato. Ad esempio elogia grandemente l'abilità di Gaspard nel dipingere gli effetti del vento, della pioggia e le tempeste più impetuose, tanto da affermare che l'artista dimostrò di aver superato in questo campo quelli che Leonardo definì dei limiti invalicabili dell'arte nel suo *Trattato della Pittura*, così come del resto fece in ambito luministico Lorrain, che riuscì a dipingere il sole stesso. A proposito del lorenese, come Baldinucci anche Blanc suggerisce che Gaspard sia stato anche «alla

---

<sup>17</sup> BLANC, *Gaspard Dughet, dit Le Guaspre*, in *Histoire des peintres de toutes les École : École Française. Tome premier*, 1865, pp. 2-4.

scuola» di Claude una volta rientrato dai suoi viaggi, ma a differenza del biografo fiorentino, che sosteneva che dal Lorrain avesse appreso la tecnica dell'affresco, per il transalpino Gaspard cercò di imparare da lui la resa della luce, senza tuttavia giungere agli esiti del Gellée. Scrive infatti: «Lorsqu'il revint à Rome, les œuvres de Claude Lorrain le frappèrent d'une telle admiration, qu'il ne craignit pas, malgré son âge et sa célébrité, d'étudier à l'école de ce maître incomparable. Pourtant il ne paraît pas qu'il ait pu ravir au Lorrain le secret de verser à flots sur une toile la poudre d'or du soleil»<sup>18</sup>.

Blanc è da ritenersi il biografo più esaustivo di Gaspard e quello che più si avvicina alla nostra concezione moderna di ricerca storico-artistica. Infatti, oltre a riportare le infomazioni di tutte le biografie precedenti condensandole e a fare una disanima critica dell'arte e dello stile di Dughet sotto più punti di vista (composizione, colore, effetti luministici e atmosferici), l'intendente francese ci tiene ad indicare, nella sezione «Recherches et indications» che segue la biografia stessa, la collocazione di un discreto numero di opere di Gaspard nei vari musei europei quasi fosse una guida al lettore. Indaga inoltre la moda collezionistica del tempo, affermando che le migliori opere di Dughet ormai si trovavano quasi tutte in Inghilterra, dove l'artista era grandemente apprezzato. Infine, per quel che concerne le quotazioni delle sue opere, afferma che «leur prix varie-t-il dans des proportions étonnantes», verità che curiosamente è pienamente valida ancora oggi.

#### [Dughet nella letteratura artistica II. Alcune menzioni in lettere, saggi, volumi](#)

Nonostante si sia già affermato che Dughet non fosse sempre compreso o ammirato in territorio francese, il giudizio più antico che possediamo sulla sua arte

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 5.

viene proprio da un transalpino, ossia l'abate di Notre-Dame de Livry Christophe de Coulanges conosciuto come Monsieur de Coulanges (1607 ca. - 1687). Questi è l'autore di un diario di viaggio redatto durante il suo soggiorno italiano, avvenuto tra il 1657 ed il 1658. In esso scrive: «Claude Lorrain encore de ce siècle est le plus habile pour les paysages [...] mais il a pour successeurs Gasparo et Francesco bolognese [Grimaldi], dont la réputation monte desja bien hault»<sup>19</sup>. Questo breve accenno mostra la predilezione di Coulanges per i paesi di Lorrain, tuttavia giudica Gaspard e Giovan Francesco Grimaldi dei buoni paesaggisti, già di una certa fama, in grado di essere considerati degni eredi di Claude. Si noti tuttavia che Dughet è chiamato all'italiana, ossia Gasparo, a dimostrazione che per il francese egli era un pittore italiano nonostante le origini paterne. Ciò non avviene mai con Nicolas Poussin, che per i transalpini è sempre stato considerato un loro connazionale.

In Francia, il giudizio negativo sull'arte di Dughet si deve alle affermazioni riportate da André Félibien<sup>20</sup> (1619 - 1695) nella vita di Poussin, le quali condizionarono la critica d'Oltralpe per quasi due secoli. Il membro dell'Académie nel 1679 affermò infatti «Guaspre Dughet beau-frère du Poussin, tâchoit de l'imiter dans le paysage, et en a fait de fort beaux»<sup>21</sup>. A suo avviso le opere di Dughet erano in alcuni casi molto belle, ciononostante ai suoi occhi egli era prima di tutto cognato di Nicolas ed imitatore dei suoi paesaggi. Nel 1688 Félibien passa dal giudicare i paesi di Gasparo, prima definiti «*fort beaux*», semplicemente «*assez beaux*», ossia abbastanza belli:

---

<sup>19</sup> DE COULANGES, *Relation de mon voyage d'Allemagne et d'Italie ez années mil six cens cinquante sept et cinquante huit*, 1657-1658 [in: THUILLIER (b), *Pour un "Corpus Pussinianum"*, in CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin, 2. Documents*, 1960, p. 109].

<sup>20</sup> Non è improbabile che Félibien abbia conosciuto personalmente Dughet (e che abbia quindi potuto vedere delle sue opere), giacché nel 1647 compì un viaggio a Roma ed era inoltre legato da un rapporto di amicizia al pittore Nicolas Poussin.

<sup>21</sup> THUILLIER (b) 1960, p. 179.

«Il [Poussin] s'est trouvé quelques particuliers qui ont voulu imiter sa manière, mais nul n'en a approché...Gaspre Du Ghet son beau frère, a aussi peint dans les goust du Poussin des paisages assez beaux particulièrement sur la fin de sa vie. On pourroit même dire de quelques-uns que c'estoit les restes des festins du Poussin, comme on a dit autrefois des Tragédies d'Euripides, que c'estoit les restes des festins d'Homere»<sup>22</sup>.

Si noti il carattere negativo di questa affermazione, giacché sebbene i paesaggi di Dughet siano in alcuni casi “abbastanza belli”, essi non sono che i resti dei fasti della pittura di Poussin, niente di più. Ciò che stupisce è che Félibien per così dire elogi i paesaggi dipinti da Gasparo nei suoi ultimi anni, quindi in teoria quelli più liberi e spesso i più lontani dall'influenza poussiniana. Proprio per questa ragione c'è da credere che il critico non conoscesse molto bene l'evoluzione dell'arte di Gasparo, poiché un classicista del suo rango avrebbe dovuto apprezzare maggiormente alcune delle opere della seconda maniera, più calibrata e razionale. Da queste argomentazioni si deduce inoltre la grande considerazione che i francesi riservavano all'arte di Poussin, non a caso, se in Italia si dividevano il disegno ed il colore prendendo a massimi esempi Raffaello e Tiziano, nell'Académie tale ragionamento è portato avanti sin dalla sua creazione da un lato da Poussin, maestro della linea, e dall'altro da Rubens, capofila dei coloristi.

In Inghilterra il *revival* del paesaggio avvenne soprattutto a partire dal XVIII secolo e perdurò per tutto il XIX secolo. Questo coincise con la moda del *Grand Tour*, già iniziata in parte nella seconda metà del Seicento<sup>23</sup> ma effettivamente entrata in

---

<sup>22</sup> FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes* [1688], 1725, Vol. IV, p. 64.

<sup>23</sup> «A quella data [1665] si era già diffusa fra gli europei più colti l'idea che la mescolanza di bellezze naturali e d'arte offerta dall'Italia non abbia pari; perciò, nessuna educazione del cuore e della mente era completa se non comprendeva anche il *Grand Tour*» [SETTIS, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino 2010, p. 66].

voga tra i gentiluomini inglesi nel secolo successivo. Uno dei primi giudizi provenienti dal suolo britannico sull'arte di Dughet è del 1722 e si trova all'interno dell'*Account of the Statues, Bas Reliefs, Drawings and Pictures in Italy* scritto da Jonathan Richardson (1667 – 1745), in cui si afferma:

«of all the Landskip-Painters Claude Lorrain has the most Beautiful, and Pleasing Ideas; the most Rural, and of our own Times. Titian has s Style more noble. So has Nicolas Poussin, and the landskip of the Latter are usually Antique, as it seen by the Buildings, and Figures. Gaspar's Figures are Such. Otherwise he has a Mixture of Nicolas and Claude. Salvator Rosa has generally chosen to represent a sort of wild and savage nature; his style is great, and noble; Rubens is pleasant, and loves to enrich his landskips with certain accidents of nature, as winds, a rainbow, lightning etc. All these Masters are Excellent in their Several Kinds, but I think Poussin has sometimes err'd in the figures he has put into his landskips [...]. In neither the scene agrees with the actors»<sup>24</sup>.

Dughet è considerato il maestro nella sua tipologia di paesaggio. Questa per Richardson è frutto di una mediazione tra l'arte antichizzante di Nicolas Poussin ed i paesaggi da lui definiti "rurali" di Claude. L'ascendenza dal cognato è visibile perlopiù nelle figure classicheggianti drappeggiate all'antica che abitano i paesi di Gasparo, ma se non esprime un vero e proprio giudizio su queste ultime, al contrario critica quelle di Poussin poiché in alcuni dei suoi paesaggi le loro attitudini grevi non concordano con la radiosità del contesto naturale, ossimoro che si manifesta nel *Funerale di Focione* e nel *Paesaggio con uomo che fugge da un serpente*. Dunque la novità in questo caso consiste in una prima visione non completamente positiva della produzione di Poussin, solitamente considerato dalla critica il più completo tra i pittori di paesi.

---

<sup>24</sup> RICHARDSON, *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy*, 1722, pp. 186-187.

Nel 1752 il Marchese d'Argens (1704 – 1771) fu il primo transalpino a descrivere realmente Gaspard come un grande paesaggista, ponendolo almeno sullo stesso piano di Claude Lorrain:

«...contentons nous de lui [Claude] opposer un Artiste, qui pour le moins, l'a égalé, Le Guaspre a peint le Paysage d'un grand goût; ses effets sont admirables, toujours bien dégradés; il exprime parfaitement les vents e les orages; les feuilles de ses arbres semblent se mouvoir.

Claude Lorrain n'a pas moins imité les effets de la Nature; mais il a encore mieux exprimé les heures du jour que le Guaspre [...].

Le Guaspre a traité de Paysage en grand, & pour ainsi dire, dans les goûts des grands Tableaux d'Histoire [...].

Guaspre faisoit assez bien les Figures qu'il plaçoit dans ses Paysages; cependant celles qu'on trouve dans ses Ouvrages, peintes de la main de Poussin, sont bien au-dessus des siennes. Ce grand homme, qui le venoit voir travailler, se faisoit un plaisir d'orner souvent le Tableau de son élève, de plusieurs Figures.

Claude Lorrain plaçoit aussi des Figures dans ses paysages, mais elles étoient très médiocres, & inférieures à celles du Guaspre [...]

Si Claude Lorrain a été inférieur, pour les Figures, au Guaspre, il a eu un grand avantage sur lui, en qualité de Paysagiste: car il règne trop d'uniformité dans les arbres du Guaspre, ils sont tous trop verts, & ses masses sont trop de la même couleur [...]»<sup>25</sup>.

Il marchese fa quindi un paragone tra Lorrain e Dughet. *Guaspre* è il campione degli effetti atmosferici, della resa nel vento e delle tempeste. Lorrain invece è

---

<sup>25</sup> DE BOYER D' ARGENS, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de Peinture*, 1752, pp. 91-94.

insuperabile nella rappresentazione della luce, con cui riesce a rendere l'ora del giorno. Addirittura, per l'autore i paesaggi di Gaspero sono grandiosi come i quadri di storia e si noti che questa è la prima volta che un critico paragona l'arte di Dughet con la grandezza della pittura di storia. Il marchese d'Argens passa poi all'analisi delle figure, arrivando ad affermare che quelle di Gasparo erano di gran lunga superiori a quelle del Lorenese, definite mediocri. Tuttavia, ancor più belle erano quelle di Poussin, il quale, a suo dire, spesso inserì suoi personaggi nei paesaggi del giovane cognato. C'è quindi una sorta di gerarchia: Poussin è il miglior figurista, Dughet ha una certa bravura, i personaggi di Lorrain non erano invece all'altezza dei suoi paesaggi. Per riequilibrare i valori tra *Guaspre* e Claude, alla fine l'autore evidenzia un difetto dei paesaggi di Dughet, ossia la loro uniformità nella resa degli alberi e nell'uso quasi esclusivo dei verdi, definiti "troppo verdi". Si noti che questa critica è molto ricorrente anche tra i biografi italiani trattati precedentemente.

Un'informazione preziosa in merito al procedimento artistico attuato da Dughet viene fornita da Pierre Jean Mariette (1694-1774), grande conoscitore nonché celebre collezionista di disegni del XVIII secolo. Nel secondo volume dell'*Abecedario*, pubblicato postumo solo nel 1854 e contenente i pensieri manoscritti dell'*amateur* francese, Mariette sostiene che durante il suo viaggio in Roma gente degna di fiducia gli avesse riferito che Dughet, a differenza degli altri paesaggisti, non si accontentava di disegnare dal vero - pratica già riportata da tutti i biografi del pittore - ma addirittura era solito dipingere *en plein air*:

« Le Guaspre ne se contentoit pas de dessiner et de faire ses études d'après nature, comme le font la plupart des peintres de paysages. Il peignoit aussi d'après nature une bonne partie de ses tableaux. Un petit asne qu'il nourrissoit à la maison, et qui estoit son unique domestique, luy servoit à porter tout son attirail de peinture, sa provision et une tente pour peindre à l'ombre et à l'abri du vent: on l'a veu souvent

passer ainsi des journées entières aux environs de Rome. Des gens dignes de foy me l'ont raconté à Rome»<sup>26</sup>

Questa notizia farebbe emergere un tratto dell'arte di Gaspard estremamente moderno. Effettivamente, come si vedrà meglio analizzando le sue opere, il pittore dipinse innumerevoli paesaggi naturalistici, aventi come soggetti alberi, rocce e nuvole, senza contare le numerose vedute di siti nei dintorni di Roma, in particolare quelle di Tivoli. Se nel caso di queste ultime si nota spesso una certa idealizzazione del luogo raffigurato, al contrario, nei paesaggi con protagonisti dettagli offerti dalla natura l'artista sembra dipingere ciò che vede, senza attuare alcun imbellettamento di sorta, ad indicare uno studio *sur le motif*<sup>27</sup>.

Alla fine del XVIII secolo Uvedale Price (1747 - 1829) tratta brevemente nel suo *Essay on the Picturesque* (1794) di una caratteristica propria ai paesaggi di Dughet, che sarà poi approfondita nel secondo volume dell'edizione aggiornata del 1810. L'autore qui s'interroga sul motivo per il quale Gasparo non rappresentava rovine ed edifici antichi riccamente decorati, che tuttavia avrebbero potuto ben integrarsi nei suoi paesi evocanti un mondo antico, appunto arcadico. Per questo Price lo contrappone a Claude, definito «rival and contemporary» il quale al contrario poneva quasi sempre architetture antiche nei suoi dipinti, affermando che comunque entrambi erano pienamente consci dell'effetto finale che volevano ottenere. Nel caso di Dughet, la risposta per Uvedale si trova nel ricercato contrasto tra gli alberi selvaggi e i suoi terreni accidentati, attraversati da sentieri serpeggianti, con le forme pure e geometriche degli edifici spogli che era solito dipingere. Queste

---

<sup>26</sup> MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ediz. critica a cura di C. P. de Chennevières-Pointel, A de Montaiglon, Vol. II, 1854, pp. 127-128. Queste annotazioni di Mariette devono state scritte intorno al 1750 circa.

<sup>27</sup> Per quel che concerne la pittura en plein air, Conisbee in un articolo ha discusso l'annotazione di Mariette in merito a Dughet proponendo di assegnare al pittore tre studi ad olio che l'artista avrebbe dipinto dal vero [CONISBEE, *Pre-Romantic plein-air painting*, in «Art history», 1979, II, pp. 413-428].



architetture infatti servono allo spettatore per riposare lo sguardo, che altrimenti non riuscirebbe a trovare quiete all'interno della natura dughettiana<sup>28</sup>. Il richiamo al pittoresco, ravvisabile nelle tele di Gasparo, trova in questo testo le sue radici. Nell'Ottocento il romanticismo inglese non poté che guardare con ammirazione a questo artista, che aveva saputo coniugare una natura selvaggia, pittoresca, in alcuni casi burrascosa, con l'idea di ordine propria a Poussin. Dughet aveva infatti dimostrato che questi due elementi potevano convivere.

In Italia, la grandezza di Dughet come paesaggista si mantenne invariata anche alla fine del Settecento. Il gesuita e storico dell'arte Luigi Antonio Lanzi (1732 - 1810) riteneva che vi fossero tre maestri nell'ambito del paesaggismo romano del Seicento: Salvator Rosa, Lorrain e Dughet; riporta infatti ancor prima di inoltrarsi nella biografia di Gaspard:

« Ma i tre celebri paesisti che a gara son cerchi per le raccolte de' Principi, si manifestarono sotto Urbano; Salvator Rosa napoletano, poeta satirico facile e arguto; Claudio Gellee Lorenese; Gaspare Dughet altramente detto Poussin, cognato di Niccolò, come già accennai. La moda che se avanza troppo spesso a dar tuono alle belle arti, ha esaltato successivamente or l'uno or l'altro di questi tre, e così ha obbligati anco i pittori in Roma a far copie, e a seguir lo stile or di questo, or di quello»<sup>29</sup>.

Continua poi nei paragrafi dedicati più propriamente a Gaspard il paragone con Rosa e, in parte, con Lorrain:

---

<sup>28</sup> PRICE, *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, 1810, Vol. II, pp. 252-256.

<sup>29</sup> LANZI, *Storia pittorica della Italia. Tomo primo ove si descrivono le Scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, 1796, p. 511.

« Gaspare Dughet, o Poussin, romano non somiglia il Rosa salvo che nella celerità: l'uno e l'altro potè in una giornata cominciare e finire un paese, e ornarlo anche di figure. Nel resto il Poussin cerca le più belle superficie della terra, e le vedute più gaje [...]. Ciò che ha di più vago il territorio tuscolano o il tiburtino, e Roma stessa, ove, dicea Marziale, raccolse natura quanto di bello avea sparso altrove, tutto copiò questo artefice. Compose anco paesi di sua idea, non altramente che facesse Torquato Tasso quando descrivendo gli orti di Armida riunì in quelle ottave molte idee delle amenità che avea qua e là vedute in più luoghi.

Nonostante questo suo trasporto per la vaghezza e la grazia, è sentimento di molti, che non v'abbia fra' paesisti pittor più grande. Avea dall'indole un estro, e per così dire un linguaggio, che più esprime di quel che dice: per addurne un esempio, in certi suoi paesi più grandi, quali sono que' di palazzo Panfili, si osserva talvolta un intreccio di vie engegnosissimo, che in parte si palesa all'occhio, in parte si dee ricercar con la mente. Ciò ch'esprime Gaspare, tutto è vero. Nelle frondi è vario quanto sono le piante, accusato solamente che non abbia molto variata la macchia, tenendosi troppo al verde. Giugne non pure a rappresentare il colorito dell'alba, o del mezzodì, o della sera, o di un cielo tempestoso, o di un sereno; ma l'aura stessa che scuote soavemente le frondi, e il turbine che svelle e atterra le piante; e le procelle, e i baleni, e i fulmini esprime talvolta con una felicità meravigliosa»<sup>30</sup>.

Da segnalare l'espressione «tutto è vero» utilizzata dal Lanzi per descrivere la natura dipinta da Dughet, che nelle pagine del gesuita diviene quasi un "pittore della realtà", seppur di quella, bellissima e bucolica, della Roma di Marziale. Del resto, lo stesso Philippe Erlanger nel 1946 inserì il paesaggista all'interno del suo volume dedicato appunto ai *peintres de la réalité*<sup>31</sup>, seppur soffermandosi in questo caso perlopiù sulle sue vedute di Tivoli.

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 512-513.

<sup>31</sup> ERLANGER, *Les peintres de la réalité*, 1946.

Il legame tra il Romanticismo e il paesaggio è ben noto e si evince chiaramente negli scritti di colui che fu tra i suoi massimi rappresentanti, ossia Johann Wolfgang van Goethe. Il letterato e poeta, nonché filosofo e scienziato tedesco, elaborò un pensiero sul rapporto Uomo e Natura basato sul panteismo bruniano e il *Deus sive natura* di Spinoza, guardando anche ai paesaggi arcadico pastorali di Dughet, Lorrain e Poussin<sup>32</sup>. Questi poterono essere ammirati nel corso del suo viaggio in Italia, quando giunge a Roma alla fine del 1786 per poi tornarvi nel 1788, anno in cui scrive una lettera al duca Carlo Augusto proprio in merito alla sua rivalutazione della pittura di paesaggio e al ruolo di questa nell'avergli aperto gli occhi. Scrive infatti il 25 gennaio:

«A Roma mi si spalancò dinanzi un'altra natura, un più vasto campo dell'arte, anzi un abisso dell'arte, che mi calai a contemplare con gioia tanto maggiore avendo già abituato il mio sguardo agli abissi della natura. Mi abbandonai completamente alle cose sensibili [...]. I grandi scenari della natura avevano allargato il mio animo e spianato le rughe, mi ero fatto un'idea della dignità della pittura di paesaggio, vidi Claude e Poussin con altri occhi»<sup>33</sup>.

A dire il vero, nei suoi scritti Goethe menziona più volte "Poussin" ma, come sottolinea anche Egle<sup>34</sup>, l'ambivalenza del nome, che potrebbe riferirsi sia a Nicolas che a Gaspard, non permette di cogliere appieno a quale dei due artisti si riferisca il letterato, quantomeno non quando tratta la pittura di paesaggio; d'altro canto quando pone in scritti successivi Poussin a esempio per istoriare è fuori questione che il soggetto delle sue affermazioni sia Nicolas. Ciò che comunque emerge è il

---

<sup>32</sup> BESSE, ZANINI, *Vapori nel cielo. Il paesaggio italiano nel viaggio di Goethe*, in Eadem (a cura di), *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Milano 2008, pp. 51-74.

<sup>33</sup> GOETHE (ed. crit. a cura di VENUTI), *Diari e lettere dell'Italia (1786-1788)*, 2002, p. 259.

<sup>34</sup> EGLE, *Poussin, Nicolas (1594-1665); Dughet, Gaspard (1615-1675)*, in BEYER, OSTERKAMP (a cura di), *Goethe et l'art*, Paris 2014, Vol II, pp. 452-455.

ruolo chiave svolto dal paesaggio arcadico che si sviluppò a Roma nel Seicento nella poetica romantica.

Nell'Ottocento francese altri scrissero a proposito di Gaspard, primo fra tutti l'artista e paesaggista Pierre Henri de Valenciennes (1750 - 1819) nei suoi *Éléments de perspective* pubblicati nell'anno 1800. Si noti che è la prima volta che un pittore di paesi esamina la produzione del "collega" Dughet. Il Guaspere, come lo chiama il Valenciennes, è tra i pittori che l'artista e intendente d'arte pone tra coloro che si dedicarono solo alla pittura di genere, che poi suddivide per un immaginario allievo in diverse sottocategorie: il paesaggio storico, il paesaggio pastorale, l'inedito paesaggio ritratto - termine coniato per la prima volta in questo testo - la marina, le caccie e le battaglie<sup>35</sup>. È qui che vien fuori l'influenza di Félibien sulla critica francese. Infatti, pur apprezzando in egual modo i paesi di Claude e di Gaspard, di cui elogia nel caso del primo la capacità nel rendere gli effetti luminosi e l'atmosfera mentre del secondo l'abilità nel dipingere tutte le nuances della natura, per Valenciennes il grande maestro rimane Poussin. Infatti a suo avviso il normanno fu uno dei pochi, insieme a Tiziano, Annibale Carracci e Domenichino (si noti che due di questi tre sono maestri del paesaggio classico), a tradurre in pittura i paesaggi bucolici descritti dai poeti antichi quali Virgilio in cui potevano vivere satiri, ninfe ed altre creature mitiche, mentre il lorenese e Dughet dipinsero luoghi dal bel panorama dove si vorrebbe possedere una casa e a loro volta abitati, al massimo, da pastori<sup>36</sup>. A livello di informazioni biografiche, nel dare consigli ai futuri paesaggisti

---

<sup>35</sup> «Mais en considérant que le Guaspere, Claude Lorrain, Vernet, Wowermans, Vandermeulen, Paul Potters, Carel du Jardin, et beaucoup d'autres qui iron t peint que le genre, s'y sont fait un nom et ont acquis une réputation bien méritée, nous avo我们有 cru devoir communiquer à notre Elève nos idées relativement à divers genres de peinture, tels que le paysage historique, le pastoral, le paysage portrait, la marine, les chasses et les batailles. Nous lui citons, à cette occasion, les Peintres qui se sont le plus distingués dans ces genres, et nous tâchons d'exciter en lui cet enthousiasme qui seul est capable de faire suivre, atteindre, et même surpasser nos devanciers dans la carrière des beaux-arts» [in: VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes: suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, 1800, p. XXVII].

<sup>36</sup> Ivi, pp. 376-378.

sui luoghi da visitare in Italia per trarne delle belle vedute, Valenciennes cita la strada che da Salerno conduce a Nocera, che stando alle sue fonti furono lungamente studiate da Gaspard<sup>37</sup>. Infine, raggruppa il nostro paesaggista non tra i pittori romani, quanto piuttosto tra gli artisti francesi quali Poussin, Lorrain e Vernet poi che scelsero Roma espressamente per dedicarsi a questo genere<sup>38</sup>.

La riscoperta della campagna romana “Locus Amoenus” continua per larga parte del XIX secolo. La campagna romana diviene un luogo mitico e la sua mitizzazione coincide con l’idea del pittore che vaga nella natura per trarre schizzi dal vero, pratica che si diffonde in tutta Europa nel corso dell’Ottocento. A tal proposito, a ruolo di precursori fu innalzata la triade “francese” formata da Poussin, Lorrain e Dughet, come del resto dimostra un paragrafo a loro dedicato nel 1861 all’interno delle pagine del *Magasin Pittoresque* intitolato appunto *Claude Lorrain, Poussin et le Guaspre dans la campagne romaine*<sup>39</sup>. Se da un lato Gaspard è meritevole di essere inserito nello stesso gruppo dei due altri paesaggisti, dall’altro egli sembra sempre svolgere un ruolo più marginale rispetto a loro. Anzitutto viene detto che il giovane Dughet accompagnava gli altri due per cogliere i loro insegnamenti. In seguito, Gaspard è definito con termini sprezzanti, infatti egli è tra gli allievi di Poussin: «le meilleur et aussi le plus perfide, puisqu’il entraîna le paysage sur la pente de la banalité». Quindi il migliore, ma il più perfido. Questa ambivalenza ritorna pure nel suo rapporto con Lorrain, che stando al testo Dughet guarda con invidia cercando di coglierne i segreti: «Après avoir sagement marché dans la voie de maître, il se détourna vers Claude Lorrain, dont il enviait les dégradations savantes, les lumineaux horizons». Se finora il Guaspre quantomeno imitò la grande maniera dei due grandi paesaggisti, in seguito l’artista avrebbe abbandonato i loro insegnamenti e non senza ripercussioni per la sua arte: «Dès lors sa peinture, déjà

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 584.

<sup>38</sup> Ivi, p. 597.

<sup>39</sup> CHARTON, DESPORTES (a cura di), *Claude Lorrain, Poussin et le Guaspre dans la campagne romaine*, in «Magasin Pittoresque», 1861, XXIX, pp. 228-230. Il *Magasin Pittoresque* era una sorta di enciclopedia popolare correlata da incisioni pubblicata in Francia dal 1833 al 1938.

facile, s'échappa en incohérences, en bizzaries sans raisons, et devint un fouillis de plaias, de mesures, de rochers et d'eaux, d'arbres tordus et de figures mal justifiés. [...] Sa couleur est de pure convention, et ne rappelle aucunement la nature». Addirittura si arriva ad affermare che «qui a vu un Guaspre en a vu cent; mais il faut en voir un»<sup>40</sup>. Si evince da questo testo che la ricezione di Dughet stava drasticamente mutando, virando quasi verso la diffamazione della sua persona.

A partire da questo momento, prima in territorio francese e poi su tutto il continente, il giudizio sull'artista sarebbe stato quasi sempre negativo; modesto imitatore di Poussin, allievo ingrato, ladro dell'arte di Lorrain, eppure reo di una produzione monotona: queste le accuse più ricorrenti che verranno mosse al paesaggista fino alla metà del XX secolo.

#### La sfortuna, la riscoperta e il primo studio monografico

Apprezzato dalla maggior parte della letteratura artistica (escludendo alcuni letterati francesi), stimato dai colleghi artisti e dai collezionisti, l'idea di Dughet "artista minore" è stata perlopiù il frutto di un oblio da parte degli intendenti d'arte della fine del XIX secolo e della prima metà del XX secolo. Secondo Marie-Nicole Boisclair ciò si spiega in parte col nuovo modo di concepire i paesaggi che vide la luce con l'Impressionismo<sup>41</sup>. Nei primi anni del Novecento la critica fu feroce nei confronti del pittore romano. A titolo esemplificativo, nel 1901 Georges Lanoë e Tristan Brice scrivono nella loro *Histoire de l'école française de paysage*: «Le Guaspre est un bon peintre secondaire, pas autre chose»<sup>42</sup>. In Italia Basilio Magni nel 1906 dice che nelle sue opere «la parte esecutiva non è fina e lascia molto a desiderare

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 230.

<sup>41</sup> BOISCLAIR, *Gaspard Dughet: sa vie, son oeuvre*, 1986, p.121.

<sup>42</sup> LANOË, BRICE, *Histoire de l'école française de paysage (depuis le Poussin jusqu'à Millet)*, Paris 1901, p. 45.

per essere manierata nel frappeggiare e nel colorito»<sup>43</sup>. Louis Gillet nel 1935 addirittura afferma che Dughet «n'a vécu que des miettes de Poussin»<sup>44</sup>, dando così l'immagine di uno spigolatore della grande arte del normanno. Un'eccezione fu la Germania, che del resto fu anche la patria degli storici dell'arte che riabilitarono il Barocco romano, Bernini e, *ça va san dire*, gran parte dell'arte del Seicento. Il tedesco Kurt Gerstenberg nel suo articolo dedicato all'allora dimenticato Dughet del 1922 centrò pienamente il punto quando sottolineò che l'ombra di Poussin aveva finito per eclissare il giovane cognato non permettendo di considerarlo col giusto valore, ossia quello di uno dei più grandi protagonisti del paesaggio eroico, categoria in cui Gaspard aveva a suo avviso un primato anzitutto cronologico<sup>45</sup>. A tal proposito, il pittore e critico d'arte Paul Jamot notò in occasione dell'esposizione su Nicolas Poussin del Petit Palais che spesso si attribuisce a Dughet un paesaggio dall'*allure* poussiniana qualora questo non sia abbastanza degno del gran nome del normanno<sup>46</sup>. Nel volume dedicato all'arte francese del XVII secolo, Werner Weisbach cercò di differenziare Dughet da Poussin e Lorrain, sottolineando quanto siano stati fondamentali durante la sua gioventù i pittori nordici, Paul Bril su tutti, ed evidenziando dunque il carattere indipendente di Gaspard, che soprattutto nella sua prima produzione si concentrò nella resa dei singoli dettagli naturalistici piuttosto che sull'ordine complessivo della composizione<sup>47</sup>. Anche Ellis Waterhouse, dopo aver definito Dughet il più grande paesaggista del suo secolo, si soffermò sull'importanza del rapporto del nostro coi nordici, stavolta invertendo le variabili. Infatti fu lui il primo a notare l'enorme influenza esercitata da Gaspard sulla fortuna del pittoresco perpetrato poi dai paesaggisti stranieri<sup>48</sup>. Comunque il

---

<sup>43</sup> MAGNI, *Della pittura di paese in Italia*, 1906, p. 247.

<sup>44</sup> GILLET, *La peinture de Poussin à David*, 1935, p. 80.

<sup>45</sup> GERSTENBERG, *Gaspard Dughet gennant Poussin, 1613 bis 1975*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1922, XV, pp. 193-202.

<sup>46</sup> JAMOT, *Nouvelles études sur Nicolas Poussin: à propos de l'exposition du Petit Palais*, in «Gazette des beaux-arts», 1925, XII, p. 114.

<sup>47</sup> WEISBACH, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, 1932, p. 333.

<sup>48</sup> WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome: the Seventeenth century*, 1937, p. 61.

paesaggista non riusciva a staccarsi dall'incombente fardello dell'essere cognato e allievo di Nicolas. Ai tempi di Kenneth Clark Dughet era ancora chiamato perlopiù Gaspard Poussin, quasi a voler velatamente indicare già nel nome il suo ruolo di secondo agli occhi degli studi e del pubblico. Eppure fu proprio questo stesso studioso a definire l'artista, nel suo famoso volume del 1949 dedicato alla pittura di paesaggio, «one of the most underrated artists in the history of painting»<sup>49</sup>.

Ci volle per così dire un enigma, quale quello del *Silver Birch Master* creato da Anthony Blunt nel 1950 per far tornare Dughet alla ribalta<sup>50</sup>. A dire il vero, il corpus di dipinti di paesaggio raggruppato originariamente dallo storico dell'arte inglese si sviluppò fondamentalmente nel contesto della connoisseurship delle opere di Nicolas Poussin e fu parzialmente scardinato già dal suo stesso creatore nel 1959, quando Blunt restituì una delle tele proprio al normanno<sup>51</sup>. In quest'ultimo articolo tuttavia, in una nota a margine, si paventava per almeno un dipinto il nome di Dughet su proposta di John Shearman<sup>52</sup>. Sempre negli anni Cinquanta Lina Montalto fece luce sugli affreschi di Palazzo Pamphilj a Valmontone, dove il nostro lavorò e di cui la studiosa rintracciò i pagamenti<sup>53</sup>: uno dei grandi cicli decorativi del paesaggista aveva finalmente sia un'attribuzione certa che una datazione precisa. In seguito Gaspard fu tra i numerosi protagonisti della capitale mostra curata da Nolfo di Carpegna tenutasi presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini del 1956, intitolata *Paesisti e vedutisti a Roma nel Seicento e nel Settecento*. Qui il paesaggista era rappresentato da ben sette dipinti a lui ascritti mentre due tele furono esposte con un'attribuzione al neonato Maestro della Betulla<sup>54</sup>. Il mistero molto spesso aiuta la nomea degli artisti e così è stato per

---

<sup>49</sup> CLARK, *Landscape into Art*, 1949, p. 70.

<sup>50</sup> BLUNT, *Poussin Studies V: "The Silver Birch Master"*, in «The Burlington Magazine», 1950, XCII, pp. 69-73.

<sup>51</sup> BLUNT, *Poussin Studies VIII - A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin, Claude and Others*, in «The Burlington Magazine», 1959, CI, pp. 389-390.

<sup>52</sup> Ivi, n. 9.

<sup>53</sup> MONTALTO, *Gli affreschi del palazzo Pamphilj in Valmontone*, in «Commentari», 1955, VI, pp. 267-285.

<sup>54</sup> DI CARPEGNA (a cura di), *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, marzo-aprile 1956), 1956, pp. 18-20, 23-24.



Gasparo nel corso della seconda metà del XX secolo anche grazie al problema attributivo del Silver Birch Master. Bisognava dare un volto a quel paesaggista fittizio. Di Dughet si erano perse la maggior parte delle conoscenze e la possibilità che potesse essere lui quel fantomatico pittore portò gli esperti di pittura di paesaggio alla sua riscoperta. Questa fu lenta e, anzi, si può dire che non si sia ancora del tutto conclusa; ciononostante pian piano l'artista si ritagliò il suo spazio nei manuali di pittura di paesaggio. Se le premesse per la rivalutazione di Dughet e il conseguente interessamento degli studi si collocano negli anni Cinquanta del Novecento, la fase più intensa a livello di contributi si può porre tra gli anni Sessanta e Ottanta, periodo in cui numerosi furono pure gli studi generalisti sulla pittura di paesaggio del XVII secolo. L'anno 1960 portò con sé due importanti contributi. Da un lato Ilaria Toesca attribuì gli affreschi di palazzo Muti Bussi a Dughet, sebbene al tempo fossero ancora considerati dalla studiosa una tipica produzione della maturità dell'artista<sup>55</sup>. Dall'altro Shearman sulle pagine del Burlington Magazine affermava per la prima volta la possibilità di rintracciare parte della sconosciuta opera grafica del giovane Gaspard all'interno dei fogli di paesaggio tradizionalmente assegnati a Poussin, idea questa che lo stesso studioso approfondirà nel 1963 portandolo alla creazione del cosiddetto gruppo G nel catalogo ragionato dei disegni del normanno curato da Anthony Blunt e Walter Friedlaender<sup>56</sup>. I primi studi che si prefissarono di ripercorrere quantomeno a grandi linee tutta l'attività di Dughet fino ad allora conosciuta si devono a Denys Sutton, che vi dedicò un copioso articolo,<sup>57</sup> e a Francesco Arcangeli, autore della biografia del pittore e delle schede opere relative nel catalogo della mostra bolognese sulla

---

<sup>55</sup> TOESCA, G.B. *Crescenzi, Crescenzo Onofri (e anche Dughet, Claude e G.B. Muti)*, in «Paragone (Arte)», 11, 1960, CXXV, pp. 51-59.

<sup>56</sup> SHEARMAN, *Gaspard not Nicolas*, in «The Burlington Magazine», 1960, CII, pp. 326-329; Eadem, *Group "G"*, in FRIEDLAENDER, BLUNT (a cura di), *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné*, Vol. IV, 1963, pp. 36-43, 59-64, 228-239.

<sup>57</sup> SUTTON, *Gaspard Dughet: some aspects of his art*, in «Gazette des beaux-arts», 1962, LX, pp. 269-312. Lo studioso pubblicherà in seguito un altro breve articolo sull'artista: Eadem, *Gaspard Dughet*, in «The Scottish Art Review», 4, 1966, X, pp. 4-7.

pittura di paesaggio ideale<sup>58</sup>. Questi furono contemporanei, essendo entrambi pubblicati nel 1962 e avevano in comune pure l'associazione del paesaggista col Silver Birch Master. Ciò avvenne anche l'anno successivo nello studio proposto da Malcolm R. Waddingham<sup>59</sup>, contemporaneo a sua volta di un breve articolo scritto da Jacques Thuillier<sup>60</sup>, noto conoscitore soprattutto di Nicolas Poussin. Si noti che nella grande mostra di Bologna del 1962 - vero caposaldo per gli studi sulla pittura di paesaggio - visto anche il soggetto della rassegna, Gasparo si annoverava tra i paesaggisti idealizzanti di diretta discendenza poussiniana, sebbene Arcangeli cercasse almeno nel catalogo di affermare che il *Guaspre* non fosse solo quello che veniva proposto al pubblico in quell'occasione, limitante eppur fondamentale nella riscoperta dell'artista. Da allora fu un susseguirsi incessante di pubblicazioni, quali le due di Irina N. Novosel'skaja sulle opere conservate presso il museo dell'Ermitage<sup>61</sup>, i primi interessamenti da parte di Marco Chiarini<sup>62</sup> - i cui studi si consacreranno in seguito perlopiù sulla grafica -, e gli importantissimi contributi di Ann Sutherland Harris<sup>63</sup>, alla quale si deve ad esempio il ritrovamento dei documenti relativi alla decorazione della chiesa carmelitana di San Martino ai Monti di cui finalmente si fissava la cronologia. Dagli anni Settanta non mancarono gli

---

<sup>58</sup> ARCANGELI, *Gaspard Dughet*, in Gnudi, Bazin (a cura di), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, cat. della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, settembre-novembre 1962), 1962, pp. 256-289,

<sup>59</sup> WADDINGHAM, *The Dughet problem*, in «Paragone (Arte)», 1963, CLXI, pp. 37-54.

<sup>60</sup> THUILLIER, *Gaspard Dughet, Le "Guaspre" Poussin*, in «Art de France», 1963, III, pp. 247-250.

<sup>61</sup> NOVOSEL'SKAJA, *Vnov' opredelennye risunki Gaspara Djuge*, in «Soobščeniija Gosudarstvennogo Ermitaža», 1963, XXIV, pp. 25-27; Eadem, *Risunki Gaspara Djuge v Ėrmitaže*, in «Soobščeniija Gosudarstvennogo Ermitaža», 1974, XXXVIII, pp. 20-22.

<sup>62</sup> CHIARINI, *Due mostre e un libro (studi recenti sulla pittura di paesaggio a Roma fra Sei e Settecento)*, in «Paragone (arte)», 16, 1965, CLXXXVI, pp. 62-76; Eadem (a), *Alcuni quadri di paesaggio nel Museo di belle arti di Budapest*, in «Szépművészeti Múzeum: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 1969, XXXII-XXXIII, pp. 123-129; Eadem (b), *Gaspard Dughet: Some Drawings connected with Paintings*, in «The Burlington Magazine», 1969, CXI, pp. 750-754; Eadem, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972, pp. XLII-XLIV, 53-56; Eadem, *Gaspard Dughet: un nouveau dessin apparenté aux gouaches de la galerie Colonna*, in «The National Gallery of Canada. Bulletin», 1973, XXII, pp. 17-20.

<sup>63</sup> SUTHERLAND HARRIS, *The decoration of S. Martino ai Monti I-II*, in «The Burlington Magazine», 1964, CVI, pp. 58-69, 115-120; Eadem, *A Lost Drawing by Gaspard Dughet for a Fresco by Giovanni Francesco Grimaldi*, in «The Burlington Magazine», 1968, CXLII, p. 142.

studi comparativi, soprattutto col maestro Poussin e con Claude Lorrain<sup>64</sup>, artisti che, come si dimostrerà, hanno oscurato Dughet più nella successiva produzione scritta che non nell'effettiva produzione artistica. A partire dal 1974 si affacciò nel panorama delle pubblicazioni scientifiche Marie-Nicole Boisclair, la quale rese noti in una serie di articoli successivi alcuni fondamentali documenti su Dughet che apportarono significativi cambiamenti sia nella cronologia che nel catalogo del pittore, ad esempio proponendo una nuova datazione per gli affreschi di San Martino ai Monti prima e pubblicando i pagamenti per la decorazione dei mezzanini di Palazzo Borghese poi, i quali corrispondono inoltre alle ultime pitture murali eseguite dal pittore<sup>65</sup>. Queste scoperte furono riunite dalla canadese insieme ad altre in una tesi di dottorato presso la Sorbona proprio sul paesaggista, che fu terminata nel 1978<sup>66</sup> e che sarebbe stata il punto di partenza per il successivo catalogo. Intanto Dughet stava riscoprendo l'interesse di celebri storici dell'arte. Forse non è neppure un caso che il primo testo monografico su Dughet - sebbene ancora piuttosto limitato in quanto a lunghezza - sia stato pubblicato nel 1975 proprio dal massimo studioso di sempre di Claude Lorrain, ossia Marcel Roethlisberger<sup>67</sup>, il quale comunque dimostrò la sua grande sensibilità di conoscitore di paesaggio arrivando a pubblicare qualche inedito. Lo stesso anno un altro grande nome della storia dell'arte quale Luigi Salerno si occupò del nostro paesaggista, proponendo a sua volta una cronologia aggiornata alle ultime scoperte. Gasparo ovviamente fu anche uno dei pittori inseriti dal Salerno nel suo manuale

---

<sup>64</sup> KNAB, *Observations about Claude, Angeluccio, Dughet and Poussin*, in «Master Drawings», 1971, IX, pp. 367-384; TYNDALL, *Claude and the Poussins*, 1976; TOMORY, *Passion, Imagination, and Intellect. Poussin, Claude and Gaspard Dughet in the Roman Campagna*, in HARDY, MCCREDIE (a cura di), *The Classical Temper in Western Europe*, 1983, pp. 36-115; KNAB, *Notes sur Claude Lorrain, Gaspard et Nicolas Poussin*, in CARACCILO (a cura di), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, 1996, pp. 332-351.

<sup>65</sup> BOISCLAIR, *Documents inédits relatifs à Gaspard Dughet*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1974, pp. 75-85; Eadem (a), *La décoration des deux mezzanines du palais Borghèse de Rome*, in «Revue d'art Canadienne (Racar)», 1976, III, pp. 7-28; Eadem (b), *Gaspard Dughet: une chronologie révisée*, in «Revue de l'art», 1976, XXXIV, pp. 29-56.

<sup>66</sup> Eadem, *Gaspard Dughet: étude de sa vie et de son oeuvre*, tesi di dottorato, Université Paris IV-Sorbonne, 1978.

<sup>67</sup> ROETHLISBERGER, *Gaspard Dughet: Rome 1615-1675*, 1975.

in più volumi sul paesaggismo a Roma, primo vero studio enciclopedico su questa tipologia di pittura di genere, in cui inoltre viene data per assodata l'associazione tra la produzione giovanile di Dughet e le opere già del Silver Birch Master<sup>68</sup>. Per quel che concerne gli studi più mirati, nel 1976 Susan Bandes si occupò di decifrare l'iconografia degli affreschi di San Martino ai Monti, mantenendo la datazione proposta anni prima da Sutherland Harris piuttosto che quella di Boisclair, mentre negli anni successivi pubblicò i documenti degli affreschi Colonna e alcune considerazioni su altri dipinti del nostro<sup>69</sup>. Anche Johanna Elfriede L. Heideman tornò sulla questione cronologica del ciclo carmelitano nel 1980<sup>70</sup>, dimostrandosi in disaccordo con la ricostruzione proposta precedentemente da Boisclair. Il 1980 fu un anno capitale pure per il problema attributivo del Maestro della Betulla, giacché Blunt si vide costretto a tornare sul gruppo di dipinti da lui inizialmente ascritti a questo anonimo paesaggista dopo che Clovis Whitfield<sup>71</sup>, l'anno precedente, aveva affermato la loro totale paternità poussiniana. La soluzione, a suo avviso, era invece quella di assegnare le opere a diversi autori, tra cui Poussin, Dughet e un anonimo, *de facto* rompendo l'unitarietà del corpus da lui stesso creato<sup>72</sup>. Che si fosse al culmine dell'interessamento verso i paesaggi dipinti dal nostro artista, lo dimostra anche l'organizzazione di ben due mostre a lui dedicate nel giro di un paio di anni: nel 1980 a Kenwood e nel 1981 a Düsseldorf. L'esposizione inglese, oltre a riunire un cospicuo numero sia di tele che di disegni dell'artista, ebbe il merito di enfatizzare l'enorme influenza di Gaspard sull'arte inglese fino all'Ottocento -

---

<sup>68</sup> SALERNO, *La cronologia di Gaspard Dughet*, in CHÂTELET, REYNAUD (a cura di), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, pp. 227-236; Eadem, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, voll. I-III, 1977-1980, pp. 526-545, 1018-1021.

<sup>69</sup> BANDES, *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, in «Storia dell'arte», 1976, XXVI, pp. 46-60; Eadem, *Gaspard Dughet's Frescoes in Palazzo Colonna, Rome*, in «The Burlington Magazine», 1981, CXXIII, pp. 77-88; Eadem, *Notes on Gaspard Dughet*, in «The Burlington Magazine», 1984, CXXVI, pp. 28-36.

<sup>70</sup> HEIDEMAN, *The Dating of Gaspard Dughet's Frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 540-546.

<sup>71</sup> WHITFIELD, *Poussin's Early Landscapes*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, pp. 10-19.

<sup>72</sup> BLUNT, *The Silver Birch Master, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet and Others*, in «The Burlington Magazine», 122, 1980, pp. 577-582.

grazie anche ad opere di artisti d'oltremontana tratte o ispirate a quelle del Poussin - nonché il suo impatto indiretto nell'ideazione del cosiddetto giardino all'inglese, sottolineando dunque il suo ruolo di primo piano all'interno della storia dell'arte e del gusto europei<sup>73</sup>. La mostra tenutasi in Germania e curata da Christian Klemm era invece più improntata sul concetto di paesaggio ideale e diede risalto soprattutto alla controversa produzione grafica di Dughet, dato anche il cospicuo numero di fogli tradizionalmente assegnati al pittore conservati proprio a Düsseldorf<sup>74</sup>. Tutti questi contributi portarono nel 1986 alla pubblicazione da parte di Boisclair della prima e ad oggi unica monografia dedicata a Gaspard<sup>75</sup>, che comprende al suo interno anche il catalogo dei dipinti dell'artista e di una parte delle incisioni tratte dalle sue opere. In questa pubblicazione la studiosa canadese propone un'analisi accurata della vita e delle opere di Dughet, correlata da una cospicua appendice di documenti già editi e in parte inediti utili ancora oggi a trovare degli appigli nel confuso e vasto mare della produzione artistica di questo pittore. Bisogna comunque tenere conto che le conoscenze di contesto si limitavano ovviamente a quelle dell'epoca, ad esempio ancora nebulosa era la prima produzione romana di Poussin, altri paesaggisti fondamentali non avevano ancora una monografia, senza contare che scarseggiavano gli studi dedicati ai singoli committenti e collezionisti attivi nell'Urbe, che oggi risultano invece fondamentali per colmare le lacune che parzialmente ancora animano non solo le vicende del nostro pittore, ma la pittura di paesaggio e di genere tutta.

Ciò che è certo è che il 1986 può considerarsi l'apogeo degli studi dughettiani e, dunque, dell'interessamento verso di lui. Questo parziale e purtroppo momentaneo successo ebbe il tempo di manifestarsi anche nella narrativa. Infatti, sempre nel 1986

---

<sup>73</sup> *Gaspard Dughet called Gaspard Poussin (1615-1675): a French landscape painter in seventeenth century Rome and his influence on British art*, cat. della mostra (Londra, Iveagh Bequest, Kenwood, 11 luglio – 28 settembre 1980), 1980.

<sup>74</sup> KLEMM (a cura di), *Gaspard Dughet und die ideale Landschaft*, cat. della mostra (Düsseldorf, Goethe Museum, 22 ottobre – 6 dicembre 1981), 1981.

<sup>75</sup> BOISCLAIR 1986.

Gaspard divenne il protagonista di un racconto di Marisa Volpi intitolato *Il maestro della betulla*, ove Dughet era identificato dalla scrittrice nonché celebre storica dell'arte proprio con questo anonimo paesaggista che vagava nella campagna romana negli anni trenta del Seicento<sup>76</sup>.

Grandi nomi della storia dell'arte italiana ed internazionale si sono dunque occupati di Gaspard tra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo scorso: tra questi vi furono Blunt, Shearman, Waddingham, Sutton, Thuillier o ancora, all'interno dei confini, Arcangeli, Salerno, Marco Chiarini e Marisa Volpi. Si noti che, tranne in rare eccezioni, i poli geografici di tali studi vedono perlopiù schierati da un lato la Gran Bretagna e dall'altro l'Italia e, nella maggior parte dei casi, gravitarono comunque intorno a figure specializzate nella connoisseurship di Nicolas Poussin, le quali probabilmente si occuparono di Dughet più che altro per sciogliere alcuni problemi riguardanti il normanno. Solo nel 1986 qualcuno si prese l'impegno di dedicare al paesaggista una più che meritata monografia, edita in Francia grazie agli sforzi di una ricercatrice canadese.

#### Dal 1986 ad oggi: quali nuovi apporti?

La monografia del 1986 dedicata a Dughet scritta da Marie-Nicole Boisclair sicuramente ebbe il merito di far luce su questo pittore con uno studio sistematico della sua vita e dei suoi numerosi dipinti, eppure molti punti rimasero ancora ampiamente dibattuti dagli studiosi o furono solo sfiorati. Tra questi di certo vi era il problema della grafica, per cui la canadese non propose un catalogo ragionato, che ad oggi risulta ancora mancante. Altre criticità si riscontrarono poi nella cronologia e nella successione delle opere proposta. Infatti Dughet, a differenza di un Claude o di uno Swanevelt, non firmò né datò alcuna delle sue produzioni. Le

---

<sup>76</sup> VOLPI, *Il maestro della betulla*, 1986.

poche datazioni attestate da Boisclair e da altri prima di lei vengono dal ritrovamento dei pagamenti di vari cicli di affreschi di cui il nostro fu autore, mentre per le tele nessun documento faceva luce circa la loro cronologia. Anche gli inventari che citano i suoi dipinti, numerosissimi e che da allora non hanno fatto altro che aumentare, difficilmente possono colmare questa lacuna, giacché nella più parte dei casi riportano la semplice dicitura "paese" con al massimo le dimensioni approssimative, non permettendo dunque il riconoscimento delle voci inventariali con le molte tele del suo catalogo. Questo problema cronologico che coinvolse il catalogo del nostro artista pose dubbi anche tra alcuni autori successivi circa l'identificazione del giovane Gaspard col Maestro della Betulla, sebbene la maggior parte della critica comunque tendesse ormai a dare per assodata la loro correlazione. Altro problema fu la mancanza di una documentazione fotografica di qualità: le riproduzioni del catalogo erano infatti in bianco e nero e di piccole dimensioni, criticità che non permise uno studio stilistico e attributivo dei pezzi inseriti nella monografia e che finirono inevitabilmente per non rendere giustizia alla fama del nostro pittore. Tutte le problematiche elencate rimangono sostanzialmente aperte ancora oggi. A onor del vero, dal 1986 alcuni studiosi si sono interessati ad alcuni aspetti specifici dell'arte di Dughet che hanno certamente arricchito le conoscenze attuali, ma in nessun caso si è veramente riconsiderato l'artista nella sua totalità né tantomeno si è riconquistata la fortuna che aveva in vita, soprattutto se si paragona l'interesse che la letteratura scientifica specializzata ha riservato invece ai contemporanei Poussin e Lorrain. Basti notare l'assenza di una mostra monografica successiva allo studio di Boisclair, in contrapposizione alle periodiche rassegne dedicate ai due altri paesaggisti summenzionati, non sempre utili a fini conoscitivi quanto invece eccelse per attirare il grande pubblico.

Tra gli apporti successivi al catalogo del 1986 si possono annoverare una serie di saggi o articoli riguardanti singoli aspetti dell'arte del nostro paesaggista. Un esempio è un breve saggio del 1990 scritto da Erich Schleier relativo ad un quadro conservato in Germania e alla sua identificazione con un luogo specifico, a

dimostrazione dunque del legame tra il pittore e il paesaggio reale del Lazio<sup>77</sup>. Il rapporto di alcune tele di Gaspard con luoghi identificabili è stato trattato nel 2003 anche da David Ryley Marshall, il quale prova la raffigurazione della cittadina di Tivoli in un quadro conservato presso la National Gallery di Londra tradizionalmente riconosciuto con una rappresentazione di Ariccia<sup>78</sup>. Nel 2012 Monica Di Gregorio indaga questo aspetto in alcuni dipinti nonché in relazione agli affreschi di Palazzo Pamphilj a Valmontone, argomento - quest'ultimo - precedentemente esaminato in modo esaustivo anche da Carla Benocci che contestualmente approfondì pure la collaborazione del Pussino con Guillaume Courtois all'interno del cantiere pamphiljano<sup>79</sup>.

La questione del Silver Birch Master sembrava invece conclusa, quantomeno a livello di pubblicazioni, giacché ancora oggi questo obsoleto epiteto è in realtà utilizzato sia da alcuni musei che dal mercato antiquario, che preferisce forse lasciare aperto lo spiraglio per un'assegnazione delle opere del corpus bluntiano a Nicolas Poussin, nome più noto al pubblico e decisamente più remunerativo. In effetti l'unico contributo posteriore al catalogo di Boisclair che tratta dichiaratamente questo problema si deve alla penna di Sivigliano Alloisi. Nel 1994, in occasione proprio della mostra romana dedicata a Poussin, l'ex direttore di Palazzo Corsini pubblicò delle tavole dipinte da lui assegnate ad un giovanissimo Dughet, rigettando contestualmente l'attribuzione a quest'ultimo di alcune opere già Maestro della Betulla<sup>80</sup>, riconsiderandone almeno ipoteticamente la paternità del

---

<sup>77</sup> SCHLEIER, *Una veduta quasi reale di Gaspard Dughet*, in BONA CASTELLOTTI, LAUREATI (a cura di), *Scritti in Onore di Giuliano Briganti*, 1990, pp. 196-207.

<sup>78</sup> MARSHALL, *Tivoli not Ariccia. Gaspard Dughet's View of "Ariccia" in the National Gallery, London*, in «Papers of the British School at Rome», 2003, LXXI, pp. 287-303.

<sup>79</sup> BENOCCHI, *Valmontone "Città Panfilia" e la "Regina de le Regge". I paesaggi di Gaspard Dughet e le "Belle di famiglia" di Guillaume Courtois*, in DI GREGORIO, FABIAN (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, 2004, pp. 27-37; DI GREGORIO, *Il paesaggio della campagna romana tra ideale e natura, Gaspard Dughet e la sua eredità tra Sei e Settecento*, in SALVAGNI, FRATARCANGELI (a cura di), *Oltre Roma nei colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, cat. della mostra (Comunità Montana dei Castelli Romani e Prenestini, 21 gennaio – 25 marzo 2012), 2012, pp. 20-28.

<sup>80</sup> ALLOISI, *Note sul «Maestro della Betulla»*, in VODRET ADAMO (a cura di), *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte antica, novembre 1994 – gennaio 1995), Roma 1994, pp. 114-125.



celebre artista normanno sulla base anche delle constatazioni formulate anni prima da Whitfield.

Per quel che concerne il problema della grafica dughettiana, nel 1990 Marco Chiarini pubblicò in un *cahier* un breve saggio seguito dalla riproduzione di una quarantina di fogli che lo studioso attribuì al Pussino<sup>81</sup>. Tuttavia, poiché i disegni non furono correlati da alcuna scheda critica, tale pubblicazione non può definirsi un catalogo, quanto piuttosto un tentativo di proporre un piccolo nucleo grafico al pittore. Interessante poi notare che tale pubblicazione era parte di una collana dedicata ai maestri del disegno francese, inserendo dunque Dughet all'interno di questa scuola. In parte di grafica tratta pure il saggio del 1994, in cui lo storico dell'arte fiorentino sottolinea gli scambi e la conseguente confusione attributiva tra Gaspard e i pittori contemporanei, nonché la sua fortuna tra i paesaggisti nordici della generazione successiva che ne imitarono opere e stile, complicando ulteriormente il riconoscimento dei fogli autografi del Pussino da quelli dei suoi numerosi seguaci e copisti<sup>82</sup>. Nel 1996 alcuni disegni di Dughet furono trattati insieme a quelli di Claude e Poussin da Eckhart Knab in uno breve studio il cui scopo era evidentemente quello di distinguere le peculiarità dei tre paesaggisti<sup>83</sup>, rimettendo contestualmente in discussione alcune delle attribuzioni fino ad allora proposte. Da segnalare poi una piccola aggiunta ai fogli attribuiti al paesaggista da parte di Nicholas Turner, che nel 2004 pubblica un disegno tardo di mano del nostro<sup>84</sup>. In questo caos di paternità dei fogli, in cui l'unica costante sembra essere l'assegnazione a Gaspard dei disegni dubbi o di inferiore qualità che popolano i cataloghi del normanno e del lorenese, si sono inserite negli anni duemila Ann

---

<sup>81</sup> CHIARINI, *Gaspard Dughet (1615-1675)*, 1990.

<sup>82</sup> Eadem, *Gaspard Dughet. Ses liens avec ses contemporains et les paysagistes Nordiques italianisants de la generation suivante*, in LOISEL (a cura di), *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, 1994, pp. 105-118.

<sup>83</sup> KNAB 1996, pp. 332-351.

<sup>84</sup> TURNER, *A Newly Discovered Late Landscape Drawing by Gaspard Dughet (1615-1675)*, in CHAPPELL, DI GIAMPAOLO, PADOVANI (a cura di), *Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, 2004, pp. 311-313.

Sutherland Harris e Sarah Cantor la quale ha dedicato la tesi di master proprio ai disegni a matita nera di Dughet<sup>85</sup>. Nella tesi e nell'articolo che ne seguì, parzialmente basato sugli studi di Cantor ma scritto dalla Sutherland Harris, se da un lato si faceva chiarezza circa i disegni a matita del nostro differenziandoli da quelli dei suoi innumerevoli copisti, dall'altro si misero in discussione non solo i fogli a sanguigna ma anche la maggioranza dei disegni ad acquerello fino ad allora attribuiti al paesaggista e databili prima del 1650, lasciando secondo chi scrive un buco incolmabile all'interno del suo ancora troppo spoglio catalogo grafico, ora sbilanciato completamente verso gli ultimi venticinque anni della sua carriera e non paragonabile per mole agli innumerevoli dipinti. La Cantor proseguì in seguito le sue ricerche sui paesaggi dipinti di Dughet con una tesi di dottorato, i cui risultati tuttavia ponevano più che altro la produzione dughettiana all'interno di uno studio generalista sulla storia della pittura di paesaggio e sul legame tra i paesaggi pastorali dughettiani e la letteratura di stesso genere<sup>86</sup>, non apportando dunque sostanziali cambiamenti alla conoscenza del catalogo dell'artista, rimasta *de facto* dal punto di vista della cronologia e delle attribuzioni quella proposta negli anni Ottanta da Boisclair.

Nuove ipotesi interpretative e non solo sono emerse invece nel caso di alcuni tra i più importanti cicli di affreschi realizzati da Dughet, quali le pitture murali di Palazzo Muti Bussi che sono state approfondite da Ilaria Miarelli Mariani, Claudia Viggiani<sup>87</sup> e Giancarlo Sestieri<sup>88</sup> in occasione della pubblicazione del testo dedicato al palazzo nobile romano del 2006, o ancora la serie di pubblicazioni che Arnold

---

<sup>85</sup> CANTOR, *Gaspard Dughet: Some Problems in the Connoisseurship of Chalk Drawings*, tesi di master in Master of Arts, University of Maryland, a.a. 2005; SUTHERLAND HARRIS, *Gaspard Dughet's drawings: function and fame*, in «Master drawings», 3, 2009, XLVII, pp. 267-324.

<sup>86</sup> CANTOR, *The Landscapes of Gaspard Dughet: Artistic Identity and Intellectual Formation in Seventeenth-Century Rome*, tesi di dottorato in Art History, University of Maryland, a.a. 2013.

<sup>87</sup> MIARELLI MARIANI, VIGGIANI, *La decorazione secentesca, le collezioni e il fregio Dughet*, in DI PAOLA (a cura di), *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, 2006, pp. 129-155.

<sup>88</sup> SESTIERI, *Gaspard Dughet. L'arte del paesaggio a palazzo Muti Bussi*, in DI PAOLA (a cura di), *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, 2006, pp. 157-167.

Witte ha dedicato agli affreschi di San Martino ai Monti<sup>89</sup>, da sempre considerati il capolavoro del paesaggista. Rimanendo nelle chiese, si segnala il recente contributo di Floriana Conte per le tele - già note agli studi - della cappella Omodei nella chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria<sup>90</sup>, decorazione a cui Dughet prese parte con un dipinto in collaborazione con Mola. La studiosa qui ripercorre le vicende storico-critiche della grande tela a quattro mani così come del suo pendant, eseguito da Salvator Rosa, fino al loro definitivo deposito nella Pinacoteca di Brera, dove attualmente si trovano entrambe le opere.

Nel 2010 Andrea De Marchi ha invece individuato la funzione originale di alcuni grandi dipinti senza figure che ancora oggi si possono ammirare nel Salone del Pussino di Palazzo Doria Pamphilj, il cui scopo era in realtà quasi architettonico<sup>91</sup>, rivelando una volta di più la versatilità di Dughet nel dipingere con diverse tecniche e su supporti differenti tra loro. Infine, nel contesto della bibliografia specialistica sul paesaggista, un'analisi sul tema dei paesaggi con eremiti è stata portata avanti da Camilla Fiore, che ha paragonato la produzione anacoretica del nostro con quella di Salvator Rosa<sup>92</sup>. La medesima studiosa, nel suo recente volume del 2020 dedicato al rapporto di Athanasius Kircher con la natura e l'antico, menziona più volte il nostro paesaggista ed altri pittori in merito ai luoghi frequentati dall'erudito gesuita e alla raffigurazione degli stessi<sup>93</sup>. Russell, nota studiosa dei Pamphilj e del loro palazzo di piazza Navona, ha invece dedicato un sostanzioso saggio alla

---

<sup>89</sup> WITTE (a), *Paying for frescoes in stone: financial aspects of the decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 2008, CL, pp. 182-186; Eadem (b), *The San Martino ai Monti as a theatre of painting: churches, artists and plays in mid-seventeenth-century Rome*, in Harald, Procaccioli (a cura di), *Officine del Nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editore nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, 2008, pp. 65-70.

<sup>90</sup> CONTE, *Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera*, in «Concorso. Arti e lettere», 2016, VIII, pp. 46-57. Sempre di Conte si segnala: Eadem, *Un "no ordinary sheperd" di Salvatore Rosa con undici "pecorelle" di Pier Francesco Mola*, in «Iconographica», 2020, XIX, pp. 106-116.

<sup>91</sup> DE MARCHI, *Pareti per tramezzare all'Indiana: i paesaggi su piombo di Dughet fra Oriente e Occidente*, in MIGNINI (a cura di), *Matteo Ricci, Incontro di civiltà nella Cina dei Ming*, 2010, pp. 106-115.

<sup>92</sup> FIORE, *I filosofi della natura. Gli eremiti nei dipinti di Salvator Rosa e Gaspard Dughet*, in ALBL, LOFANO (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, 2017, pp. 333-353.

<sup>93</sup> Eadem, *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, 2020.

raffigurazione delle tempeste nel Seicento indagando specificatamente le opere aventi questo soggetto di Dughet e di Herman van Swanevelt<sup>94</sup>, artista su cui la storica dell'arte si è specializzata e che, a seconda delle cronologie proposte, si contende con Gaspard il primato in questa particolare produzione.

Per quel che concerne gli studi sulla pittura di paesaggio a Roma nel Seicento, da segnalare il volume del 2004 dedicato a questo tema e curato da Ludovica Trezzani<sup>95</sup>, che si propone di ripercorrere le varie categorie di paesaggismo e di unire le biografie degli artisti specializzati in questo genere, in un certo senso aggiornando lo studio sistematico pubblicato da Salerno allo scadere degli anni Settanta. Nel presente volume, a dimostrazione della difficile categorizzazione di Gaspard, l'artista trova spazio sia nel saggio dedicato dall'autrice al paesaggio naturalistico - seppur più che altro per quel che concerne la sua produzione giovanile associata al Maestro della betulla - sia in quello scritto da Silvia Ginzburg e relativo al paesaggio cosiddetto "ideale" di discendenza carraccesco-bolognese<sup>96</sup>. Anche nel saggio di Giovanna Capitelli in merito al paesaggio italianizzante praticato dai pittori nordici Dughet svolge un ruolo cardine, in quanto l'artista è considerato uno dei «due poli d'attrazione» a cui si rifanno i paesaggisti stranieri delle generazioni successive insieme a Salvator Rosa<sup>97</sup>, divenendo dunque indirettamente maestro col napoletano di una vera e propria scuola pittorica. Ovviamente nel suddetto volume a Gaspard è dedicata anche una voce biografica sintetica ma aggiornata, redatta da Francesca Cappelletti che ne delinea in maniera

---

<sup>94</sup> RUSSELL, *The Verdant as Violence: the Storm Landscapes of Herman van Swanevelt and Gaspard Dughet*, in GOODCHILD, OETTINGER, PROSPERETTI (a cura di), *Green Worlds in Early Modern Italy. Art and the Verdant Earth*, 2019, pp. 217-240.

<sup>95</sup> TREZZANI (a), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, 2004.

<sup>96</sup> Eadem (b), *Il paesaggio naturalistico*, in Eadem (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, 2004, pp. 167-181; GINZBURG, *Il paesaggio "ideale"*, in TREZZANI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, 2004, pp. 183-197. In quest'ultimo saggio, Ginzburg offre una precisa definizione di paesaggio "ideale" che consiste nella «rappresentazione di una natura osservata dal vero nelle variazioni di luce e di atmosfera ma tradotta nel linguaggio compositivo della pittura di storia, spesso ordinata geometricamente secondo più o meno esplicite leggi prospettiche e popolata di edifici antichizzanti, nella quale figure di piccolo formato svolgono un'azione sacra o mitologica».

<sup>97</sup> CAPITELLI, *Il paesaggio italianizzante*, in TREZZANI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, 2004, pp. 213-231.

precisa gli eventi e le commissioni salienti<sup>98</sup>. Importante è stata anche la mostra *Nature et idéal* svoltasi al Musée du Louvre e al Museo del Prado nel 2011<sup>99</sup>, che ha investigato la nascita e lo sviluppo del paesaggio ideale a Roma tra il 1600 e il 1650 e dove Dughet era rappresentato da alcuni importanti fogli nonché da tre dipinti - tra cui la tela a soggetto anacoretico eseguita dal nostro per il Buen Retiro di Madrid e già assegnata al Maestro della Betulla - permettendo di instaurare un utile paragone con le produzioni coeve di altri paesaggisti. Nel catalogo della mostra, oltre alle schede delle succitate opere, un saggio scritto da Ginzburg analizza i paesaggi di Nicolas Poussin ponendo l'accento sugli studi di prospettiva utilizzati dal pittore, trattando poi il rapporto artistico di quest'ultimo con Gaspard<sup>100</sup>.

La presente tesi, come l'uomo posto sulle spalle dei giganti, si basa sugli studi di tutti coloro che hanno contribuito all'accrescimento delle conoscenze su Gaspard Dughet. Le ricerche per la sua realizzazione hanno contemporaneamente permesso la stesura di alcuni saggi e articoli da parte di chi scrive, di cui due in corso di pubblicazione. Come questa tesi, anche questi si sono concentrati sulla ridatazione di gruppi di opere, tra cui quelle del problematico nucleo del Maestro della betulla, nonché sulle collaborazioni di Gaspard con altri pittori, su tutti Jan Miel e Francesco Allegrini<sup>101</sup>. Infatti, oltre alla succitata bibliografia inerente al nostro, fondamentale

---

<sup>98</sup> CAPPELLETTI, *Gaspard Dughet (Roma, 1615-1675)*, in TREZZANI (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, 2004, pp. 272-275.

<sup>99</sup> *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), 2011.

<sup>100</sup> GINZBURG, *Les paysages de Nicolas Poussin et de Gaspard Dughet dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo - 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), Paris 2011, pp. 55-65.

<sup>101</sup> Per le collaborazioni con l'Allegrini e la ridatazione delle opere inerenti si veda: GALVAGNI, *Le marine di Gaspard Dughet (1615-1675) tra influenze artistiche e varianti tecniche*, in FIORE (a cura di), *Espandere i confini: paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*, Roma, pp. 40-49. Per il Maestro della betulla si veda: Eadem (a), *L'illusorio Maestro della Betulla. Ipotesi ricostruttive per la prima maniera dughettiana*, in ALBANESI, DI BONITO, ESPOSITO, ONORI (a cura di), *In corso d'opera 4*, Roma 2022 (in corso di pubblicazione). Per le collaborazioni con Jan Miel e la ridatazione delle stesse: Eadem (b), *Dipingere a quattro mani. Novità cronologiche e attributive sulle opere di collaborazione di Gaspard Dughet e Jan Miel e il loro ruolo nel gusto collezionistico del Seicento*, in «Storia dell'arte» (in corso di pubblicazione).

è stato lo studio di coloro che hanno in qualche modo contribuito alla vicenda artistica di Dughet, siano essi i suoi maestri, i suoi colleghi con cui creò opere a più mani, i suoi committenti o i suoi collezionisti. Il fine è quello di colmare il più possibile le lacune che ancora oggi permeano l'immagine di questa figura attraverso lo specchio degli "altri" che gli gravitarono attorno, instaurando una serie di paragoni, indagando il gusto del tempo e, laddove possibile, delineando delle reti sociali, storico-artistiche e critiche. In fin dei conti, si è dimostrato che anche la sfortuna critica di Dughet di ieri e, in parte, di oggi, è frutto del riflesso della sua solo sbiadita figura negli studi degli "altri" Poussin e Lorrain. È invece fondamentale analizzare la sua produzione instaurando paragoni e parallelismi proprio con loro, perché solo in questo modo si possono mettere a fuoco le sue peculiarità dimostrando al contempo le influenze che, a differenza di ciò che la maggior parte della critica ha scritto, furono in molti casi vicendevoli.

## II - La vita

### La famiglia Dughet

Figlio del cuoco e pasticcere Jacques Dughet, un francese di origini parigine ma attivo a Roma, e dell'italiana Dorotea Scaruffo<sup>102</sup> originaria di Paliano, Gaspard nacque a Roma il 4 giugno 1615<sup>103</sup>. Fu tenuto a battesimo l'8 giugno nella chiesa di San Lorenzo in Lucina<sup>104</sup> da Margarita Bolina e dal barone parigino Gaspard de Morant a cui il pittore deve il nome<sup>105</sup>. Gaspard era parte di una famiglia numerosa, infatti era il quarto di sette figli: aveva due sorelle maggiori, ossia le gemelle Jeanne e Anne-Marie nate nel 1613, una sorella di nome Lucia, un'altra chiamata Catarina e due fratelli, Jean Dughet (nato nel 1619 e anch'egli pittore nonché incisore) e Louis, il fratello più piccolo nato nel 1620 (che fu prima cuoco come il padre e poi dal 1657 pittore). Il suo destino si lega ben presto a quello della sorella Anne-Marie la quale sposò nel settembre 1630 Nicolas Poussin che divenne quindi cognato di Gaspard. La decisione di Poussin di sposare Anne-Marie non fu certamente dettata dalla dote di lei poiché i Dughet erano una famiglia piuttosto umile; probabilmente il

---

<sup>102</sup> Jacques Dughet (Parigi?, 1575 ca - Roma, 28 gennaio 1650) sposò all'età di trentasette anni circa Dorotea Scaruffo il primo luglio 1612. È menzionato in quanto cuoco o alternativamente pasticcere a partire dagli Stati delle Anime del 1622. I documenti lo dicono parigino [BOUSQUET (a), *Les relations de Poussin avec le milieu romain*, in CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin. Études*, 1960, Vol. I., p. 6 n. 21; BOUSQUET (b), *Chronologie du séjour romain de Poussin et de sa famille d'après les archives romaines*, in CHASTEL (a cura di), *Nicolas Poussin. Documents*, 1960, Vol. II, pp. 1-10; THUILLIER (a), *Poussin et ses premiers compagnons français à Rome*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 1. Études*, Paris 1960, pp. 71-116].

<sup>103</sup> Baldinucci scrive: «Ei venne a questa luce nel mese di maggio del 1613 in tempo, che il padre suo abitava in Roma in Piazza di Spagna, nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina» [BALDINUCCI ed. 1773, p. 55]. L'anno ed il mese di nascita riportati dal biografo sono errati. Anche Lione Pascoli riporta erroneamente la data 1613, mentre Nicola Pio posticipa la data di nascita al 1621 affermando inoltre che nacque in Francia [PASCOLI 1730, ed. ENGASS 1977, p. 46].

<sup>104</sup> La data di nascita corretta è riportata nell'atto del battesimo consultato da Noack per la prima volta [Archivio del Vicariato di Roma (d'ora in avanti AVR), parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, registro dei battesimi, 1615, fol. 14; in BOISCLAIR 1986, pp. 138-139, doc. II].

<sup>105</sup> Per le famiglie umili del tempo come i Dughet era pratica corrente ambire ad avere un padrino nobile, soprattutto se il battezzato era anche il primogenito maschio. Comune era anche chiamare il figlio col nome del padrino se questi era una persona importante.

matrimonio fu il modo in cui l'artista normanno ricambiava l'ospitalità della famiglia che si prese cura di lui durante un difficile periodo di malattia avvenuto tra il 1629 ed il 1630<sup>106</sup>. Il pittore si ricorderà della cortesia dei Dughet lungo tutta la sua vita, prendendo sotto la sua ala prima Gaspard e poi i due fratelli minori; Jean infatti divenne anche suo segretario personale durante il soggiorno parigino del 1640-1642 e gli resterà accanto nel corso degli anni.

Molte delle informazioni sulla vita di Gaspard, oltre che dai documenti, sono fornite da antiche biografie integralmente riportate nell'appendice di questo lavoro, tra cui spiccano quelle scritte da suo fratello Jean Dughet, Filippo Baldinucci (che richiese informazioni di prima mano proprio a Jean Dughet), Nicola Pio e Lione Pascoli<sup>107</sup>, nonché da quelle redatte anche da autori stranieri, tra cui quella dedicatagli da Dezallier D'Argenville prima e da Charles Blanc poi nei rispettivi tomi dedicati ai pittori francesi. Si avrà modo di comprendere come il nostro artista sia stato considerato alternativamente un pittore italiano o un pittore francese, fatto questo valido ancora oggi negli scritti degli studiosi nonché negli allestimenti dei grandi musei internazionali, che alternativamente lo inseriscono ora in questa ora in quella categoria.

#### La formazione del giovane Gaspard: tra Poussin e Lorrain

È ormai assodato che fosse Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665) ad introdurre Dughet all'attività artistica e che fu proprio lui ad accorgersi del talento del giovane cognato come pittore di paesaggio. È per via sia della parentela con Nicolas sia del suo alunnato presso il normanno che Dughet è spesso chiamato ancora oggi Gaspard Poussin, soprannome comunque che gli attribuirono già i

---

<sup>106</sup> BOUSQUET 1960, Vol. I, p. 7 n. 27.

<sup>107</sup> Le biografie citate sono riportate integralmente nella sezione Appendice di questo testo.



contemporanei<sup>108</sup> e che non consente spesso appieno il suo riconoscimento in quegli inventari e documenti che riportano solo il cognome, fatto questo assai ricorrente e che si complica ulteriormente a causa del medesimo soprannome utilizzato per indicare pure Jean Lemaire<sup>109</sup>, altro artista gravitante nell'orbita di Poussin.

A livello cronologico, l'apprendistato presso Poussin si svolse dalla fine del 1630 o, al massimo, dai primi mesi del 1631, agli inizi del 1635. In questi anni infatti Gaspard lascia la casa paterna per stabilirsi a casa Poussin sulla via Paolina, divenendo allievo diretto di Nicolas, motivo per cui ancora oggi è conosciuto col nome di Pussino (o Posino). Negli Stati delle Anime<sup>110</sup> del 1631 troviamo in Via del Babuino il «Signor Nicolo pittore, Anna Maria moglie e Gasparo fratello»; si evince quindi che Dughet risiedeva già presso il cognato almeno dall'inizio del 1631<sup>111</sup>. Ciò non esclude che il giovane si fosse trasferito da Poussin già alla fine del 1630, in quanto gli Stati delle Anime segnalano la residenza all'interno di una determinata parrocchia sempre intorno alla festività pasquale e non più tardi, mentre Poussin sposò la sorella di Dughet il 30 settembre del 1630, che diviene dunque il termine post quem per l'inizio della convivenza tra i due pittori. Sempre stando agli *Stati*, il giovane artista risiedette presso Poussin almeno fino ai primi mesi del 1635: sulla

---

<sup>108</sup> «Si accrebbe tanto più la fama del nostro Gasparo Poussin, che per tal soprannome era inteso per ognuno, per essere stato cognato e discepolo di Niccolò Poussin» [BALDINUCCI 1773, p. 57]. Nei documenti antichi l'artista può comparire scritto anche "*Posino*" o "*Pussino*" e in quelli più recenti "*Poussino*". Altre fonti lo citano invece sotto l'appellativo "*Guaspere*" o "*Gasparo Du Ghet*", "*Dughé*" o ancora "*Duché*". Se negli inventari spesso viene chiamato Poussin, negli Stati della Anime è solitamente indicato come Gasparo Duché o semplicemente come Gasparo pittore, tranne in quelli dei primi anni settanta, dove diventa Gasparo Possini, forse per via della morte senza eredi diretti di Nicolas, avvenuta nel 1665.

<sup>109</sup> Anche Jean Lemaire veniva spesso chiamato Poussin o Posino o Pussino. Si noti che in questo caso anche quando viene riportato il nome di battesimo si potrebbe essere dinnanzi ad opere di Jean Dughet, conosciuto come incisore soprattutto di Poussin, ma che fu anche pittore, sebbene non si conoscano ad oggi sue opere.

<sup>110</sup> Gli Stati delle Anime menzionanti Dughet sono stati riportati in: BOISCLAIR 1986, pp.137-138, doc. I. Sono altresì riportati nell'Appendice del presente elaborato.

<sup>111</sup> «Via del Babuino. Signor Nicolo pittore. Anna Maria moglie. Gasparo fratello» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1631, f. 9, n. 241].

Via Paolina nel 1632<sup>112</sup> e nel 1633<sup>113</sup>, lungo il Vicolo del Bottino tra il 1634 ed il 1635<sup>114</sup>. Nel luglio 1634 il nome di Gaspard è riportato anche alla voce 213 della *Nota delli nomi delli Sig.ri Pittori francesi* stilata dalla Confraternita di San Luca come «Sig.r Gasparo Duché»<sup>115</sup>. Boisclair sostiene che a quella data fosse negli interessi di Dughet far parte del folto gruppo di pittori stranieri attivi a Roma. Infatti, il 10 ottobre 1627 papa Urbano VIII emise una bolla sul funzionamento dell'Accademia e l'11 luglio 1633 impose una tassa obbligatoria annuale per il suo sostentamento che obbligava gli artisti ed artigiani italiani a versare 42 baiocchi mentre per gli stranieri la somma era di 36 baiocchi. Secondo la studiosa in questo caso si sarebbe di fronte ad una scelta dettata perlopiù da un vantaggio economico, tuttavia si noti che entrambi gli importi sono in realtà estremamente esigui. È più probabile che al tempo fosse più semplice per l'Accademia inserire Gaspard nella lista dei francesi, in quanto egli era ancora nella bottega del maestro transalpino<sup>116</sup>. A dire il vero Dughet nel corso della sua vita comparirà sempre con il titolo di *Signore* utilizzato per indicare gli italiani e, curiosamente, mai con quello di *Monsù*, abbreviazione del termine francese *Monsieur* usato al tempo nei documenti per indicare le origini transalpine del soggetto a cui si riferiva. Anche negli Stati delle anime che abbiamo a partire dal 1644 al nome di Gaspard spesso segue l'aggettivo *romano* o, altre volte, *romano pittore* e, come si vedrà, lo stesso termine ricompare nel suo testamento.

---

<sup>112</sup> «Via Paolina. Sr Nicolo Pusini pittore. Anna Maria moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1632, f. 32v].

<sup>113</sup> «Via Paolina. Signor Nicolò Pusini pittore. Anna Maria moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1633, f. 34v].

<sup>114</sup> «Vicolo del Bottino. Nicolò Pusino pittore. Anna Duché moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1634-1635, f. 40].

<sup>115</sup> Archivio dell'Accademia di San Luca (d'ora in avanti AASL), filza 166, n° 68, cc. 10/20, f. 17r [in: PIACENTINI 1939; BOISCLAIR 1986, p. 139, doc. III].

<sup>116</sup> Non è nota la data esatta in cui Nicolas Poussin entrò a far parte dell'Accademia di San Luca. Una prima menzione in qualità di "festarolo" è attestata nel 1626, mentre nel 1628 è citato già come maestro di uno studio [CAMBONI, *Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione*, in *Roma-Parigi, accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, cat. della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016 - 13 gennaio 2017), 2016, p. 25].

Dal 1636 Gaspard non compare più in casa Poussin, dove invece risiede il fratello Jean Dughet<sup>117</sup> (Roma, 1619 - Roma, post 1678), che sarà colui che accompagnerà Poussin a Parigi tra il 1640 ed il 1642<sup>118</sup>.

Proprio il fratello Jean scrive a Baldinucci riguardo al periodo di convivenza di Gaspard presso Poussin:

«accomodò Gaspero col suddetto Nicolò, acciò l'avesse da instruire nella pittura; ma avendo osservato quel famoso pittore non essere il genio di Gaspero nelle figure, ma più tosto a' paesi, nel quale vedealo inclinato grandemente, lo persuase di spesso disegnare delle vedute dal naturale, senza però tralasciare il disegnare qualche volta di figure, per potersene servire ad ornare li suoi paesi. Fu caro assai il consiglio del cognato Poussin a Gaspero, essendo ancora il detto inclinato alla caccia»<sup>119</sup>.

Dunque già da adolescente Gaspard soleva disegnare *en plein air*. Da questo estratto si evince poi un'altra passione di Dughet: la caccia. Questo suo diletto lo accompagnerà per tutta la vita arrivando addirittura a metterla in pericolo<sup>120</sup> ma, soprattutto, esso si lega indissolubilmente con la sua pittura di paesaggio:

«E come era fuor di modo inclinato anche alla caccia, [Poussin] gli diceva, che considerasse fissamente in cacciando così da vicino, che di lontano qualunque sito,

---

<sup>117</sup> «Via Paolina. Signor Nicolo Possini. Anna Maria Moglie. Giovanni Duché fratello» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1636, f. 29].

<sup>118</sup> A lungo si è creduto che Gaspard si fosse recato a Parigi con Poussin, mentre nei fatti fu il fratello Jean ad accompagnare il celebre pittore in qualità più che altro di suo segretario. I rapporti fra Jean e Nicolas rimarranno sempre stretti, tanto che alla morte dell'artista compare come tra i beneficiari della sua eredità.

<sup>119</sup> In: BAROCCHI 1975, p. 125.

<sup>120</sup> «interrotto però bene spesso da crudeli malattie cagionategli di quando in quando dalle smoderate fatiche che egli era solito imprendere a cagione della caccia.» [BALDINUCCI 1773, pp. 55-56]. Lione Pascoli aggiunge: «Ma mentre che per tanti signori dipigneva, e che puntualmente per la sua velocità d'operare con ognun riusciva, non si rimaneva d'andare tutti i giorni di festa a caccia, e per quelle, cadde gravemente ammalato; e poco mancò che non vi lasciasse la vita» [PASCOLI 1730, p. 60].

e veduta che gli si rappresentasse allo sguardo, e che delle più belle ne facesse e' disegni»<sup>121</sup>.

La pittura di paesaggio non doveva essere una novità per il giovane Gaspard, anzi, potrebbe averlo affascinato sin da quando era un infante dato che il paesaggista nordico Paul Bril tra il 1622 ed il 1623 possedeva un vasto atelier proprio vicino alla casa della famiglia Dughet<sup>122</sup>. Anche questo fatto, insieme alla pratica pittorica presso l'erudito Poussin unita a sua volta alla passione del giovane Dughet per la caccia, deve avergli aperto la strada per la sua vocazione verso la natura. Il paesaggio era nel suo destino.

Nicolas Poussin nei primi anni Trenta era già un abile paesaggista, tanto che Cassiano Dal Pozzo in una lettera del 23 marzo 1630 afferma che i suoi paesi erano addirittura «superiori a quelli di Filippo Napoletano e di Paul Bril»<sup>123</sup>, due dei maggiori paesaggisti attivi a Roma (ma che, si noti, a quella data erano già entrambi deceduti). Se ne deduce che Gaspard abbia effettivamente potuto imparare i segreti dell'arte del paesaggio proprio dal cognato già agli inizi del quarto decennio. Seguendo le orme di Poussin, in questi anni anche il giovane paesaggista guarda, almeno in parte, al colore veneto, ma la sua curiosità fa sì che subisca ancor di più il fascino della resa luministica di pittori nordici quali Adam Elsheimer (1578 - 1610) e Herman van Swanevelt (1603 - 1655), mentre ancora da Elsheimer e dai fratelli Bril trae ispirazione per la costruzione di paesaggi squisitamente asimmetrici dall'impatto più naturalistico. Fino a che punto si spinse l'influenza di Poussin su Dughet rimane ancora un interrogativo fondamentale per stabilire un catalogo aggiornato delle loro opere. Come si avrà modo di vedere, oltre al grande enigma

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 58.

<sup>122</sup> La famiglia Dughet compare negli Stati delle anime della parrocchia di *Piazza della Trinità* dal 1621 [AVR, parrocchia di Piazza della Trinità, 1621, f. 48v]. Dall'anno seguente compare nella stessa parrocchia anche il nome di Paul Bril, che abitava poco lontano dai Dughet [BOISCLAIR 1986, pp. 18, 137, doc. I].

<sup>123</sup> SOMERS RINEHART, *Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters*, in «Italian Studies», 1961, XVI, pp. 43, 57.

del Maestro della Betulla, numerose sono state le opere che nel corso degli anni sono state più o meno giustamente spostate nel corpus ora dell'uno ora dell'altro su base meramente stilistica.

Al tempo della convivenza dell'apprendista pittore con Poussin e la sorella, il pittore Joachim von Sandrart (Francoforte sul Meno, 1606 - Norimberga, 1688) narra che egli stesso durante il suo soggiorno nell'Urbe era solito andare nella campagna romana per schizzare paesi dal vero proprio con Poussin, Claude Lorrain (Chamagne, 1600/02? - Roma, 1682) e col bambocciante Pieter van Laer (Haarlem 1599 - 1641/1642?). Anche se l'artista nei suoi appunti non fa mai esplicitamente il nome di Gaspard, pare altamente probabile che il giovane, così dedito al paesaggio, vi si recasse in compagnia del cognato appunto per disegnare *en plein air*. A tal proposito, nel disegno a penna e inchiostro marrone di Poussin raffigurante un *Paesaggio con disegnatore* datato dalla critica tra il 1635 ed il 1640 si vede una figura di spalle dedita a schizzare la natura dal vero (**Fig. 1**); Chennevierès, già possessore del foglio, nel 1894 lo descrive con le seguenti parole, ipotizzandovi un ritratto di Dughet: «Here is a study of a landscape; in the foreground, at left, a seated artist is drawing a hillock with three trees (why could not be identified as his brother-in-law and sketching companion, le Guaspre Dughet?». Appare inoltre evidente che durante la sua formazione presso Poussin Gaspard ebbe modo di conoscere Claude Lorrain<sup>124</sup> e i pittori che gravitavano attorno alla figura di Cassiano Dal Pozzo - alla cui cerchia apparteneva appunto Nicolas - quali Pietro Testa e Pietro Berrettini detto da Cortona, con i quali Dughet lavorerà inoltre negli anni seguenti. La vicinanza fin da giovane all'ambiente dell'erudito Cassiano è indizio di una discreta cultura benché, prima di affidarlo a Poussin, il padre cercò di far studiare grammatica e

---

<sup>124</sup> Un curioso *fil rouge* collega la triade di grandi paesaggisti attivi a Roma e formata da Poussin, Lorrain e Dughet: la cucina. Se Poussin si avvale delle competenze di cuoco e pasticciere del padre di Dughet per ristabilirsi dalla malattia e la cucina era il lavoro di famiglia di Gaspard, i biografi di Claude ci informano che il lorenese giunse a Roma proprio per svolgere il lavoro di cuoco; non a caso i francesi e i lorenese già al tempo erano considerati tra i migliori chef in circolazione e venivano nell'Urbe per trovar fortuna in tale ambito.

latino al suo primogenito, ma visti gli scarsi risultati desistette<sup>125</sup>. Fu allora che il padre affidò il figlio all'autorità di Poussin. Nicolas in quegli anni era intento a disegnare sia l'antico che le meraviglie della natura per il Museo Cartaceo di Dal Pozzo nonché ad illustrare il *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci, dato alle stampe a Parigi solo nel 1651. La convivenza con questo artista non poté che essere d'insegnamento al giovanissimo Gaspard, sebbene nel corso della sua lunga carriera Dughet non ambisse se non raramente ad una pittura colta o con acuti riferimenti all'antichità come invece fece il cognato, preferendo piuttosto a questa un'arte immediata. Opinione corrente degli studi è poi il totale abbandono dei rapporti con Poussin a causa soprattutto di una lettera datata primo aprile 1663 indirizzata a Chantelou in cui l'artista normanno descrive il cognato etichettandolo come quel «mon fou de beau-frère»<sup>126</sup>. Quest'ipotesi è da ritenersi priva di fondamento, anche perché il cognato menzionato da Poussin potrebbe essere Jean, da sempre legatissimo al normanno e il quale si sarebbe sposato un mese dopo l'invio della lettera; inoltre, che si tratti di Jean o di Gaspard, questo breve sfogo di Nicolas non dimostra affatto una rottura nei rapporti coi cognati<sup>127</sup>, anzi, Jean sarà tra i beneficiari del suo testamento. Per quel che concerne Gaspard, nel presente studio si dimostreranno incroci duraturi e perpetrati tra i due cognati, come testimoniano opere tarde frutto di scambi artistici profondi e, forse, addirittura tele di collaborazione eseguite anche a date piuttosto avanzate, sicuramente da situarsi quando Dughet era già un pittore completamente indipendente ed assai celebre, se non addirittura il più ambito specialista di pittura di paesaggio dell'Urbe. Il

---

<sup>125</sup> Jean Dughet scrive: «Essendo il detto Gaspero in età di sei anni in circa, il padre suo lo fece andare alla scuola per imparare lingua latina, ma non avendovi inclinazione, si vedea più dilettersi di pittura» (in: BAROCCHI 1975, p. 125). Baldinucci riporta: «L'indole spiritosa del fanciullo, fino all'età di sei anni, diede a'suoi genitori giusto motivo di applicarlo allo studio della grammatica per quindi portarlo a quello dell'umane lettere; ma fece loro poi conoscere l'esperienza, che non era questa l'applicazione, a cui lo destinava la Provvidenza, consciociacosachè il figliuolo, rimossa ogni altra sollecitudine, la maggior parte del tempo volesse impiegare in cose appartenenti a disegno» [BALDINUCCI 1773, t. XVIII, pp. 55].

<sup>126</sup> JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, 1911, p. 455.

<sup>127</sup> Questa visione è sostenuta pure da Boisclair [BOISCLAIR 1986, pp. 20, 28 n. 26].

rapporto stretto tra i due pittori è del resto sottolineato pure dal Baldinucci nella vita dedicata a Poussin, ove afferma che «caro non poco gli fu Gasparo Dughet, suo discepolo e cognato, il quale nell'ottima maniera e nella fama di condur bene arie e paesi, possiamo affermare, che rimanesse suo degno erede»<sup>128</sup>.

Ancor più problematico da circoscrivere è il rapporto tra Gaspard e Claude. I due sicuramente si conoscevano almeno dagli inizi degli anni Trenta tramite la figura di Poussin, inoltre facevano entrambi parte di quella comunità francese che abitava la zona di Santa Maria del Popolo.

Baldinucci afferma che Dughet, rientrato nell'Urbe dopo i soggiorni giovanili, imparò a dipingere a fresco sotto la guida di Claude Lorrain; scrive infatti: «Tornato a Roma, dove avendo fatto molto studio sotto gl'insegnamenti di Claudio Gellee Lorenese insigne pittore di paesi nel colorirgli a fresco»<sup>129</sup>. L'ipotesi di un apprendistato con Lorrain, smentita da Boisclair<sup>130</sup> ma già paventata negli anni Sessanta dall'Arcangeli<sup>131</sup>, è stata avanzata recentemente anche da Silvia Ginzburg in occasione della mostra *Nature et Idéal*<sup>132</sup>, nella quale la studiosa riporta in auge le parole del biografo fiorentino ritenendole più che plausibili. Leggendo attentamente la biografia del Baldinucci sembra quasi che Dughet abbia imparato la tecnica della decorazione parietale solo dopo il soggiorno fiorentino<sup>133</sup> e subito prima della commissione degli affreschi di San Martino ai Monti. Quest'informazione che situa l'apprendistato sotto l'ala di Lorrain in date così avanzate quando il nostro era già un pittore affermato si ritrova pure nella biografia ottocentesca scritta da Charles Blanc, il quale riporta: « Lorsqu'il revint à Rome, les œuvres de Claude Lorrain le frappèrent d'une telle admiration, qu'il ne craignit pas,

---

<sup>128</sup> BALDINUCCI 1728, p. 303.

<sup>129</sup> Ivi, p. 474.

<sup>130</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 41-42.

<sup>131</sup> «Una indagine attenta delle opere del Dughet - "Maestro della Betulla" - credo porterà poi a render plausibile l'affermazione che Gaspard, tornato stabilmente in Roma, avrebbe avuto un contatto di discepolato col Lorenese» [in: ARCANGELI 1962, p. 268].

<sup>132</sup> GINZBURG 2011, pp. 61-62.

<sup>133</sup> A tal proposito si veda il paragrafo inerente al Duca della Cornia. Nel suddetto paragrafo si ipotizza un soggiorno fiorentino svolto intorno al 1645 con il nobile in questione.

malgré son âge et sa célébrité, d'étudier à l'école de ce maître incomparable»<sup>134</sup>. In realtà i due biografi non paiono molto affidabili riguardo alla successione dei soggiorni di Dughet e ancor meno nella successione cronologica delle opere, confondendone spesso l'ordine. Per questa ragione in questa sede si propende per datare l'apprendimento della pittura muraria da Lorrain al massimo subito dopo il primo soggiorno presso il duca della Corgna, quindi intorno al 1636, anche in base ai primi affreschi di Dughet noti (lunghi dall'essere successivi al 1645!). Resta tuttavia più plausibile che tale apprendistato si sia svolto antecedentemente ai soggiorni fuori Roma del pittore, proprio in concomitanza con l'alunnato presso Poussin. In mancanza di prove documentarie dirette, il discepolato presso il Lorenese rimane comunque controverso e forse preso troppo poco in considerazione da parte della critica, sebbene, come si avrà modo di vedere, moltissime opere di Dughet siano vicinissime a quelle di Claude, in alcuni casi ancor più che a quelle del Poussin. È inoltre indiscutibile che Gaspard non potesse apprendere la tecnica dell'affresco o comunque della pittura murale da Nicolas Poussin, che mai la praticò. Un altro indizio dell'alunnato presso Claude è dato dall'improvviso cessare dell'attività di quest'ultimo come frescante di paesi intorno alla metà degli anni Trenta, ossia proprio quando la scena in tale campo stava per essere conquistata dal poco più che ventenne Dughet, le cui prime pitture murali certe furono cominciate probabilmente già verso la fine del 1636 all'interno di Palazzo Muti-Bussi all'Aracoeli, i quali, come si esplicherà, lasciano inoltre trasparire notevoli somiglianze con lo stile del lorenese nonché con quello di Agostino Tassi, ossia di colui che fu proprio il maestro di Claude. Dunque, stando a questa ricostruzione Gaspard si sarebbe inserito appieno nella genealogia seicentesca della pittura di paesaggio, assorbendo anzitutto le ultimissime novità del genere da Poussin e Lorrain e, tramite quest'ultimo, approfondendo lo stile dei coevi pittori nordici quali lo Swanevelt - amico del lorenese - nonché assimilando la tradizione

---

<sup>134</sup> BLANC 1865, p. 5.



consolidata già da più di due decenni da Agostino Tassi, al tempo vero e proprio campione della decorazione paesaggistica ad affresco.

### I primi soggiorni di Gaspard con Francesco Ariti e il Duca della Corgna

È dunque assodato che l'apprendistato di Dughet presso Poussin durò quasi cinque anni, sebbene il fratello e Baldinucci sottolineassero che il giovane Gaspard stette in casa del normanno solo tre anni, divenendo quindi un pittore indipendente già intorno al diciottesimo anno di età e contestualmente prendendo in affitto addirittura quattro case<sup>135</sup>. Se l'affermazione che lasciasse il maestro già a questa età è da escludere - come del resto dimostrano gli Stati delle Anime che lo attestano nella sua dimora almeno fino all'inizio del 1635 - è possibile che già negli ultimi anni di apprendistato l'artista cominciasse a produrre opere autonomamente. Comunque sia, è indubbio che intorno ai vent'anni Dughet si mise in proprio. Tre delle maggiori fonti biografiche su Gaspard (ossia quelle scritte dal fratello Jean, da Baldinucci e da Pascoli) riportano tra i suoi primi estimatori il Duca della Corgna (o della Cornia) e tale Francesco Ariti, governatore milanese. Grazie proprio ai biografi oggi sappiamo che Dughet partì da Roma all'incirca prima di compiere i vent'anni

---

<sup>135</sup> «Essendosi dunque esercitato per tre anni a dipingere delle vedute dal naturale, come anco disegnato, e ritrovandosi già nell'età di 18 anni in circa, volse levarsi della suggezione del buon suo maestro e godere la libertà, godere e stare allegramente con li suoi amici, con li quali spendeva ciò che guadagnava. Per potere con suo comodo depingere dal naturale, soleva mantenere una casa a Tivoli, dove fece il suo principale studio, un'altra casa teneva a Frascati per poter fare vedute amene e deliziose, e due altre ne teneva in Roma in luoghi eminenti et atti al suo lavoro» [J. Dughet, in BAROCCHI 1975, p. 125]. «Era già egli pervenuto al diciottesimo anno di sua età, quando desideroso di godersi la vita e gli amici senza suggezione, abbandonata la scuola del cognato incominciò ad operar da se stesso; e del poco danaro di suo guadagno che non gli veniva speso nelle conversazioni, si serviva per tenere una casa a Tivoli, luogo che si era eletto per poter dipignere belle vedute al naturale, e fare nel dipigner paesi i suoi principali studj. Nello stesso tempo, per poter ritrarre vedute amene e deliziose, una ne aveva presa a Frascati, e due altre in luoghi eminenti dentro la città di Roma» [BALDINUCCI 1728, p. 474]. Anche in alcuni studi recenti l'apprendistato di Gaspard presso Poussin è situato nel triennio 1631-1633 per via delle indicazioni dei succitati biografi [CAPPELLETTI 2004, p. 272].

d'età, quindi subito dopo aver scelto di essere un pittore autonomo ma precedentemente al 4 giugno 1635. Scrive Jean:

«Nell'età 20 anni in circa il signor Duca della Cornia lo condusse seco a Castiglione del Lago con stipendio di 20 scudi il mese, la tavola e stanza; dove essendo stato alcuni mesi, essendosene saziato, dispiacendoli oltre modo la corte, se ne ritornò a Roma, dove essendoli proposto da un certo signor Francesco Ariti, gentiluomo milanese, di volere andare con esso da lui in un certo luogo, dove esso signore fu fatto governatore (il detto luogo si nomina Atino in regno), il detto signore stipendiava Gaspero di 12 scudi il mese e la tavola e stanza. Ma dispiacendoli quel luogo, fece ritorno in Roma [...]»<sup>136</sup>»

E ancora Baldinucci:

«Non aveva ancora il nostro pittore ancora compiuto il ventesimo anno dell'età sua, che già si portava così bene, che il Duca della Cornia volle condurlo a Castiglione del Lago, con nobile onorario di venti scudi il mese, oltre all'abitazione e al mantenimento di sua persona; ma a quegli, a cui poco era piaciuto il soggettarsi ai più stretti e affezionati parenti, non poté a lungo andare esser grata la suggezione della corte, che però dopo qualche mese se ne tornò a Roma. Quivi pure fu conosciuta la sua abilità da Francesco Ariti nobile Milanese, che pure allora era stato fatto Governatore di Atino in Regno, il quale volle per ogni modo averlo in sua compagnia nel luogo di quel Governo; e per ottenere l'intento gli promesse trattamento onorevole. Poco si stette quivi il nostro Gasparo, perché poco gli gustò quel paese, e se ne tornò a Roma.»<sup>137</sup>»

Il perugino Pascoli, d'altra parte, inverte l'ordine dei viaggi:

---

<sup>136</sup> Lettera di J. Dughet [in: BAROCCHI 1975, p. 125].

<sup>137</sup> BALDINUCCI 1728, p. 474.

«Non avea finiti i vent'anni, quando lasciar volle la soggezione della scuola di Niccolò, ed aprirne una da sé, siccome fece. Ma nel tempo, che lavorava di vena, e che innumerabili erano le commessioni, che giornalmente da diversi signori riceveva, altri procuravano di fargli abbandonar Roma, e di condurlo fuori. Tanto gli stette d'intorno, tanto l'importunò, e tanto gli seppe descrivere le deliziose, ed abbondanti cacce d'Arino nel Regno un cavalier Milanese, che n'era governatore, che gli riuscì finalmente nel partire di menarlo seco; poco però stette; perché ritornar volle all'amata sua stanza di Roma. Ove appena giunto, gli furono dal duca della Cornia ordinati due quadri, che in pochi giorni glieli fece. Piacque tanto al duca tal puntualità, e prestezza, che avendoglieli generosamente pagati, volle in un co'quadri condurre eziando l'autore a Perugia, e d'indi a Castiglion del lago suo delizioso feudo»<sup>138</sup>.

Se ne evince che tutte e tre le fonti concordino sui soggiorni compiuti da Gasparo intorno ai vent'anni d'età, tuttavia il Pascoli ne inverte l'ordine. In questa sede, si ritiene più plausibile che Gaspard abbia intrapreso un viaggio prima con Francesco Ariti<sup>139</sup>, e solo successivamente con il Duca della Corgna, nonostante l'ordine dei viaggi riportato nelle biografie scritte da Jean Dughet e da Baldinucci (il quale, è bene notare, utilizzò le informazioni fornitegli da Jean poco dopo la morte del paesaggista). Da un lato è singolare che il giovane pittore fosse maggiormente stipendiato durante il primo soggiorno (ossia, seguendo i racconti di Jean e Baldinucci, quello presso il Duca della Corgna, il quale lo stipendiava venti scudi al mese) che non durante il secondo presso tale Ariti, che versava al pittore un onorario di dodici scudi al mese. Ma, tralasciando il mero compenso economico - che non è necessariamente uno stipendio per le opere eseguite, quanto piuttosto un

---

<sup>138</sup> PASCOLI 1730, pp. 58-59.

<sup>139</sup> Anche Boisclair propende per invertire l'ordine dei viaggi del giovane Dughet rispetto a Baldinucci, ritenendo quindi più probabile un soggiorno prima con l'Ariti e solo successivamente col Duca della Corgna [BOISCLAIR 1986, p. 22].

pagamento mensile relativo all'essere membro di una data corte - ciò che fa propendere maggiormente per un'inversione dell'ordine dei viaggi presso questi due committenti è soprattutto la biografia un poco più tarda scritta da Lione Pascoli, perugino. Proprio per via delle origini del Pascoli è infatti possibile che egli fosse meglio informato sugli avvenimenti avvenuti nei possedimenti dei Della Corgna, il cui feudo era situato a Castiglione del Lago sul Trasimeno.

Per tale ragione è necessario indagare primariamente la figura di Francesco Ariti, definito in tutte le fonti fin qui menzionate "milanese". Probabilmente a causa delle origini di questo personaggio anche recentemente è stato ipotizzato un viaggio giovanile di Dughet a Milano, dato per assodato inoltre già da Boisclair nella monografia dedicata al nostro pittore<sup>140</sup>; tuttavia un soggiorno lombardo di Gaspard non trova alcun riscontro. Anzitutto si è cercato di capire chi potesse essere Francesco Ariti. Jean Dughet e Baldinucci sostengono fosse governatore di Atino nel Regno, mentre Pascoli parla di Arino, sempre parte del "Regno". Tuttavia Atino è un luogo odiernamente inesistente, mentre Arino esiste ma si trova nel territorio veneto. Nei fatti "Atino" altro non è che l'attuale Atina<sup>141</sup>, un comune situato nell'odierna provincia di Frosinone<sup>142</sup>. Nel Seicento Atina faceva parte del ducato di Alvito, il quale era stato concesso dalla corona spagnola proprio ad una famiglia lombarda, ossia al casato comasco dei Gallio. Un testo suffraga questa conclusione, infatti nel 1599 fu pubblicato a Roma presso l'editore Luigi Zanetti lo scritto di Pietro Paolo Flori intitolato *Vite e martirii de' gloriosi santi protettori d'Atino*, dedicato proprio al cardinale Tolomeo Gallio, il quale fu il primo membro della famiglia Gallio ad

---

<sup>140</sup> Boisclair scrive: «Ainsi, Gaspard aurait quitté l'atelier de Nicolas aux alentours de Pâques 1635, loué une chambre lui servant d'atelier et pourrait être allé à Milan vers le mois d'avril de la même année» [Boisclair 1986, p. 22]. Il viaggio a Milano di Gaspard è riportato anche negli studi più recenti [CAPPELLETTI 2004, p. 272].

<sup>141</sup> Solo Arcangeli situa giustamente il viaggio di Dughet descritto dai biografi in Ciociaria, ma nessuno sembra aver preso in considerazione la sua intuizione, nemmeno menzionata dagli studi successivi, i quali hanno interpretato le fonti a favore di un improbabile soggiorno milanese [ARCANGELI 1962, p. 268].

<sup>142</sup> Tra i vari luoghi plausibili è stato considerato inizialmente anche Altino in Abruzzo, tuttavia dal 1613 questo territorio divenne proprietà del barone Furia di Atessa – originario dunque di Chieti - e nel 1691 il possedimento passò alla famiglia Paolucci.

ottenere in concessione il Ducato di Alvito<sup>143</sup>. Inoltre, una descrizione di Atina e del suo territorio si ritrova all'interno di un testo scritto da Paolo Mattia Castrucci edito per la prima volta nel 1633, ossia la *Descrizione del Ducato d'Alvito nel Regno di Napoli*<sup>144</sup>. Alla luce di ciò si presume che colui che i biografi chiamano Francesco Ariti fosse il governatore mandato ad Atino dalla famiglia Gallio per amministrare il feudo o parte di esso. Al tempo della gioventù di Dughet il ducato era in possesso di Francesco Gallio<sup>145</sup> (Como 1590 ca. - 1660), governatore del ducato di Alvito dal 1623. Tuttavia già dai primi anni del Seicento nessun membro della famiglia comasca risiedeva stabilmente nel Ducato di Alvito, preferendo amministrare quest'ultimo dai territori famigliari nel comasco<sup>146</sup>. L'Ariti riportato dai biografi resta tuttavia una personalità ancora completamente avvolta nell'ombra. Tra i possessori di opere di Gaspard allo stato attuale risulta esistere tale Francesco Triti<sup>147</sup>, anch'egli comasco: che siano la stessa persona? Una concreta possibilità è che si tratti in realtà del conte Francesco Arese († 1653), nobile milanese. Costui infatti convolò a nozze con Partenia Gallio (1616-1698), ossia la primogenita del duca di Alvito Francesco<sup>148</sup>.

---

<sup>143</sup> Tale testo del tardo Cinquecento riguardante i santi patroni di "Atino" fu sovvenzionato proprio dal cardinale Tolomeo Gallio (appartenente ad una nobile famiglia di Como). Tolomeo Gallio aveva acquistato il Ducato di Alvito, dove si trovava l'attuale Atina, nel 1595.

<sup>144</sup> CASTRUCCI, *Descrizione del Ducato d'Alvito nel Regno di Napoli*, ed. 1978. Il territorio intorno ad Atino è qui descritto come un luogo impervio, con aspre pareti rocciose ed irti sentieri (nota personale: se sarà possibile confronterò i luoghi analizzati nel testo coi quadri di Dughet).

<sup>145</sup> Francesco Gallio fu Consigliere Segreto dello Stato di Milano, ambasciatore del re di Spagna presso il Duca di Savoia ed il Duca di Modena, generale delle milizie di Como, nonché duca di Alvito su concessione del re di Spagna dal 1606. Si sposò con la milanese Giustina Borromeo.

<sup>146</sup> Dal 1614 Francesco I Gallio amministra il ducato di Alvito dai suoi possedimenti nel comasco. Visto che i Gallio erano lombardi (così come Francesco Ariti, "milanese") e che nel testo di Castrucci l'attuale Atina è denominata Atino, si propende per riconoscere con certezza questo luogo con quello frequentato dal giovane Dughet secondo tutti i biografi del pittore.

<sup>147</sup> SPEZZAFERRO, GIAMMARRIA (a cura di), *Archivio del collezionismo romano*, 2009, pp. 517-521. Nell'inventario datato 1656 Triti è descritto «filius b. m. D. Joannis Comensis», facendo così emergere le sue origine comasche. Inoltre, in questo inventario stilato durante una sub locazione è presente alla voce n. 112 «un altro quadro, in tela simile, ove è dipinto un paese di Gasparo de Posino».

<sup>148</sup> La figlia Ersilia invece convolò a nozze con Carlo Giovan Battista Omodei (1606-1651), a sua volta imparentato con Luigi Alessandro Omodei il quale fu committente di Dughet.

Al di là delle ipotesi, resta il fatto che il primo viaggio giovanile di Dughet di una certa rilevanza sia stato proprio quello nel ducato di Alvito nella piccola cittadina di Atina, situata a metà strada tra Roma e Napoli<sup>149</sup>. Ciò fa venire meno l'ipotesi avanzata dalla critica secondo la quale il giovane Gaspard si fosse recato nel Nord Italia, più precisamente a Milano o dintorni, confusione probabilmente dovuta a quel "gentiluomo milanese" menzionato dalla letteratura artistica<sup>150</sup>. Per quel che riguarda la datazione del soggiorno del giovane Gaspard nel Ducato di Alvito, per ragioni concernenti la cronologia del pittore, si ritiene che questo primo viaggio, così come quello subito successivo presso il Duca della Corgna, siano da collocare poco dopo la Pasqua del 1635, poiché il paesaggista risulta negli Stati delle Anime di quell'anno, dove è menzionato appunto ancora in casa di Poussin.

Attenendosi al biografo perugino Pascoli, tornato brevemente a Roma da Atina, nell'Urbe il giovane Dughet entrò quasi subito in contatto col Duca della Corgna, il quale gli commissionò due quadri. Rimasto stupito dal giovane pittore, specialmente per la sua «prestezza», volle condurlo nel suo «delizioso feudo»<sup>151</sup>. Il Duca della Corgna citato da tutti i biografi del pittore è da riconoscersi con la figura di Fulvio Alessandro della Corgna, conosciuto anche come Fulvio II, (Castiglione del lago, 1589 - 1647). Egli fu marchese di Castiglione del Lago dal 1606 al 1617, anno in cui ricevette il titolo di duca che detenne fino alla sua morte. Fulvio

---

<sup>149</sup> Per il ruolo politico del ducato e le vicende diplomatiche con la corona spagnola e, quindi, con Milano e il Viceregno di Napoli si veda: CIRILLO, *Al servizio degli Asburgo: i Gallio d'Alvito tra Napoli, Roma, Milano e Madrid*, in «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», 2017-2018, V-VI, pp. 201-232.

<sup>150</sup> A tal proposito, risulta quanto mai necessaria una riesamina dei paesaggi del pittore, il quale sicuramente schizzò quantomeno dei disegni del territorio di Atina e dei suoi dintorni. Non bisogna tralasciare il fatto che il piccolo comune di Atina dista meno di venti chilometri da Cassino e dal parco delle Terme Varroniane, luogo in cui era situata la villa di Marco Terenzio Varrone, e nemmeno trenta chilometri da Isola del Liri, celebre ancora oggi per le sue cadute d'acqua, elemento quest'ultimo molto ricorrente nella produzione pittorica di Gaspard. Si tratta in questi casi di distanze facilmente percorribili in giornata a cavallo. È quindi plausibile che tra le decine di cascate dipinte da Dughet non vi siano solamente le celeberrime cascate di Tivoli, finora le uniche riconosciute, ma anche quelle di Isola del Liri e, forse, anche quelle di Trevi nel Lazio.

<sup>151</sup> PASCOLI 1730, p. 59.

Alessandro era il figlio di Ascanio II della Corgna e Francesca Sforza. La famiglia della Corgna (il cui stemma si compone di un albero di corniolo coi frutti maturi, alle volte posto su tre monticelli, e da un fiumicello che corre sul terreno) possedeva dal 1550 il piccolo feudo di Castiglione del Lago sul lago Trasimeno, situato al confine tra lo Stato della Chiesa ed il Granducato di Toscana, risultando quindi un luogo di passaggio privilegiato tra le due potenze. A diciassette anni Fulvio Alessandro successe al padre col titolo di Fulvio II marchese di Castiglione del Lago. Si noti che fu l'unico Della Corgna ad ottenere anche il titolo di duca (acquisito appunto nel 1617), perciò il Duca della Corgna di cui scrivono Jean Dughet, Baldinucci e Pascoli è certamente lui<sup>152</sup>. Infatti, egli fu anche l'ultimo membro della famiglia a governare sul ducato, poiché alla sua morte questo passò allo Stato della Chiesa. Tramite i biografi, è noto che Dughet si fosse legato particolarmente a questa figura, presso cui risiedette per ben due volte nell'arco di circa dieci anni, facendo quindi vacillare l'affermazione di Jean Dughet e Baldinucci i quali riportano che l'artista lasciò Castiglione sul Lago per incomprensioni non meglio precisate con la corte e i suoi membri. Sicuramente l'artista realizzò delle opere per il nobile, il quale lo stipendiava mensilmente (almeno durante il primo soggiorno). Inoltre Dughet durante questi due soggiorni a Castiglione deve aver tratto quantomeno degli schizzi dei paesaggi selvaggi che costeggiano il lago Trasimeno, o ancora della pittoresca isola di Polvena. Da notare che i laghi sono, secondo le teorie di Athanasius Kircher, tra i luoghi migliori per conoscere la natura incontaminata e quindi quella più vicina al divino<sup>153</sup>. Stando al Pascoli, fu nel feudo del Duca che Dughet si appassionò alla pesca, senza però mai tralasciare anche l'amata attività della caccia; tuttavia queste passioni fecero sì che il giovane pittore non si dedicasse

---

<sup>152</sup> Per la storia dei della Corgna ed il loro mecenatismo si veda: SAPORI (in Bruno Toscano) 1994, pp. 199-233. La studiosa afferma che il mecenate di Dughet fu Ascanio della Corgna, tuttavia, come scritto, l'unico duca fu Fulvio Alessandro, meglio noto come Fulvio II. Inoltre Ascanio era già morto quando Dughet compì i suoi viaggi nel feudo della famiglia.

<sup>153</sup> FIORE, *I filosofi della natura. Gli eremiti nei dipinti di Salvator Rosa e Gaspard Dughet*, in ALBL, LOFANO (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, 2017, p. 337.

più con assiduità alla pittura, motivo per cui decise di terminare questo suo primo gradito ma poco proficuo soggiorno a Castiglione del Lago per tornare a Roma:

« O qui sì che poté divertirsi, e saziare il suo genio intenso, che aveva alla caccia! Presso a un anno vi si fermò; e più assai fermato vi sarebbe, se l'amene delizie del Trasimeno non l'avessero quasi fatto dimenticar del pennello; perché al divertimento della caccia aggiunto s'era quel della pesca; ed egli non pensava più in modo alcuno a dipignere. Per rimettersi dunque daddovero al lavoro, determinò di partire, e fatti alcuni quadri pel duca, nel licenziarsi da lui glieli regalò, e con dispiacere reciproco partì immediatamente per Roma. Lo fece il duca a tutte sue spese da due suoi famigliari servire per viaggio, dopo avergli donato un bello schioppo, un pajo di pistole, un cavallo, ed un anello. Tenne Gasparo continua corrispondenza seco, e l'andò, come a suo luogo narrerò, anche dopo qualche anno a trovare»<sup>154</sup>.

Il biografo perugino sottolinea dunque lo stretto rapporto di amicizia che si instaurò tra il pittore ed il duca, accomunati, più che dalla pittura, da una passione viscerale per l'arte venatoria e la pesca. Non casualmente questo mecenate regalò a Gaspard un anello e, soprattutto, quello che può leggersi come un vero e proprio set da provetto cacciatore, formato da un cavallo, un fucile e da un paio di pistole. Come si accennava, questo primo soggiorno presso il committente Fulvio II è da situarsi tra la seconda metà del 1635 e, al massimo, la fine del 1636. Entro la fine del 1636 infatti Dughet rientrò certamente a Roma per realizzare il suo primo ciclo di affreschi ad oggi noto, ossia quello del salone del piano nobile di Palazzo Muti-Bussi.

---

<sup>154</sup> PASCOLI 1730, p. 59.



Non è nota la dimora di Gaspard tra il 1636 ed il 1643. L'artista ricompare negli Stati delle Anime solo nel 1644<sup>155</sup>, dove è registrato nella zona del Borghetto all'interno della parrocchia di Santa Maria del Popolo, eccezion fatta per l'anno 1645 in cui il nome del pittore non è stato ritrovato, salvo poi esservi nuovamente menzionato nel 1646<sup>156</sup> e nel 1647<sup>157</sup> in compagnia di altri personaggi. Il motivo che porta a credere che l'artista fosse a Roma o comunque non lontano dalla città già almeno dalla fine del 1636 è il suo incarico per il fregio dipinto a Palazzo Muti Bussi, della cui datazione si scriverà più approfonditamente nel paragrafo dedicato. L'artista potrebbe essere scomparso dagli Stati delle Anime per così a lungo non tanto per un suo effettivo viaggio, ma più semplicemente per i suoi lunghi soggiorni nelle case in suo possesso nei dintorni dell'Urbe menzionate dai biografi. Già il fratello scrive infatti: «Per potere con suo comodo depingere dal naturale, soleva mantenere una casa a Tivoli, dove fece il suo principale studio, un'altra casa teneva a Frascati per poter fare vedute amene e deliziose, e due altre ne teneva in Roma in luoghi eminenti et atti al suo lavoro»<sup>158</sup>. Inoltre il giovane paesaggista doveva necessariamente essere a Roma o comunque nelle immediate vicinanze tra il 1637 ed il gennaio 1639, in quanto partecipò insieme ad altri artisti presenti in città al primo invio di tele di paesaggio a soggetto anacoretico commissionate per la decorazione del Buen Retiro di Madrid. Viene così meno l'idea di un secondo viaggio col Duca della Corgna alla volta di Firenze già nel 1637. Nel biennio 1640-1642 Poussin compie il suo viaggio parigino insieme al suo collaboratore Jean

---

<sup>155</sup> «Signor Gaspar Dughe romano» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1644, f. 4v].

<sup>156</sup> «Borghetto. Gasparo pittore. Francesco pittore. Gioseppe servo a.8.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1646, f. 6v].

<sup>157</sup> «Borghetto. Gasparo pittore. Giovanni Paulo. Francesco pittori.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1647, f. 10v].

<sup>158</sup> BAROCCHI 1975, p. 125.

Lemaire e ad un altro Dughet, Jean, partito in veste di suo segretario<sup>159</sup>. Gaspard, al tempo già pienamente indipendente, non partì dunque alla volta di Parigi col cognato e forse approfittò della sua assenza per colmare il vuoto lasciato da Poussin nel mercato romano, vorace ormai in quegli anni di tele di paesaggio. Il normanno tornò a Roma già nel novembre del 1642 e con lui giunse nell'Urbe anche il futuro *premier peintre du roi* Charles Le Brun. Gli scritti del Nivélon, allievo diretto di Charles, testimoniano che Dughet strinse un vero e proprio rapporto di amicizia col Le Brun, che rimase nella città eterna fino alla fine del 1645, tanto da realizzare il fondo paesaggistico di almeno un suo dipinto, probabilmente tra il 1643 ed il 1644. Per motivi legati più che altro alle vicende del Duca della Corgna, dalla fine del 1644 e comunque almeno nel 1645 si ritiene infatti che Dughet non fosse in città, bensì in compagnia dell'amico e committente Fulvio Alessandro.

#### Il secondo viaggio col Duca della Corgna ed una prestigiosa commissione medica perduta

Grazie alla letteratura artistica è noto che Gaspard fece un altro viaggio al seguito del nobile umbro. Stando al biografo Pascoli il secondo viaggio in compagnia del duca si svolse subito dopo una grave malattia contratta dal pittore causata dagli smodati divertimenti e dalle lunghe sessioni di caccia:

«Ma mentre che per tanti signori dipingeva, e che puntualmente per la sua velocità d'operare con ognun riusciva, non si rimaneva d'andare tutti i giorni di festa a caccia, e per quelle, cadde gravemente ammalato; e poco mancò che non vi lasciasse la vita. Dopo lunga convalescenza, al fin si riebbe; ed andò a trovare il suo duca

---

<sup>159</sup> Jean Dughet abita in casa di Poussin dal 1636. A riprova della sua partenza per Parigi, il suo nome è omissso dagli Stati delle anime nel 1641 e nel 1642, per poi riapparire nel 1643 proprio insieme a quello di Nicolas.

della Cornia a Perugia per meglio ristabilirsi in quell'aria salubre. Ristabilito ch'è fu, lo condusse il duca a Castiglione, e d'ivi in sua compagnia a Firenze, ove non istette ozioso; Perché ebbe diverse commessioni, compite le quali ritornò di bel nuovo a Perugia col duca, e s'incamminò poi subito alla volta di Roma con animo di passare a Napoli, siccome arrivato vi fu, immediatamente v'andò; e vi si trattenne poco meno d'un anno sempre or per l'uno, or per l'altro di que' cavalieri dipignendo. Quindi tornato a Roma si mise a dipignere a fresco alcuni paesi nella chiesa di S. Martino de'monti»<sup>160</sup>.

Quindi, il pittore raggiunse il duca nella città di Perugia ed insieme si recarono poi a Castiglione del Lago. Sempre grazie ai biografi è noto inoltre che i due andarono a Firenze, soggiorno da collocarsi durante il secondo viaggio di Dughet in compagnia del Duca; queste le parole di Baldinucci: «In Firenze fu egli nel tempo, che l'eccellente pittore Pietro da Cortona dipingeva le stanze del regio palazzo del granduca a' Pitti»<sup>161</sup>. Una grande confusione emerge negli studi dedicati a Dughet, in parte poi risolti da Boisclair. Infatti, prima della monografia della studiosa canadese, il soggiorno fiorentino di Gaspard era collocato intorno al 1637, proprio per via di questa menzione relativa alla presenza di Pietro da Cortona all'interno di Palazzo Pitti, che ha fatto sì che si datasse il passaggio di Dughet nella città al tempo in cui il Berrettini dipingeva l'Età dell'Oro e l'Età dell'Argento della Sala della Stufa. Boisclair invece propone due alternative per il secondo viaggio in compagnia del Duca della Cornia: da un lato ipotizza la malattia di Dughet intorno al 1641-1642 ed il successivo viaggio a Firenze nel 1642, continuato poi in un soggiorno a Perugia e in uno a Napoli, per rientrare infine a Roma prima della Pasqua del 1644. La seconda ipotesi della studiosa colloca la malattia di Gaspard all'inizio del 1644 con

---

<sup>160</sup> PASCOLI 1730, p. 60.

<sup>161</sup> BALDINUCCI 1773, pp. 56-57.

conseguente viaggio nello stesso anno, che si sarebbe perpetrato fino a prima della Pasqua del 1646<sup>162</sup>.

Secondo chi scrive questi viaggi furono compiuti con ogni probabilità tra la seconda metà del 1644 o l'inizio del 1645 (poiché in quell'anno Gaspard non compare negli Stati delle anime dell'Urbe) per concludersi, al più tardi, prima della Pasqua del 1646 soprattutto per via di alcune vicende che legano il Duca della Cornia alle città granducali. Si noti che anche a quel tempo a Firenze lavorava Pietro da Cortona il quale vi si recò a più riprese fino almeno al 1647<sup>163</sup> giacché era intento a decorare le Sale dei Pianeti di palazzo Pitti; trova quindi ragion d'essere la frase di Baldinucci che scrive che Dughet «ad istanza dello stesso Pietro fece un paese di cinque palmi per lo quale gli fece dare cento scudi»<sup>164</sup>. Probabilmente il dipinto citato dal biografo era per il granduca Ferdinando II de' Medici e, anche se non è stato rintracciato, fu molto apprezzato poiché ricevette l'ingente somma di cento scudi. Il Baldinucci parla quindi di un grande quadro, tuttavia nell'Ottocento il biografo francese Charles Blanc riporta il coinvolgimento di Gaspard nella decorazione ad affresco di Palazzo Pitti: « Il arriva à Florence à l'époque où Piètre de Cortone peignait les loges du palais Pitti, et, à la demande de ce peintre, il orna l'un des appartements du palais d'un grand paysage à fresque, qui lui fut payé cent scudi»<sup>165</sup>. Quest'informazione fornita dal francese ha inevitabilmente creato confusione negli studi successivi, arrivando addirittura ad attribuire a Dughet uno o più sfondi paesaggistici delle Quattro Età eseguite dal Cortona nella Sala della Stufa<sup>166</sup>, e ragion per cui il viaggio del paesaggista a Firenze fu posto proprio nel 1637, anno in cui il Berrettini inizia appunto la decorazione di questo ambiente. Tuttavia sulla totale

---

<sup>162</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 23-24.

<sup>163</sup> Per il soggiorno di Pietro Cortona a Firenze di veda: CONTINI, SOLINAS (a cura di), *Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647). Una gloria europea*, 2010.

<sup>164</sup> BALDINUCCI 1773, pp. 56-57.

<sup>165</sup> BLANC 1865, p. 5.

<sup>166</sup> «in Firenze, where he collaborated with Pietro da Cortona in painting the fresco of the Four Age of Man in the Camera della Stufa in the Palazzo Pitti» [in: SUTTON, *Gaspard Dughet*, in «The Scottish art review», 1966, X, p. 6.].

autografia del Cortona di questi affreschi non vi è più alcun dubbio. In mancanza sia della grande opera eseguita da Dughet a Firenze sia di documenti che attestino una data certa del suo passaggio in questa città, si sono dunque indagati i rapporti tra il Duca della Cornia, col quale Gaspard appunto viaggiò, e la capitale del granducato. È interessante notare che la prima moglie di Fulvio II Della Corgna, Eleonora de Mondoza, morì a Firenze nel 1644 e venne tumulata nel duomo di Cortona, luogo di residenza della figlia Francesca. Sempre a Firenze risiedeva il padre di Teresa Dudley di Northumberland, con la quale Fulvio convolò a seconde nozze il 24 settembre 1645<sup>167</sup>; quindi che il conte avesse aiutato Dughet ad ottenere un'importante commissione a Firenze non è affatto da escludere, anche per via dei suoi legami politici e bellici con Ferdinando II de' Medici<sup>168</sup>. Se Dughet accompagnò il Duca in occasione della morte della sua prima moglie il soggiorno a Firenze sarebbe da datarsi già nel 1644, mentre se vi si fosse recato per le seconde nozze dell'amico e committente, si può stabilire che nel settembre del 1645 il pittore fosse in città.

Stando a Pascoli, dopo il soggiorno fiorentino Gaspard ripartì in compagnia del duca per Perugia e successivamente per Napoli ove «si trattenne poco meno d'un anno sempre or per l'uno, or per l'altro di que' cavaliere dipignendo»<sup>169</sup> prima di decidere di tornarsene a Roma. Si noti che anche il fratello Jean e Baldinucci affermano che Gaspard fece viaggi a Napoli, Perugia e Firenze, sebbene non

---

<sup>167</sup> DONATI GUERRIERI, *Lo stato di Castiglione del Lago e i della Corgna*, 1972, pp. 284-285, nn. 64-68.

<sup>168</sup> Fulvio Alessandro della Corgna strinse un forte legame col Granduca Ferdinando II durante la guerra di Castro poiché, pur essendo vassallo del papa, decise di non intervenire lasciando passare le truppe farnesiane appoggiate anche dal Granduca, divenendo *de facto* vassallo dei Medici. Questo costò a Fulvio della Corgna una scomunica provvisoria da parte dell'allora pontefice Urbano VIII pronunciata nel 1643, la quale fu tuttavia revocata già nel 1644 alla fine del conflitto poiché secondo gli accordi dell'armistizio «tutto dovette esser rimesso nello stato anteriore». Infatti Fulvio riottenne anche il titolo di Duca - teoricamente perduto durante la scomunica, ma nei fatti rimasto invariato grazie all'appoggio mediceo - il quale, si ricorda, gli era stato concesso proprio dal potere pontificio nel 1617 [DONATI GUERRIERI 1972, pp. 273-284].

<sup>169</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

indichino né il loro ordine o le relative date né eventuali accompagnatori<sup>170</sup>, inoltre nessuno dei due sottolinea un periodo napoletano così lungo. Allo stato degli studi attuale un vero e proprio soggiorno napoletano non trova ulteriori riscontri, a parte forse alcuni indizi indiretti<sup>171</sup>. Ciò che è certo è che prima della Pasqua del 1646 Dughet rientrò a Roma poiché è menzionato negli Stati delle anime.

Sfortunatamente tutto il patrimonio dei Della Corgna fu smembrato poco dopo il 12 dicembre del 1647, ossia quando Fulvio II Alessandro morì<sup>172</sup> ed il ducato passò sotto il controllo della Chiesa per mancanza di eredi maschi. Tumolato nella cappella del Salvatore della chiesa di San Domenico a Castiglione da lui fatta costruire nel 1636, la seconda moglie Teresa abbandonò in fretta e furia il feudo per recarsi a Firenze portando con sé alcuni oggetti ed arredi preziosi di proprietà del defunto marito, tra cui anche quadri<sup>173</sup>. Tuttavia l'eredità del casato Della Corgna fu rivendicata in una sua parte dal futuro cardinale Federico Baldeschi Colonna<sup>174</sup> (Perugia 1625 - Roma 1691), cugino di Fulvio II, mentre il ducato, in virtù della predetta assenza di un erede maschio legittimo, venne definitivamente annesso allo

---

<sup>170</sup> Jean scrive: «Li viaggi di Gaspero furono a Napoli, Perugia e Firenze, dove avendo dipinto una tela di 5 palmi, il signor Pietro da Cortona, che ivi era, gli ne fece dare 100 piastre.» (BAROCCHI 1975, p. 128).

<sup>171</sup> Un eventuale soggiorno napoletano di breve durata si può ipotizzare o intorno al 1645 col Duca della Cornia o intorno al 1635, quando Dughet si trovava ad Atino in Regno, da cui poteva raggiungere Napoli in poco tempo, tuttavia si tratterebbe in questo caso di un viaggio molto breve, motivo che spiega la mancanza di opere "napoletane" di Dughet. Ciononostante, quest'ipotesi permetterebbe di comprendere meglio la vicinanza stilistica tra i paesaggi dughettiani e quelli di Domenico Gargiulo che sembra aver visto già a date precoci le opere del pittore romano.

<sup>172</sup> DONATI GUERRIERI 1972, p. 284 e n. 63.

<sup>173</sup> Teresa Dudley si risposò a Firenze il 2 settembre 1649 col conte Mario di Carpegna ed intraprese una vertenza giudiziaria con la Camera Apostolica, la quale aveva avvocato i beni della Corgna il giorno dopo la morte del Duca. Come riporta Donati Guerrieri, questa vertenza terminò con un accordo con la Camera Apostolica raggiunto anni dopo la morte di Teresa Dudley (avvenuta in Roma nell'agosto 1698) dalle di lei figlie Vittoria de' Cavalieri e Anna Maria Naro il 27 giugno 1712 [Ivi, p. 286-287, n. 73; si veda a tal proposito anche: «Theatri veritatis et iustitiae», Supplementum, Lib. XVI, pars. I, Romae, Tip. Cam. Ap. 1977, p. 131 e ss. : CLUSINA TERRITORIA (PRO COMITISSA THERESIA DE CARPINEO CUM CAMERA APOSTOLICA)].

<sup>174</sup> Federico Baldeschi Colonna era figlio di Jacopo Baldeschi e Artemisia Colonna. Si trasferì a Roma subito dopo l'elezione di papa Innocenzo X (1644). Dal 1665 al 1668 fu nunzio in Svizzera. Divenne cardinale nel 1674, quando assunse anche il cognome Colonna, giacché fu adottato da Giulio Cesare Sciarra Colonna.

Stato della Chiesa, che divenne quindi proprietario anche dei restanti beni mobili del duca.

In sintesi, si può affermare che Dughet fece soggiorni al di fuori di Roma, Tivoli e Frascati solo fino all'età di trent'anni circa. I suoi viaggi si limitarono perlopiù all'Italia centrale, da Firenze e Perugia fino ad arrivare all'attuale Atina e, forse, a Napoli, che risulta essere la città più a sud da lui visitata secondo le conoscenze attuali. Non andò mai più a nord di Firenze, eppure le sue opere arrivarono ben presto anche nell'Italia settentrionale e in paesi stranieri, primo fra tutti la Spagna. Infatti tra il 1637 e il gennaio del 1639 l'allora giovane paesaggista partecipò sicuramente alla prestigiosa commissione del Buen Retiro e il suo nome è menzionato più volte all'interno di un inventario torinese relativo al castello del Valentino datato al 1644.

### Il rientro definitivo a Roma e la conquista della fama

Come si è già scritto, Dughet ricompare negli Stati delle anime nella parrocchia di Santa Maria del Popolo nel 1646, quindi sicuramente prima della Pasqua di quell'anno l'artista rientrò a Roma. Dopo il 1646 i biografi non citano più alcun viaggio di Gasparo il quale alla fine di quello stesso anno iniziò il ciclo di paesaggi per la chiesa di San Silvestro e San Martino ai Monti, luogo in cui lavorerà fino al 1650 o, al massimo, all'inizio del 1651. Nel 1648 e nel 1649 si perdono le sue tracce ma sicuramente il nostro pittore era a Roma poiché era intento a dipingere il grande ciclo di affreschi all'interno della chiesa carmelitana. Nel 1650, anno di morte

del padre Jacques, Gaspard ricompare in via del Babuino<sup>175</sup> mentre dal 1651 al 1655 lo ritroviamo ininterrottamente in Via Margutta<sup>176</sup>.

La commissione di San Martino ai Monti permise a Dughet di guadagnarsi la stima dei carmelitani<sup>177</sup> e consacrò il suo primato di miglior paesaggista ad affresco di tutta l'Urbe. In questo studio si propone di situare proprio in contemporanea all'impresa carmelitana le commissioni della famiglia Costaguti per il loro palazzo nonché quelle del nobile romano Domenico Jacovacci. Ormai Gaspard era un pittore decisamente famoso e fu chiamato da Innocenzo X Pamphili nell'équipe di pittori diretta da Pietro da Cortona (che, come scritto, conobbe sicuramente a Firenze, se non addirittura prima, al tempo del suo discepolato presso Poussin) il quale era incaricato di decorare il palazzo pontificale di piazza Navona. Gli anni Cinquanta del XVII secolo sono molto produttivi per Dughet che ormai godeva del mecenatismo della famiglia del pontefice, in particolare del nipote Camillo Pamphilj (1622-1666), grande estimatore della pittura di paesaggio così come il potente zio prima di lui.

È assai probabile che il pittore lasciasse la città nel 1656 per scappare dalla peste, forse per rifugiarsi in una delle sue case di Tivoli o Frascati, fatto che lo accomuna a tantissimi altri artisti che si rifugiarono nelle campagne e di cui si perdono improvvisamente le tracce durante la pandemia. Dughet non è infatti menzionato negli *Stati* di quell'anno, dove invece in casa sua si ritrovano i due

---

<sup>175</sup> «Via del Babuino. Gasparo Duché romano 35 a. Pietro di Domenico Silvestro perigino 15 a.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1650, f. 37, n. 23].

<sup>176</sup> «Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore 36 a. Francesco Nappini 22a.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1651, f.43, n.14]; «Rion 3 Margutta. Gasparo Duché Rom. Pitt, 37. Lud.co Sisti Servitore 22» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1652, f.36, n. 15]; «Rion 3 Margutta. Gasparo Duché Rom.o Pittore 38» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1653, f.32, n. 15]; «Rion 3 Margutta. Gaspard Duché Rom.o Pittore 39» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1654, f.35, n. 15]; «Rion 3 Margutta. Gasparo Duch. Rom.o Pittore 40» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1655, f.35, n. 14].

<sup>177</sup> «Quindi tornato a Roma si mise a dipingere a fresco alcuni paesi nella chiesa di S. Martino de'monti, e guadagnò oltre il prezzo che non fu tenue, l'affetto di tutti que' buoni religiosi» [PASCOLI 1730, p. 60].



fratelli minori e meno abbienti Jean e Ludovico<sup>178</sup>. Anche se nel 1657 Gaspard non compare negli Stati delle anime - in cui però si menziona nuovamente presso il suo domicilio il fratello Jean<sup>179</sup> - egli era sicuramente a Roma almeno all'inizio dell'anno per realizzare due paesaggi nel palazzo del Quirinale, residenza del nuovo pontefice Alessandro VII Chigi. Anche qui Dughet è chiamato in un cantiere cortonesco dove tra l'altro lavorava anche un allora giovane Carlo Maratti con cui il paesaggista collaborerà poco più in là negli anni. Che pure nel 1657 inoltrato l'artista si trovasse comunque nell'Urbe è provato da un documento datato al primo luglio<sup>180</sup> in cui Dughet è nominato accademico di San Luca insieme all'amico Guillaume Courtois detto il Cortese o Borgognone. Nell'archivio dell'Accademia è presente il documento inerente alla loro nomina ufficiale in cui v'è scritto:

«Su proposto e detto dal sud.o Sig. Filippo [Gagliardi] Principe, e da alcuni altri de SS. Cong.ti che gli Infra.tti Pittori, e Scultori Absenti, desiderano essere Annovesati tra li Accademici, e discorso sopraciò, fù risoluto che conforme alle statuti altre volte fatti debbatonente la bussola per dechiarli tali, essere gli Infra.tti cioè Sr Guglielmo Cortese Pittore Borgognone. Sr Francesco Margia Pittore Murgia. Sr. Gasparo Duché alias Pusino Pittore. [...] Fù poi corsa la bussola per il soprad.o Sig. Gasparo Duché, et trovate in essa fave nere favorevoli al num.o di nova, e fave bianche disfavorevole al num.o di due, e così il d.o Sig. Gasparo fù accettato e dechiarato per Accademico»<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> «Rion 3 Margutta. Gio. Duché Rom.o Pitt. 35. Lod.co Duché 30» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1656, f.37, n. 16].

<sup>179</sup> «Rion 3 Margutta. Gio. Duché Rom.o Pitto. 36» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1657, f. 34, n. 16].

<sup>180</sup> Boisclair [1986, p. 24] afferma che la nomina avvenne il primo giugno 1657 ma si ritiene che in realtà questa ebbe luogo il primo luglio in quanto la data riportata sul documento che sancisce la nomina di Dughet riporta «Die prima Julij 1657».

<sup>181</sup> AASL, Libro dei Congregationi 1634 al. 1674, Arch. 43, fol. 113v et 114. [Trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 139, doc. IV].

Come si evince dal documento, Dughet venne ammesso nella prestigiosa accademia con ben nove voti favorevoli su undici. Aveva quarantadue anni ed era all'apice della sua carriera. Si può notare come a partire dagli ultimi anni Quaranta e nel corso degli anni Cinquanta *Guaspere* fosse divenuto un pittore maturo e rinomato, chiamato a lavorare in alcuni dei più importanti cantieri decorativi del tempo: prima realizzò il ciclo di San Silvestro e San Martino ai Monti (fine 1646-1651), in seguito lavorò nel palazzo Pamphilj di piazza Navona, a palazzo Bernini e nel palazzo del Quirinale. Sebbene fosse un paesaggista e non un pittore di storia, l'Accademia della pittura ufficiale romana decise di arruolare Dughet tra le sue fila: i suoi risultati nel genere e la fama sempre maggiore che riscosse in quegli anni anche presso la famiglia di papa Innocenzo X non poterono essere ignorati. Curiosamente nello stesso anno in cui Gaspard fu ammesso nella prestigiosa Accademia, questa cercò di eleggere Nicolas Poussin principe dell'istituzione, ma il pittore normanno rifiutò. Il 22 novembre 1654 pure Claude Lorrain declinò la nomina di primo rettore (ossia il secondo ruolo più importante dopo quello di principe) all'interno della medesima accademia<sup>182</sup>. I due Poussin quindi, sebbene fossero così diversi, erano considerati due dei migliori artisti dell'epoca. Non sappiamo quanto realmente importasse a Gaspard dell'Accademia, infatti non sembra che abbia preso parte assiduamente alle riunioni degli artisti. Un anno dopo la nomina ad accademico, ossia nel 1658, Gaspard eseguì la sua ultima opera pamphiljana all'interno del palazzo di Valmontone dove collaborò con il Cortese. Proprio per la sua presenza nel palazzo di Valmontone, il 22 aprile 1662 il pittore fu chiamato in qualità di «Pittore et Accademico di S. Luca», assieme al collega ed amico Cortese, per eseguire una perizia sulle pitture eseguite ma non terminate da Pier Francesco Mola su una volta del palazzo. Il Mola infatti aveva abbandonato il cantiere nel dicembre del 1658 terminando solo quattro delle cinque sezioni concordate, le quali furono comunque distrutte dal committente Camillo Pamphilj

---

<sup>182</sup> ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Paintings: Critical Catalogue*, Vol. I, 1961, p. 83.

a inizio 1659 e il quale non era intenzionato a pagare quanto pretendeva il pittore<sup>183</sup>. Courtois e Dughet, i quali avevano visto l'opera del Mola, furono dunque chiamati a testimoniare e a dare il loro giudizio di pittori. Gaspard, che aveva potuto osservare solo tre delle sezioni dipinte dal Mola - infatti verso il 30 ottobre il paesaggista aveva già finito di dipingere il Salone e quindi abbandonò Valmontone - fece una perizia di ben 600 scudi. Forse per questo suo giudizio, *de facto* contro il Pamphilj, Dughet non lavorò più per la nobile famiglia romana per la quale aveva prodotto fino ad allora numerose opere.

### Gli ultimi anni e la malattia

Dal 1658 al 1662 Dughet ricompare ininterrottamente negli Stati delle Anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo, dove manca nel biennio 1663-1664 per poi ritornarvi nel 1665 e nel 1666<sup>184</sup>. Ad eccezione di questi ultimi due anni e del 1660, il pittore convive sempre con qualcun altro. Ad esempio nel 1659 convive con tale Domenico de Marchis de Lama, che qui si ritiene di anni tredici e non di anni

---

<sup>183</sup> Per il processo a Pier Francesco Mola e per la trascrizione completa dei documenti si veda: MONTALTO, *Gli affreschi del palazzo Pamphilj in Valmontone*, in «Commentari», 1955, VI, pp. 267-285. Sempre in merito all'analisi del processo tra il pittore e Camillo Pamphilj si vedano anche: DE MARCHI, *Mola. Il disegno e la pittura. Psicologia e filologia a confronto*, 2013, pp. 107-113; CAVAZZINI, *Pier Francesco Mola tra le corti e il mercato*, in AMENDOLA, ZUTTER (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, 2017, pp. 216-218.

<sup>184</sup> «Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore 37 a. Paolo Marconi da Cannara, dioc. d'Assisi, 14 a» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1658, f. 47, n. 16]; «Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore a38. Domenico de Marchis de Lama a23 [o 13?]

ventitré come invece trascrive Boisclair. In tal caso questa figura sarebbe da riconoscersi con un allora giovanissimo Tempestino<sup>185</sup> (1646-1713) che quindi sarebbe stato un precocissimo allievo di Dughet, da cui effettivamente il De Marchis trarrà parte del suo repertorio mescolandolo con quello del Tempesta, Pieter Mulier, suo maestro accertato nonché parente. Tra il 1661 ed il 1662 Gaspard ospitò invece Giovanni Magrini da Marino e suo nipote Stefano Leggetti, figlio di una delle sue sorelle Lucia o Caterina, dimostrando ancora una volta un legame duraturo con la famiglia d'origine. L'assidua presenza di una sua abitazione nei dintorni di via Margutta è altresì una prova del fatto che Dughet facesse sempre parte di quella cerchia di artisti e uomini dalle varie professioni accomunati dalle origini d'oltralpe che erano soliti alloggiare nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, oltre la quale iniziava la campagna romana da lui tanto amata nonché vera e propria fonte d'ispirazione per i suoi paesaggi. Si noti poi che nel 1659 l'artista è segnalato addirittura in due differenti case site nella medesima parrocchia, ossia la solita abitazione in via Margutta - dove conviveva con il già menzionato De Marchis - ed un'altra posta nella Strada Ursina, corrispondente alle attuali via degli Artisti e via Liguria, dove invece alloggiava con due concubine. Trova così una certa conferma l'affermazione dei biografi del paesaggista almeno per questo anno specifico, i quali si ricorda segnalano che l'artista possedeva ben quattro case, di cui due nel cuore della città di Roma.

A livello di committenza, almeno dai primissimi anni Sessanta - ma forse già da qualche anno prima - iniziarono le relazioni del nostro pittore di paesi con il Connestabile Lorenzo Onofrio Colonna, il quale divenne ben presto tra i suoi più grandi mecenati. Il principe Colonna possedeva infatti numerosi dipinti di Gaspard

---

<sup>185</sup> Domenico De Marchis detto il Tempestino è ancora oggi spesso confuso col pittore ed incisore fiorentino Domenico Tempesti (1652-1718), personalità che si è sovrapposta a quella del paesaggista già dai tempi del Lanzi [LANZI 1808, p. 206]. Il De Marchis invece nacque a Roma il 23 ottobre 1646 da padre fiorentino. Si noti comunque che fu proprio il Lanzi a sottolineare quanto il Tempestino si esercitasse «in paesi alla poussinesca» piuttosto che nelle marine, specialità quest'ultima del suo maestro Pieter Mulier detto il Tempesta.

e lo incaricò di dipingere il romitorio del suo palazzo con una serie di affreschi tra il 1667 ed il 1668. Agli inizi degli anni Settanta anche la famiglia Borghese si affidò al pittore di paesi per decorare due mezzanini del palazzo di piazza Fontanella che sono anche l'ultima testimonianza di Dughet frescante. Nonostante ciò, gli Stati perdonano nuovamente le tracce di Dughet dal 1667 al 1671, il quale tuttavia doveva essere nell'Urbe o nei suoi immediati dintorni, vista la commissione per gli affreschi del romitorio di palazzo Colonna, i pagamenti delle tempere su tela sempre per il Connestabile Lorenzo Onofrio Colonna datati al gennaio 1672, nonché i pagamenti per le pitture murali dei mezzanini di Palazzo Borghese del 1671 e del 1672. Negli ultimi anni di vita, ossia tra il 1672 ed il 1675, Dughet cambiò infine zona, spostando la sua residenza sulla via Salaria sotto la parrocchia di Santa Susanna<sup>186</sup>, dove conviveva insieme al pittore Jacques de Rhoster che sappiamo essere stato un suo seguace, nonostante la mancanza di sue opere certe. Dunque solo in questi ultimi anni di vita il pittore si allontanò dalla zona di Santa Maria del Popolo. È inoltre proprio a partire dal 1672 che gli Stati delle anime registrano per la prima volta Gaspard sotto il nome di "*Possini*" (anche se in altri tipi di documenti quest'appellativo comparve ben prima); ciò si spiegherebbe con la scomparsa di Nicolas, morto nel 1665 senza eredi diretti, ruolo questo che i contemporanei potrebbero aver affidato a Gaspard quantomeno sul piano artistico. A onor del vero, Dughet non compare nel testamento dell'illustre cognato, ma è altresì incontestabile che a queste date il paesaggista non avesse bisogno di alcuna eredità materiale (al contrario del fratello Jean), dato che guadagnava assai bene, perciò questa mancanza non è necessariamente da leggersi come una prova dello screzio tra i due artisti, come parte della critica ha invece affermato.

---

<sup>186</sup> «Strada Salaria. Casa n. 2 Sig. Gasparo Possini Rom.o an. 60. Sig. Stefano Ghisono da Raggio an. 28. Monsù Giacomo fiammingho an 30» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1672, f. 19]; Stati del 1673 mancanti; «Strada Salaria. Casa del Sig. Pietro Lancia. Gaspard Possini Rom.o. Giacomo Rhoster fiammingho» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1674, f. 20]; «Strada Salaria. Casa del Sig. Pietro Lancia. Sr Gasparo Possini Duché Romano 64 +. Giacomo Rhoster fiammingho 35» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1675, f. 42].

Le fonti citano un ultimo capolavoro eseguito dal nostro paesaggista per il cardinale di Lorena ma in seguito acquistato dal conte Berk e da questi portato in Germania. «Finito questo fu assalito da fieri dolori di testa; e quindi sorpreso da tali altre doglie, che non gli permettevano, né il lavorare, né l'uscire di casa»<sup>187</sup>. In effetti, nel 1673 Gaspard si ammalò gravemente di idropisia<sup>188</sup> a causa della quale fu costretto ad interrompere, forse definitivamente, la pratica pittorica. Gaspard morì la sera del 25 maggio 1675<sup>189</sup> e, secondo le sue estreme volontà, ricevette l'ultimo saluto nella chiesa romana di Santa Susanna dove fu inumato il corpo a seguito del funerale svoltosi nelle modalità da lui richieste. Nel testamento redatto il giorno 24 aprile 1675 il pittore scrive «Io sottoscritto Gaspare Duché Pusino figl. Del S. Jacomo, Romano habitante in Roma»<sup>190</sup> come a voler sottolineare anche sul letto di morte di essere romano non solo per via della sua residenza, ma anche perché Roma era in effetti la sua città natale. D'altronde, proprio per quest'ultima ragione anche i biografi a lui più vicini cronologicamente lo reputavano romano, come dimostra il titolo della sua Vita all'interno delle *Notizie* di Baldinucci che riporta «Gasparo Dughet pittor romano detto Gasparo Poussin» o ancora il fratello Jean che scrive «Gaspero Dughet, romano, detto anco Poussin». Si può quindi affermare che Dughet si sentisse a tutti gli effetti un artista romano nonostante le origini paterne e come tale era considerato anche dai contemporanei. Del resto il pittore non si recò mai in Francia e, anzi, non lasciò mai l'Italia, trascorrendo la quasi totalità della sua vita a Roma e nella campagna circostante. L'inventario post mortem di Gaspard<sup>191</sup> dimostra che tra i suoi averi restava giusto qualche oggetto prezioso, poiché la più

---

<sup>187</sup> PASCOLI 1730, p. 62.

<sup>188</sup> Idropisia: in medicina, termine non più in uso per designare la presenza di liquido nelle cavità sierose, successivamente sostituito da anasarca.

<sup>189</sup> Baldinucci scrive: «Morì alli 25 di Maggio dell'anno Santo 1675. alle ore 22» [BALDINUCCI ed. 1773, p. 59]. Erroneamente Nicola Pio scrive che Gaspard morì a Roma nel 1684 [PASCOLI 1770, ed. ENGASS 1977, p. 46]. L'atto di decesso è conservato in: AVR, liber Mortuorum S. Susanna, Mot.2, 25 maggio 1675 [BOISCLAIR 1986, pp. 140-141, doc. VI].

<sup>190</sup> ASR, archivio dei 30 Notari: Ufficio 7. Notaio: Michael Angelus Eusebj, ff. 353-354, 407 [BOISCLAIR 1986, pp. 141-142, doc. VII].

<sup>191</sup> ASR, archivio dei 30 notari capitolini, ufficio 7, notaio Michael Angelus Eusebj, Instrumenti, ff. 388-401 [Ivi, pp. 142-143, doc. VIII].

parte dei suoi beni, già in parte depauperati da uno stile di vita propenso al divertimento in compagnia dei più cari amici, fu usato per pagarsi le cure mediche. Nonostante i biografi riportino il cessare dell'attività pittorica negli ultimi anni di vita, nell'inventario sono menzionati circa quaranta quadri di cui non si cita l'autore, probabilmente quindi di mano dello stesso Gaspard. Lasciò quasi tutto quello che gli restava al fratello Jean, già erede designato di Poussin, più qualcosa a sua sorella Jeanne, a Giuseppe Gabbus, ad Antonio Farina e, infine, al suo medico Paolo Stefano.

### L'uomo Dughet

La descrizione della personalità di Gaspard si evince dalle biografie più antiche, le quali lo ritraggono unanimemente di animo allegro, umile, amante del divertimento e fiero della sua libertà: «Dentro fu di umore allegro e buon amico e liberissimo, non volse mai aiutanti, volendo godere l'intiera libertà»<sup>192</sup>. E ancora «Non volle Gasparo mai moglie; perché troppo amava la libertà. [...] Fu Gasparo assai modesto nel tratto, e nel discorso, risoluto, e costante nella fatica, amante non meno della professione, che de' professori con cui trattava veramente di genio. Parlava bene di tutti, e non dispreggiava mai alcuno. [...] Era rispettoso, e umile, allegro e faceto; e conservò fino alla fine inalterabilmente sempre il suo naturale, e costume»<sup>193</sup>. In mancanza di prove tangibili, questo smodato amore per la libertà non deve essere necessariamente letto quale prova dell'adesione da parte del pittore alla pratica del libertinismo. Interessante poi la menzione del Pascoli di quei «professori» di pittura con cui evidentemente Gaspard soleva intrattenere abitualmente discussioni intellettuali; purtroppo il biografo pecca di sintesi non esternando al lettore i nomi di queste personalità.

---

<sup>192</sup> BAROCCHI 1975 p. 128.

<sup>193</sup> PASCOLI 1730, p. 63.

Per quel che concerne invece l'aspetto esteriore di Dughet, il Pascoli ce ne offre una descrizione fisica piuttosto accurata: «Aveva non molto alta statura, ma corpulenta, e grave, faccia più graziosa, e simpatica, che veneranda, e bella, vista acutissima, e carnagione colorita, e viva, dall'aspetto però non si poteva conoscere quel fuoco, e quel brio, che egli mostrò nel pennello»<sup>194</sup>. Il volto allegro di Gaspard Dughet ci è oggi noto grazie ad un ritratto eseguito da Luigi Garzi<sup>195</sup> (**Fig. 2**) che lavorò al fianco di Dughet a palazzo Borghese tra il 1671 ed il 1672 in quella che è anche l'ultima opera murale del paesaggista. Il ritratto, in cui Dughet è visibilmente di età avanzata con una calvizie ben visibile, fu probabilmente realizzato a memoria dal Garzi dopo la morte dell'artista su richiesta di Nicola Pio per essere inserito nelle sue *Vite*<sup>196</sup>. Le scritte poste sul disegno, presumibilmente aggiunte da Pio, riportano date di nascita e di morte erranee (1621-1686) e definiscono Dughet «Gallus Pictor», fatto curioso a queste date soprattutto per un biografo italiano, dato che il pittore fu considerato transalpino solo dai successivi biografi francesi. Esiste poi un altro ritratto che mostra un Dughet decisamente più giovane - all'incirca sulla trentina - inserito all'interno della biografia dedicata al paesaggista nel testo ottocentesco dello storico dell'arte Charles Blanc, ma l'autore e la fonte dell'effigie sono ad oggi ignoti (**Fig. 3**). Quest'ultima è l'immagine che fu più utilizzata in territorio francese per rappresentare il paesaggista. Dei tratti simili si ritrovano infatti in un'incisione del 1861, dove Gaspard è raffigurato insieme a Claude e a Poussin nella campagna romana (**Fig. 4**). Il romanticismo francese creò il mito di Poussin paesaggista che si riflesse di conseguenza anche sul lorenese e sull'altro Pussino. A tal proposito, la

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 62.

<sup>195</sup> Nicola Pio scrive nel 1724: «*Il di lui ritratto è stato fatto e delineato da Luigi Garzi*» (ed. Engass 1977, p.46). Il ritratto fu realizzato da Garzi (**Fig. 2**). Il foglio proviene dalla collezione di Nicola Pio; passa poi al noto collezionista francese di disegni Pierre Crozat dopo il suo viaggio a Roma (1714-1715). Durante la vendita della collezione Crozat è acquistato dal conte Tessin. Ora il ritratto di Dughet è di proprietà del Museo Nazionale di Stoccolma (n. inv. NMH 2452/1863) [CLARK, *The portraits of artists drawn for Nicolas Pio*, in «*Master drawings*», 1967, V, p. 16].

<sup>196</sup> Da notare è che su di esso vi è un cartiglio dove sono riportate le date di nascita e morte erranee (1621-1686) che compaiono anche nella biografia di Dughet scritta da Pio a cui il foglio avrebbe dovuto servire da illustrazione. Per uno studio sui ritratti d'artisti collezionati da Pio si veda: CLARK 1967, pp. 3-23.



passaggiata che va da fuori porta del Popolo fino a Ponte Milvio assunse almeno dall'inizio dell'Ottocento l'appellativo di *Promenade du Poussin* in onore sicuramente di Nicolas<sup>197</sup>. Al tempo questa zona, ora inglobata nella città, era ancora aperta campagna e divenne una sorta di luogo di pellegrinaggio per i paesaggisti francesi quali Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) e Paul Flandrin (1811-1902) che la raffigurarono in dipinti e disegni (**Figg. 5-6**) per via del suo legame con l'arte di Poussin, a cui deve il nome, e, si aggiunge qui, forse anche per la frequentazione di questo tratto sulle sponde del Tevere da parte dell'allievo Gaspard, il quale a sua volta divenne un modello di riferimento per il paesaggio pittoresco tanto in Francia quanto in Inghilterra. Che del resto nel XIX secolo Dughet fosse costantemente inserito dai transalpini nella triade dei grandi paesaggisti del passato insieme al lorenese e al normanno è provato pure dal monumento funebre di Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) scolpito da Paul Lemoyne(1784-1873) nel 1840 e posto all'interno della chiesa romana di San Luigi dei Francesi (**Fig. 7**). Nella parte inferiore di questa opera vengono celebrati i tre pittori, i cui nomi sono inseriti dentro delle ghirlande scolpite su un pilastro ai lati del quale sono collocate le personificazioni della pittura e della fama. In una quarta ghirlanda ancora vuota sta per essere posto il nome di Boguet, a sottolineare dunque l'appartenenza di quest'ultimo alla grande tradizione dei celebri paesaggisti francesi che operarono nell'Urbe, tra cui i transalpini dell'epoca annoveravano evidentemente anche Dughet, che eppure non vide mai coi suoi occhi la Francia.

---

<sup>197</sup> OTTANI CAVINA, *Poussin and the Roman Campagna: in Search of the Absolute*, in ROSENBERG, CHRISTIANSEN (a cura di), *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, cat. della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes, ottobre 2007-gennaio 2008; New York, The Metropolitan Museum of Art, febbraio-maggio 2008), 2008, pp. 39-49.



**Fig. 1.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con disegnatore di spalle (Gaspard Dughet?)*, 1635-1640 circa, penna e inchiostro marrone, collezione privata



**Fig. 2.** Luigi Garzi (1638-1721), *Ritratto di Gaspard Dughet*, gessetto bianco e grigio su carta azzurra 43x29,5 cm, Museo Nazionale di Stoccolma, Inv: NMH 2452/1863



**Fig. 3.** Ritratto di Gaspard Dughet, in: Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, Vol. 1, 1865



**Fig. 4.** Chevignard (invenzione), M. Leloir (incisore), Poussin, Lorrain e Dughet nella campagna romana, incisione xilografica tratta da *Magasin Pittoresque*, Parigi, 1861 (p. 229)



**Fig. 5.** Camille Corot, *La Promenade du Poussin*, olio su carta trasportato su tela, 1826-1828, 33 x 51 cm, Parigi, Musée du Louvre



**Fig. 6.** Paul Flandrin, *La Promenade du Poussin*, 1838, matita nera, rialzi di bianco su carta grigio-verde, 342 x 295 mm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins



**Fig. 7.** Paul Lemoyne, *Monumento funebre di Boguet* (dettaglio con la Pittura e la Fama che reggono i nomi incisi di Poussin, Lorrain, Dughet e Boguet), 1840, marmo, Roma, San Luigi dei Francesi

### III - Il Maestro della Betulla e la prima maniera dughettiana: nel segno di Poussin e Lorrain

In questo capitolo si cercherà di ricostruire la discussa prima maniera dughettiana indagando gli esordi e la conseguente evoluzione stilistica del pittore. Per far ciò sarà analiticamente affrontato il problema relativo alla figura del Maestro della Betulla e al suo corpus, ripercorrendone la vicenda critica, questionando la fondatezza di questo soprannome e, in seguito, proponendo una nuova visione interpretativa e cronologica delle opere già assegnate a questo inesistente artista e riconducibili invece alla mano di Gaspard. Questa disamina sarà poi fondamentale per comprendere l'intero percorso stilistico del paesaggista romano oggetto del presente studio, a partire proprio dai dipinti e dagli affreschi certamente eseguiti da Dughet nei primi anni di attività che saranno paragonati proprio alle tele del Silver Birch Master. Sarà infatti analizzato in profondità l'apporto di Gaspard al prestigioso ciclo pittorico del Buen Retiro di Madrid, focalizzandosi sulla committenza nonché sullo studio dei paesaggi realizzati a Roma dal poco più che ventenne paesaggista per questo ampio cantiere decorativo. In tutto ciò, paragoni saranno svolti con le precedenti o coeve opere di altri paesaggisti, tra tutti Nicolas Poussin e Claude Lorrain, maestri del nostro pittore. È proprio a partire dal rapporto col lorenese che si approfondiranno gli affreschi che Gaspard eseguì in gioventù presso palazzo Muti Bussi, luogo che per lo storico dell'arte diviene una sorta di *Liber Veritas* murale che attesta le differenti invenzioni allora escogitate dal Pussino, il quale qui si avvale anche degli stilemi dai più grandi specialisti del genere delle generazioni precedenti, quali Paul Bril e Agostino Tassi. Gli "altri" sono infatti alla base di molte considerazioni necessarie per comprendere la produzione artistica di Dughet, siano essi suoi colleghi, committenti o collezionisti. Dallo studio di chi scrive emerge infatti la figura di un pittore che già agli esordi poteva vantare sia commissioni ambite nonché una prima attività collezionistica di

sue creazioni ben al di fuori dai confini dell'Urbe, le quali si sarebbero poi moltiplicate durante la maturità. Infine, il capitolo si conclude con un approfondimento del rapporto tra Gaspard e gli artisti francesi che animavano la città di Roma; in particolare saranno trattate due importanti opere di collaborazione eseguite con Charles Le Brun, futuro *premier peintre du roi*.

### Silver Birch Master I. La vicenda storico-critica del Maestro della Betulla tra Poussin e Dughet

Per comprendere la prima fase di attività di Gaspard è necessario anzitutto affrontare la spinosa questione del cosiddetto Silver Birch Master (italianizzato in Maestro della Betulla), un artista fittizio attorno a cui Sir Anthony Blunt racchiuse in un articolo del 1950 una serie di tredici dipinti di paesaggio insieme ad alcuni fogli<sup>198</sup>. Il nome che lo studioso attribuisce a quest'ignoto pittore deriva dalla presunta tipologia di albero che ricorre nelle opere in questione, il quale è riconosciuto con la betulla o, al massimo, con il frassino di montagna, che tuttavia, come si dimostrerà, non sembrano realmente corrispondere a causa dell'area geografica di produzione delle tele. Nello stesso articolo si ipotizzò che questi paesaggi fossero da ricondurre ad un solo artista non identificato, attivo a Roma intorno agli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento, il quale traeva ispirazione anzitutto dalle opere di Nicolas Poussin senza però giungere alla stessa qualità né nella resa delle figure né a livello compositivo. Sempre secondo Blunt, tale pittore doveva necessariamente conoscere i paesaggi di Claude Gellée, soprattutto per il modo non dissimile di rappresentare diverse specie arboree e, inoltre, doveva essere al corrente delle creazioni giovanili di Dughet. Nonostante queste assonanze stilistiche, nel predetto articolo di Blunt si rifiutò l'identificazione del Silver Birch

---

<sup>198</sup> BLUNT 1950, pp. 69-73.

Master con uno dei tre paesaggisti, affermando che si era di fronte ad un pittore di minor talento che “volgarizzò” la maniera aulica di Nicolas. Il corpus originale del Maestro della Betulla fu contestualmente diviso in gruppi dallo stesso storico dell’arte inglese, perlopiù sulla base dei loro soggetti o della qualità delle figure che li popolavano - fatto esilarante, dato che la più parte di essi sono paesaggi senza storia o, addirittura, senza personaggi - . Nel primo gruppo, considerato il più «stilisticamente incerto», troviamo il *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d’acqua* della National Gallery di Londra, il *Paesaggio con sentiero e due viandanti* del Victoria and Albert Museum (**Figg. 25-26**) ed il *Paesaggio paludoso* della Corsini (**Fig. 22**), che sono comparati agli affreschi dughettiani di San Martino ai Monti e a quelli Colonna - al tempo entrambi ritenuti giovanili - per via di alcune fronde dal fogliame verde scuro che «si stagliano contro il cielo come mani dalle dita aperte»<sup>199</sup>. Ma gli altri alberi presenti in questi dipinti, con foglie giallo dorate e dai caldi toni bruni, suggerirono a Blunt una vicinanza del Silver Birch Master anche con Claude Lorrain, il quale era solito differenziare le varie specie di alberi, nonché della conoscenza di alcune opere di Nicolas Poussin, in particolar modo dell’*Infanzia di Giove* della Dulwich Picture Gallery (**Fig. 14**) e della *Scelta di Ercole* di Stourhead (**Fig. 8**). Del secondo gruppo sono invece il pendant che nel 1950 apparteneva alla collezione Spink formato da un *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano* (**Fig. 51**) e da un *Paesaggio con cacciatori*, nonché una tela passata all’asta da Christie’s nella vendita Cargher (3 dicembre 1948, lotto 27), i quali si differenziano dal primo gruppo solo per la composizione più aperta. Il terzo gruppo, definito «più ambizioso», si caratterizza per i temi classici e per la presenza di ninfe e satiri; ne fanno parte due tele attualmente in collezione privata raffiguranti un *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* e un *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Figg. 12-13**) - ma all’epoca in cui scrisse Blunt presso il Metropolitan Museum - , un’opera del Museo del Prado che mostra un *Satiro che spia una ninfa dormiente* (**Fig. 11**; inv.

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 70.

N. 2319) e, infine, un dipinto riconosciuto dubitativamente da Blunt come un *Mirtillo e Corsica* (tema tratto dal *Pastor Fido*) passato in vendita da Christie's il 24 luglio 1936 (lotto 82), ossia il *Paesaggio con Aminta che salva Silvia* oggi alla National Gallery of South Australia di Adelaide (**Fig. 40**). Se da un lato il trattamento del fogliame è comune ai primi due gruppi, dall'altro c'è una vicinanza ancora maggiore alle composizioni bacchiche di Poussin degli anni Venti e Trenta, senza tuttavia lo stesso bilanciamento tra paesaggio e figure, spesso fuori scala. L'ultimo gruppo, considerato il migliore dallo studioso, contiene una *Giunone che riceve la testa di Argo* conservato a Palazzo Barberini (**Fig. 10**), che è ritenuto il capolavoro della serie, l'allora intitolato *San Girolamo nel Deserto*<sup>200</sup> nonché *l'Eremita che predica agli animali* del Museo del Prado (**Figg. 55-56**), considerato al tempo il presunto pendant del precedente. Simili ai dipinti summenzionati nella resa degli alberi e delle foglie, sono anche alcuni disegni da sempre particolarmente dibattuti del catalogo di Nicolas Poussin, e che Blunt riconduce alla mano del "volgarizzatore" Silver Birch Master, quali ad esempio il bel *Paesaggio con alberi in primo piano, cascata, città e promontorio in lontananza* del British Museum<sup>201</sup> (**Fig 52**), la *Veduta del Tevere con Ponte Molle* dell'Albertina (**Fig. 53**), e la *Veduta con alberi in primo piano* sempre a penna e pennello e con largo uso di acquerellature brune del museo di Marsiglia (**Fig. 54**), in cui lo studioso rivede inoltre la stessa composizione di base dell'*Eremita che predica agli animali* del Prado, sebbene rovesciata. A proposito dei due dipinti del Prado, in un articolo del 1959 Blunt stesso rivide la sua attribuzione di questi ultimi ad un singolo artista<sup>202</sup>. Infatti, sebbene nello studio del 1959 entrambi fossero giustamente ricondotti al ciclo del Buen Retiro di Madrid, nel caso del *San Girolamo*

---

<sup>200</sup> L'opera fino a tempi recenti era nota con questo titolo, mentre oggi è riconosciuta come un *Paesaggio con san Paolo Eremita* [JEWITT, *Weaving together an Identity on Nicolas Poussin's "Landscape with an Anchorite Saint"*, in «The Burlington Magazine», 2011, CLIII, pp. 307-311]. Molti dei santi delle tele anacoretiche realizzate per il Buen Retiro non sono stati ancora riconosciuti per via della quasi totale mancanza di attributi.

<sup>201</sup> Pennello e acquerellature brune, penna e inchiostro bruno su tracce di matita nera, 194x273 mm, Londra, British Museum (INV. 1946,0713.1123).

<sup>202</sup> BLUNT 1959, pp. 389-390.



lo storico dell'arte propose il nome di Nicolas Poussin - che permane ancora oggi - cambiando anche la cronologia del quadro, ora anticipato al 1637-1638, mentre lasciò all'anonimo Silver Birch Master di sua creazione la tela con *Eremita che Predica agli animali*. In sintesi, si può quindi constatare che già nove anni dopo la "nascita" del Maestro della Betulla, l'unitarietà del corpus veniva messa in discussione dal suo stesso ideatore, e non sarebbe stata nemmeno l'ultima volta.

Dieci anni dopo la pubblicazione del primo articolo di Blunt sull'argomento, John Shearman s'inserì nel problema dell'attribuzione di alcuni fogli già attribuiti a Poussin, rendendoli a Dughet<sup>203</sup> ed aprendo dunque la via all'identificazione successiva da parte di altri studiosi del poussiniano Silver Birch Master con Gaspard. È bene precisare che Shearman non scrisse mai direttamente sul Maestro della Betulla - preferendo piuttosto occuparsi più specificatamente di grafica dughettiana in relazione con quella di Poussin - tuttavia già nell'articolo di Blunt del 1959 l'autore in nota riportò l'ipotesi che gli aveva avanzato proprio Shearman - poi purtroppo mai sviluppata - secondo la quale l'anonimo pittore era da identificare con Gaspard Dughet<sup>204</sup>. Da lì in poi numerosi studiosi si accodarono a questa solo sussurrata supposizione relegata in una nota.

Su quest'onda, già nel 1962 Denys Sutton appoggiò l'associazione tra questo fantomatico artista e Dughet<sup>205</sup>, attribuendone la maggior parte dei dipinti raggruppati da Blunt nel 1950. Tra questi vi sono le due tele già del Metropolitan Museum (**Figg. 12-13**), che riecheggiano i bacchanali del maestro Poussin nei soggetti nonché nelle singole figure, portando lo studioso a datarle durante l'apprendistato presso di lui o, al massimo, subito dopo. Si deve poi a Sutton una delle prime

---

<sup>203</sup> SHEARMAN 1960, pp. 326-329.

<sup>204</sup> «Dr John Shearman [...] has tentatively suggested that the Silver Birch Master may be the youthful Gaspar Dughet. This would again fit, since in the later thirties he would have been working under the direct guidance of his brother-in-law. Dr Shearman's hypothesis is confirmed by the close relation between the *Anchorite preaching to the Animals* and two paintings in the Doria Collection, one of *St Mary of Egypt* and one of *St Augustine and the Mystery of the Holy Trinity*, which must be early works by Gaspar» [in: BLUNT 1959, n. 9].

<sup>205</sup> SUTTON 1962, LX, pp. 269-312.

attribuzioni dell'*Eremita che predica agli animali* del Prado a Dughet (**Fig. 56**), eseguito a suo avviso intorno al 1637-38, ossia dopo i suoi primi viaggi fuori dall'urbe<sup>206</sup>. Riconoscendo la paternità poussiniana dell'allora presunto pendant (**Fig. 55**), Sutton quindi, non solo scardinò ulteriormente la visione unitaria del primigenio corpus del Maestro della Betulla, ma sostenne pure la partecipazione di Gaspard, allora poco più che ventenne, all'importantissimo ciclo pittorico per i reali spagnoli, argomentando questa attribuzione sia su una base stilistica, sia resuscitando i biografi che menzionavano due grandi opere eseguite per il marchese di Castel Rodrigo, allora ambasciatore di Spagna a Roma. Un punto tuttavia non chiaro per Sutton erano le figure della tela madrilenà, in particolare gli animali, ritenuti di mano di un pittore nordico della cerchia dei bamboccianti, per cui ipotizzò l'intervento di Pieter Van Laer o Jan Miel, quest'ultimo nell'Urbe almeno dal 1636.

A dimostrazione dell'improvviso interesse per la pittura di paesaggio e, specificatamente, per il nucleo del Silver Birch Master, nello stesso anno del Sutton (1962) persino Arcangeli<sup>207</sup> sostenne che si trattasse di opere di Dughet, le quali furono condotte in un periodo da lui stimato tra il 1635 ed il 1637-1638 (biennio in cui si situa il *Paesaggio con Eremita che predica agli animali* del Prado; **Fig. 56**). Di fatto lo studioso poneva la parentesi stilistica del Maestro della Betulla tra la fine del suo discepolato presso il cognato e poco prima della presunta datazione della decorazione di San Martino ai Monti (si noti che questi affreschi si datavano ancora ai primi anni Quaranta del secolo o, al massimo, entro il 1645), più precisamente negli anni dei suoi viaggi col Duca della Cornia e l'Ariti. L'Arcangeli riteneva impossibile dissociare il Maestro della Betulla dal giovane Gaspard soprattutto per via del naturalismo tipico del paesaggista che pervade le opere di questo corpus e, inoltre, considerava questa fase frutto non solo degli insegnamenti di Poussin,

---

<sup>206</sup> Già Blunt, su suggerimento di Shearman, avanzava quest'ipotesi attributiva [cfr. nota 204].

<sup>207</sup> ARCANGELI 1962, pp. 256-289.

quanto piuttosto di un coevo apprendistato sotto Claude Lorrain, ipotesi del resto paventata lo stesso anno dal Sutton<sup>208</sup>; scrive infatti:

«quel gruppo di opere che il Blunt raccolse sotto il nome del Silver Birch Master (dall'albero che vi compare tipicamente) mostra, insieme a un indubitabile pussinismo nella concezione, nelle masse, nel tono, un più abbandonato amore alla natura (spesso non vi compare l'uomo) da tornar bene con una fase giovanile del Dughet che si renderebbe, altrimenti, irreperibile per noi. [...] Una indagine attenta delle opere del Dughet - "Maestro della Betulla"- credo porterà poi a render plausibile l'affermazione che Gaspare, tornato stabilmente in Roma, avrebbe avuto un contatto di discepolato col Lorenese»<sup>209</sup>.

In via aneddotica ma anche di prova, l'Arcangeli riporta pure l'opinione personale del suo illustre maestro nonché grande conoscitore Roberto Longhi, il quale era a sua volta fermamente convinto della piena corrispondenza tra il Silver Birch Master e Dughet giovane.

In un articolo del 1963, Malcolm R. Waddingham<sup>210</sup> faceva il punto sullo stato dell'arte dughettiano, ivi compresa, ovviamente, l'ormai imprescindibile questione del Maestro della Betulla. Pur stimando lo studio del Sutton, da lui considerato il vero apripista alla riscoperta del Pussino, Waddingham si dichiarò più affine alle idee dell'Arcangeli, ad esempio circoscrivendo il periodo del Silver Birch Master dopo il discepolato presso Poussin, ossia tra il 1635 ed il 1640 circa, e quindi non concordando sulla possibilità paventata dal Sutton circa un'esecuzione di alcune di queste tele proprio durante la formazione in casa del normanno. La sua argomentazione poggia sulla vicinanza di Dughet a Claude che si ravvisa in queste tele, in quanto i due erano gli unici che sapevano fare della raffigurazione di due o

---

<sup>208</sup> SUTTON 1962, p. 282-283.

<sup>209</sup> ARCANGELI 1962, pp. 267-268.

<sup>210</sup> WADDINGHAM 1963, CLXI, pp. 37-54.

tre alberi un paesaggio completo e poetico allo stesso tempo. Ciò a suo avviso è evidente nel *Paesaggio paludoso* ancora oggi a Palazzo Corsini (**Fig. 22**), da lui assegnato al Dughet e che per lo studioso è un passo fondamentale nella direzione del naturalismo pittoresco.

Leggendo il bel saggio del 1975 di Luigi Salerno si nota come ormai fosse assodata l'identificazione del Maestro della Betulla con Dughet<sup>211</sup>, qui argomentata *en passant* e di fatto collegata con quella prima maniera che secondo il biografo Pascoli «dà alquanto nel secco». Salerno scrive infatti: «La prima fase, caratterizzata da uno stile un poco secco, è stata già abbastanza bene individuata: essa comprende le opere riunite dal Prof. Blunt sotto il nome "Maestro della Betulla", poi generalmente identificato col Dughet giovane»<sup>212</sup>. Nello stesso anno anche Marcel Roethlisberger s'inserisce nel discorso, attribuendo ad un giovane Gaspard il *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre* di collezione privata<sup>213</sup> (**Fig. 32**), a suo avviso affine allo stile del Maestro della Betulla<sup>214</sup>.

Di avviso decisamente contrario ai predetti fu Clovis Whitfield, che nel 1979 propose fermamente che si trattasse di opere eseguite in toto da Nicolas Poussin nei suoi esordi romani da paesaggista<sup>215</sup>. Sempre nello stesso articolo, Whitfield riassegnò a Poussin i cosiddetti disegni del Gruppo G, che Shearman aveva precedentemente escluso dal catalogo del normanno in favore di un giovane Dughet<sup>216</sup> (e che saranno più dettagliatamente discussi nel presente studio in un capitolo dedicato alla produzione grafica di Gaspard). L'ipotesi dello studioso in merito ai quadri già Maestro della Betulla era sostenuta, da un lato, da una scarsa conoscenza dei primi paesaggi romani di Poussin, che al tempo dell'articolo - a suo

---

<sup>211</sup> SALERNO 1975, pp. 227-236.

<sup>212</sup> Ivi, 228.

<sup>213</sup> Olio su tela, 55x43,5 cm, collezione privata (già nella Morrison Collection).

<sup>214</sup> ROETHLISBERGER 1975, cat. 1.

<sup>215</sup> WHITFIELD 1979, CXXI, pp. 10-19.

<sup>216</sup> SHEARMAN, *Group "G"*, in FRIEDLAENDER, BLUNT (a cura di), *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné. Studies for the Long Gallery. The decorative drawings; the illustrations to Leonardo's Treatise, the landscape drawings*, Vol. IV, 1963, pp. 36-43, 59-64, 228-239.

dire - sembrava essere quasi diventato un espertissimo paesaggista di punto in bianco dal 1640, dall'altra dalla qualità delle tele già Silver Birch Master, le quali, se fossero state di un giovane Gaspard, avrebbero dovuto portare a risultati diversi e a paesaggi più idealizzati ed intellettuali nella carriera successiva di Dughet. In tal modo lo studioso voleva inoltre giustificare il fatto che il Poussin nei primi anni romani fosse solito produrre paesaggi di stampo meramente decorativo, come del resto sembrano essere molti dipinti del corpus del Maestro della Betulla, alcuni dei quali, si ricorda, sono privi di qualsivoglia soggetto. Inoltre, la scarsa qualità delle figure che si ritrovano in certi disegni del Gruppo G sono per Whitfield accomunabili ai personaggi che abitano le tele del Maestro della Betulla, e, essendo che a suo avviso entrambi i nuclei sono del primo Poussin romano, questa vicinanza è da lui utilizzata per provare la totale paternità poussiniana di tutte queste opere, le quali, secondo lui, nella loro immediatezza e spontaneità, sarebbero frutto degli studi dal vero nella campagna romana eseguiti intorno al 1630-1634 circa dal pittore in compagnia di Claude e di Sandrart. A tal proposito, Whitfield risulta pienamente a conoscenza dell'apprendistato di Gaspard presso Poussin più o meno negli stessi anni, ma al contempo utilizza la testimonianza del Sandrart, il quale non menziona Dughet, per alludere all'assenza di quest'ultimo nelle *promenades* di Poussin e Claude finalizzate appunto a disegnare *en plein air*. Per quel che concerne l'analisi delle singole tele, Whitfield parte dall'allora riconosciuto *Paesaggio con san Girolamo* del Prado per il ciclo del Buen Retiro (**Fig. 55**), che, come si è scritto, già Blunt aveva riassegnato a Poussin nel 1959 (seppur dopo averlo precedentemente inserito nel nucleo Maestro della Betulla). Essendo che tale dipinto era da considerarsi un caposaldo dell'ignoto Maestro della Betulla, per Whitfield ciò significava per tutte le altre tele inserite sotto questo epiteto dovevano necessariamente essere riattribuite a Nicolas Poussin, prima fra tutte l'altra tela eseguita per il ciclo madrilenno, ossia il *Paesaggio con Eremita che predica agli animali* (**Fig. 56**), ritenuto comunque dallo stesso studioso meno riuscito e che, come si è scritto, al tempo era già stata assegnata a Dughet da altri eminenti studiosi, tra cui Shearman, Sutton,

Arcangeli e Salerno<sup>217</sup>. In seguito, Whitfield accomuna ai succitati dipinti il *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua* della National Gallery di Londra (**Fig. 26**) ed il *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre* (**Fig. 32**) di collezione privata già pubblicato quattro anni prima da Roethlisberger con un'attribuzione a Dughet, i quali condividono una concezione compositiva simile al quasi coevo *Paesaggio con pastore che suona* realizzato da Lorrain di Galleria Pallavicini (49,7x39 cm; **Fig. 28**). Infine, lo studioso mette in discussione il nome stesso del Maestro della Betulla, lodando la grande varietà botanica che vi si ritrova (come del resto accade nelle opere di Claude) ma soprattutto evidenziando - e non a torto - che le betulle siano una specie molto rara nell'Europa meridionale, arrivando dunque ad ipotizzare che gli alberi che ricorrono in questi dipinti siano più plausibilmente dei pioppi.

La diatriba attributiva tra Poussin e Dughet era dunque ancora aperta. In un articolo comparso nel 1980 sul Burlington Magazine, Blunt<sup>218</sup> tornò sul problema del Maestro della Betulla al fine di rispondere al recente studio di Whitfield, *de facto* rigettando la sua ipotesi per via della resa "debole" delle figure che si riscontra nelle opere in questione (ad eccezione ovviamente del dipinto allora noto come *Paesaggio con san Girolamo* del Prado (**Fig. 55**), sicuramente di Poussin come aveva dimostrato lo stesso Blunt già nel 1959). Criticò inoltre a Whitfield di non aver mai menzionato quattro dei tredici dipinti originari del Silver Birch Master: i due già di collezione Spink (**Fig. 51**), quello già Cogher e il dipinto finito nel museo di Adelaide nel 1951 (**Fig. 40**), anzi, stavolta Blunt affermò che i primi tre fossero da considerarsi opere realizzate da un Dughet già relativamente maturo. Se non si sbilancia realmente circa la paternità dell'*Eremita che predica gli animali* del Prado (**Fig. 56**), della tela del Victoria and Albert Museum (**Fig. 25**) e del *Paesaggio paludoso* della Corsini (**Fig. 22**), ritenuti comunque non di Poussin per via della loro "pesantezza" nella resa degli alberi, Sir Anthony si spinge più chiaramente verso l'assegnazione a Dughet nel caso del *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua* della National Gallery (**Fig.**

---

<sup>217</sup> SALERNO 1977-1978, Vol. II, 86.5.

<sup>218</sup> BLUNT 1980, pp. 577-582.

26), per via della figura ritenuta sì poussinesca ma debole a livello delle giunture come spesso avviene in Gaspard. Così facendo lo storico dell'arte inglese arrivò ad attribuire una parte del corpus del Silver Birch Master a Gaspard, preferendo tuttavia lasciare cautamente alcune opere sotto l'epiteto da lui stesso creato trent'anni prima, tra cui il *Paesaggio con ninfa addormentata e satiro* (**Fig. 11**) che rimaneva quindi ancora di autore ignoto. Stavolta lo studioso lasciava tuttavia aperta l'ipotesi di un'attribuzione a Poussin dei due dipinti con ninfe e satiri già del Metropolitan Museum (**Fig. 12-13**) e, a favore di Whitfield, si ricredette pure circa l'identificazione degli alberi della serie, ammettendo che a quelle latitudini non crescano betulle: il nome stesso del gruppo da lui creato non aveva più ragion d'essere. Al contrario, per quel che concerne il *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre* (**Fig. 32**) assegnato l'anno precedente da Whitfield a Poussin, dopo che Roethlisberger lo aveva già collocato nella fase Maestro della Betulla di Dughet<sup>219</sup>, Blunt commenta sostenendo che non ha nulla in comune con le opere di Nicolas<sup>220</sup>, tuttavia non accettandone nemmeno la paternità dughettiana. A tal proposito, cita un dipinto in collezione privata australiana molto simile a quest'ultimo e che, inoltre, ha al suo interno un gruppo di edifici molto simili a quelli del dipinto della National Gallery (**Fig. 26**), che probabilmente è da riconoscersi col *Paesaggio boschivo con pastore sdraiato, due cani e bovini* passato all'asta nel 2008<sup>221</sup> (**Fig. 35**). A loro volta, questi due presentano a suo avviso delle somiglianze con un disegno di Besançon che era stato assegnato a un anonimo imitatore di Nicolas Poussin nel catalogo ragionato dei disegni curato anche dal Blunt del 1963<sup>222</sup>. Successivamente, nello

---

<sup>219</sup> ROETHLISBERGER 1975, cat. 1.

<sup>220</sup> Whitfield già nel 1980 rispose con una lettera all'articolo di Blunt, riaffermando la paternità poussiniana del *Paesaggio con pastore e capre* per via, a suo dire, dello stesso spirito meramente decorativo nonché delle incredibili somiglianze compositive con la *Veduta di Grottaferrata con Venere e Adone* di Montpellier, di cui effettivamente dimostrò in maniera ineccepibile l'autografia di Nicolas (ancora oggi accettata dalla critica), la quale era invece stata messa in discussione dal Blunt per cui l'opera era da ascrivere piuttosto alla cerchia di Pietro Testa. [WHITFIELD, *Letter: Poussin problems*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 838-839].

<sup>221</sup> Vendita Sotheby's, Londra, 24 aprile 2008 (lotto 91).

<sup>222</sup> *Alberi in primo piano e paesaggio in lontananza*, 310x217 mm, penna e bistro su carta, Musée de Besançon, Inv. 1165 [in: FRIEDLAENDER, BLUNT 1963, pp. 54 e 227, cat. B 31].

stesso articolo Blunt ritorna sulla questione dei disegni, rimettendo in questione sia il gruppo G, sia quei pochi fogli che nel 1950 aveva ricondotto al Maestro della Betulla. Comune a entrambi questi gruppi è ad esempio il superbo foglio raffigurante *Alberi in primo piano, vallata e monti in lontananza* del Musée Cantini di Marsiglia (**Fig. 54**), prima assegnato da Blunt al Silver Birch Master e, in seguito, classificato da Shearman nel gruppo G – e quindi ricondotto a Dughet – nel catalogo dei disegni curato tra gli altri da Blunt<sup>223</sup>. In una costante altalena attributiva, nell'articolo del 1980 Blunt riattribuisce questo disegno a nientemeno che Nicolas Poussin, datandolo alla fine degli anni Trenta per via degli effetti luminosi che si manifestano sui tronchi e tra le fronde in uno «spirito vicino a Claude». Blunt quindi cambiò nuovamente idea e mise ancora più in discussione l'unitarietà del primigenio corpus del Silver Birch master da lui creato e, contestualmente, quella del gruppo G; scrive infatti «I no longer feel as confident as I did formerly that all the drawings classified under the G group are by the same hand and that this hand is Gaspard, but I cannot believe that they are all by Nicolas»<sup>224</sup>. Pure in questo caso la paternità delle opere era dunque da dividere tra anonimi artisti, Dughet e Poussin, condividendo la stessa malaugurata sorte del Maestro della Betulla.

Nella prima e attualmente unica monografia consacrata a Gaspard del 1986, Marie-Nicole Boisclair tende ad associare le tele già Maestro della Betulla al periodo in cui il paesaggista è sotto l'ala del francese, quindi accettando la datazione proposta da Sutton, sebbene contestualmente rifiuti l'attribuzione di una piccola parte di esse al giovane paesaggista. Le prime opere che secondo lei si possono assegnare al giovane pittore sono infatti le due tele mitologiche *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* e il uso presunto pendant, il *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Figg. 12-13**), da lei datati tra il 1633 ed il 1634<sup>225</sup>. Ne consegue che le opere del Maestro della Betulla accettate dalla storica dell'arte canadese sono da lei

---

<sup>223</sup> SHEARMAN 1963, pp. 64 e 236, cat. G 40.

<sup>224</sup> BLUNT 1980, p. 578.

<sup>225</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 167-169, catt. 1-2.



collocate in un arco temporale di soli tre anni, dal 1633 al 1635, sebbene lei stessa affermi che non sia possibile darne un ordine cronologico preciso in quanto nessuna di esse è datata o firmata<sup>226</sup>. Un'eccezione a questa cronologia è *l'Eremita che predica agli animali* del Prado<sup>227</sup> (**Fig. 56**), eseguito secondo Boisclair da Gaspard intorno al 1637-1638, mentre le sole tele del nucleo bluntiano del 1950 che categoricamente rifiuta nel catalogo del giovane paesaggista sono il *Paesaggio con san Girolamo* del Prado (**Fig. 55**), da assegnare a Nicolas Poussin, e il *Paesaggio con ninfa addormentata e satiro* sempre del Prado (**Fig. 11**) insieme al *Paesaggio con Giunone che riceve la testa di Argo* di Palazzo Barberini (**Fig. 10**), da assegnare entrambi allo stesso artista di cerchia poussiniana ma non identificato; tolti questi, «nous restons avec un ensemble d'oeuvres stylistiquement cohérent, qui s'intègre bien dans la production de la première période d'activité du Guaspres»<sup>228</sup>. La studiosa si spinge oltre e va al di là del primigenio corpus del Maestro della Betulla, inserendo in questo brevissimo arco cronologico di neanche tre anni ben 36 opere<sup>229</sup> tra dipinti e incisioni, pur ammettendo che vi sia tra queste un' «étonnante variété des solutions»<sup>230</sup> che oggi, come si vedrà, pare improbabile considerare il frutto di così pochi anni di produzione. Nei dipinti da lei catalogati dal n. 1 al n. 28 la studiosa rileva comunque dei tratti che definisce comuni: colori saturi, una pasta generosa, un disegno debole, masse ampie e ben affermate, una prospettiva generalmente poco profonda, delle proporzioni non sempre in accordo tra loro. A suo avviso pure gli alberi sono stereotipati: posti in primo piano e di grandi dimensioni, le loro foglie, dipinte una ad una, «tradiscono un gesto rapido, un po' secco, quasi meccanico» e molti presentano tronchi esili che si stagliano verso il cielo, tra cui appunto c'è spesso una o più pseudo-betulle, in cui il tronco è di una corteccia scura su cui vengono applicate delle macchie di colore chiaro (al contrario dell'aspetto reale delle vere

---

<sup>226</sup> Ivi, p. 32.

<sup>227</sup> Ivi, p. 182, cat. 54.

<sup>228</sup> Ivi, p. 168.

<sup>229</sup> Ivi, pp. 31-37, 167-179, catt. 1-36.

<sup>230</sup> Ivi, p. 35.

betulle, che invece si riscontra nel *Pan e Siringa* di Nicolas Poussin; **Fig. 9**)<sup>231</sup>. Si può quindi affermare che Boisclair crei una vera e propria fase “Maestro della Betulla” all’interno della produzione di Dughet giovane, che diventa quindi una sottosezione del suo catalogo strettamente posta ai suoi esordi e che viene inoltre ampliata notevolmente nel numero di opere rispetto ai precedenti studi attorno al Silver birch Master. Alcune di queste hanno effettivamente delle somiglianze soprattutto con il *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d’acqua* della National Gallery di Londra e con il *Paesaggio con sentiero e due viandanti* del Victoria and Albert Museum, (**Figg. 25-26**) a cui la studiosa riconduce inoltre lo splendido disegno raffigurante un *Sentiero alberato nella foresta* del Louvre<sup>232</sup> (**Fig. 33**), da lei ritenuto uno studio propedeutico al dipinto. Uno dei dipinti che Boisclair assimila alla fase Maestro della Betulla di Gaspard è il già menzionato *Paesaggio con pastore e capre* di collezione privata (**Fig. 32**), nel quale il personaggio così come gli animali, più che altro accessori alla scena paesistica, sono relegati tutti in primissimo piano, come nei dipinti appena menzionati, e che, si ricorda, Whitfield aveva invece attribuito a Nicolas Poussin nei suoi esordi da paesaggista. Lo stesso discorso è utilizzato dalla studiosa canadese per inserire nello stesso *range* cronologico tele quali il *Paesaggio boschivo con pastore sdraiato, due cani e bovini* (**Fig. 35**), riconosciuto da chi scrive con la tela proveniente dalla collezione di Thomas Agnew & Sons passata all’asta da Sotheby’s nel 2008 con un’ormai obsoleta attribuzione all’inconsistente Silver Birch Master<sup>233</sup>. Al contempo, in questo brevissimo *range* cronologico la studiosa colloca opere che possono sì ritenersi di stessa mano, ma che secondo chi scrive mostrano comunque una maturità decisamente maggiore, motivo per cui si ritiene che la cronologia del Dughet giovane sia in gran parte da riscrivere.

---

<sup>231</sup> Ivi, p. 168.

<sup>232</sup> Inchiostro bruno, acquerellature brune, disegno sottostante a sanguigna e tracce di matita nera, 255 x 186 mm, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 32464. A sua volta il foglio è il pendant del disegno raffigurante un Sottobosco (sentiero ombreggiato) conservato anch’esso presso il Musée du Louvre (**Fig. 34**). Entrambi sono stati tradizionalmente attribuiti a Poussin.

<sup>233</sup> Vendita Sotheby’s, Londra, 24 aprile 2008 (lotto 91).

Poco è stato aggiunto in seguito a questo problema attributivo, se non qualche breve menzione qua e là tra gli innumerevoli studi dedicati a Poussin. Tra questi è da segnalarsi l'appoggio praticamente totale di Oberhuber alle teorie del Whitfield in merito al Maestro della Betulla, senza però realmente approfondire la questione o analizzarne le opere poiché le tele di questo corpus sarebbero a suo avviso realizzate da Poussin negli anni Trenta inoltrati, quindi oltre il suo campo d'indagine atto ad analizzare i primissimi anni romani di produzione del pittore filosofo<sup>234</sup>.

Fu Sivigliano Alloisi a riaprire la questione in occasione della mostra romana dedicata a Poussin<sup>235</sup> grazie a nuovi contenuti. Nel corso della mostra infatti rivelò alcune sue nuove scoperte inerenti al giovane Dughet, le quali, a suo avviso, confutavano l'associazione tra Dughet ed il Silver Birch Master, riportando dunque almeno in parte e ipoteticamente in auge l'ipotesi che fu dello Whitfield in merito alla loro paternità poussiniana. L'ex direttore della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini restituì agli studi cinque guazzi su tavola conservati nel museo romano, da lui giustamente ricondotti alla collaborazione tra Dughet e Francesco Allegrini, autore delle figurine, per la decorazione di Palazzo Costaguti menzionata effettivamente dai biografi del paesaggista<sup>236</sup>. Alloisi le considerò una produzione strettamente giovanile, addirittura da situarsi nel periodo di discepolato di Gaspard sotto il maestro normanno. Se sul problema della datazione

---

<sup>234</sup> OBERHUBER, *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, 1988, p. 29. Nello stesso testo Oberhuber attribuisce a Poussin tutta una serie di disegni (tra cui la maggior parte di quelli del Gruppo G), considerandoli quindi eseguiti nei primissimi anni romani e, dunque, dissociandoli cronologicamente con le tele già Silver Birch Master da lui ritenute del normanno. Tale argomentazione pare poco plausibile da un punto di vista logico, ma si tornerà dettagliatamente sulla questione dei disegni in una sezione apposita della presente tesi.

<sup>235</sup> ALLOISI 1994, pp. 114-125.

<sup>236</sup> Nicola Pio nel 1724 cita queste opere: «Ha dipinto ancora molto in opere a guazzo in un appartamento del Palazzo Costaguti in tutte le porte e fenestre, parte de quale sono state tagliati e poste in quadri, cioè li più conservati, dove si vedono con figure dell'Allegrini e presentemente bene accomodati» [PIO ed. 1977, p. 45]. Le stesse opere sono poi citate anche da Pascoli: «Dipinse tutte l'imposte delle finestre, e porte d'un appartamento del palazzo del marchese Costaguti, alcune delle quali, che son le meglio conservate con belle figure dell'Allegrini ridotte in quadri» [PASCOLI 1730, pp. 60-61].

di queste opere si ritornerà in un paragrafo apposito - in cui si dimostrerà che furono realizzate più di dieci anni dopo la proposta dell'Alloisi, addirittura durante la seconda maniera<sup>237</sup> - in questa sezione è bene sottolineare che per lo storico dell'arte queste erano da considerarsi tra le primissime opere del Dughet (così come gli affreschi sempre conservati nel palazzo). Di conseguenza, queste datazioni non erano a suo avviso compatibili a livello stilistico con le tele già Maestro della Betulla. Se infatti l'ex direttore concorda con Boisclair circa il *Paesaggio con Giunone e Argo* di Palazzo Barberini (**Fig. 10**) e il *Paesaggio con ninfa addormentata e satori* del Prado (**Fig. 11**), sostenendo anch'egli che si tratti di un altro artista ignoto<sup>238</sup>, spingendo anche verso una potenziale formazione nordica dell'anonimo pittore - forse olandese - dall'altro riporta velocemente la questione dei disegni del Gruppo G, appoggiando però implicitamente l'ipotesi di Whitfield in favore di Poussin, che già aveva trovato pure il parziale consenso di Marco Chiarini<sup>239</sup>. Nel 2002 Alloisi torna di nuovo brevemente sulla questione, assegnando le tavolette dipinte a Dughet e Allegrini<sup>240</sup> ma lasciando sotto l'epiteto Maestro della Betulla il *Paesaggio paludoso* di Palazzo Corsini (**Fig. 22**), da lui ritenuto tra le tele migliori del nucleo<sup>241</sup>. Sottolineando una varietà qualitativa tra le opere di questo corpus, ammette in parte l'ipotesi proposta da Blunt nel 1980 di riassegnare questi dipinti a diverse mani, pur non essendo d'accordo con alcune delle attribuzioni dello storico dell'arte inglese, ad esempio non condividendo l'idea di scindere la paternità del quadro corsiniano dal disegno del Museo Cantini (**Fig. 54**), ridato da Blunt a Poussin a differenza del *Paesaggio paludoso*. L'Alloisi propone di riconoscere questa tela col «Paese creduto di Niccolò

---

<sup>237</sup> In merito alla ridatazione delle cinque tavole di Palazzo Corsini nonché di altre opere affini provenienti sempre da Palazzo Costaguti si veda anche: GALVAGNI 2020, pp. 40-49.

<sup>238</sup> In occasione della mostra Alloisi riporta anche l'attribuzione del *Paesaggio con San Girolamo* del Prado, dicendo erroneamente che per Boisclair fosse di Dughet, mentre è bene evidenziare che la studiosa canadese non mise mai in dubbio l'autografia poussiniana della tela madrilenica per il Buen Retiro.

<sup>239</sup> CHIARINI, *Due mostre e un libro (studi recenti sulla pittura di paesaggio a Roma fra Sei e Settecento)*, in «Paragone (arte)», 16, 1965, CLXXXVI, pp. 62-76.

<sup>240</sup> ALLOISI, *Arcadie e vecchi merletti. Paesaggi della Collezione Corsini*, 2002, pp. 53-59.

<sup>241</sup> Ivi, pp. 103-105.

Pussino» citato in un elenco contenente le opere restaurate nel 1834 stilato da Tommaso Minardi, appoggiando in questo caso specifico la teoria di assegnarla a Poussin proposta da Whitfield. Essendo per la scissione del nucleo in più mani, Alloisi non si dimostra comunque totalmente contrario ad un'attribuzione di alcune opere a Dughet, ma non nel caso specifico della tela corsiniana e, soprattutto, queste non potevano essere poste prima degli affreschi Muti Bussi e delle tavolette Corsini, da lui ritenuti qualitativamente inferiori ai dipinti presi in esame<sup>242</sup>.

Si evince dunque quanto sia complesso il discorso intorno al riconoscimento del Silver birch Master e, nell'ottica degli studi dughettiani, quanto sia complessa ed intricata la datazione delle opere di questa tipologia, che dal saggio del 1950 di Blunt hanno subito un continuo incremento.

#### Silver Birch Master II. Il Maestro della Betulla e la flora delle foreste laziali

Anzitutto è necessario interrogarsi circa la possibilità che un pittore attivo a Roma nella prima metà del Seicento potesse dipingere quelle che Blunt identificò con betulle bianche (in inglese, appunto, *silver birch*) o, in alcuni casi, frassini di montagna. In alcuni dipinti effettivamente è presente questo albero dall'esile fusto e dalla corteccia bianco-grigia che potrebbe vagamente richiamare la betulla, albero di cui però esistono circa quaranta varietà. In generale, la betulla non è una specie tipica della campagna romana. Si è scritto che già Whitfield nel 1979 mosse quest'accusa al primigenio nucleo raccolto da Blunt, evidenziando la rarità della betulla nell'Europa meridionale e proponendo piuttosto di riconoscere all'interno

---

<sup>242</sup> Scrive Alloisi: «Con questo non si intende negare a priori che Dughet possa aver avuto una fase vicina al "Maestro della Betulla", ma che solo l'analisi accurata dei materiali raccolti (che Boisclair ha notevolmente incrementato e che il collezionismo privato continua a sfornare) può permettere di chiarire almeno questo punto. Chi possa invece essere l'autore delle opere di più alta qualità di questo gruppo al cui interno credo vada mantenuto anche il presente dipinto) è affare più complesso. L'ipotesi di Whitfield comunque, almeno come impostazione generale del problema, va presa in più seria considerazione» [Ivi, pp. 104-105].

di questi dipinti dei pioppi, mentre Boisclair preferì parlare di pseudo-betulle per via della presenza di macchie bianche sovrapposte alla corteccia bruna, al contrario del reale aspetto della corteccia della betulla, a fusto chiaro con chiazze più scure<sup>243</sup>. Effettivamente, anche se si considerassero gli alberi che decorano le tele delle betulle - siano esse rese più o meno in maniera esatta - resta comunque il fatto che l'artista che eseguì queste opere doveva averle viste dal vero in qualche zona del nord Italia o del nord Europa. Come si è ribadito, le sommarie fonti di cui disponiamo odiernamente suggeriscono che Dughet non si spostò dall'Urbe fino al 1635 e, comunque, si è dimostrato che anche più avanti negli anni il pittore non si recò mai più a nord di Firenze. Si è quindi deciso in questa sede di aprire una breve parentesi sull'argomento. Ancora oggi - se si considerano le specie autoctone - nel Lazio solo due luoghi presentano betulle, ossia la stazione di Manziana, dove però questa pianta è stata introdotta dall'uomo solo all'inizio del XX secolo, e la zona di confine con l'Abruzzo dei Monti della Laga, dove invece sembra essere del tutto autoctona la tipologia che diede il nome all'autore dei dipinti di cui è questione, ossia quella della *Betula pendula*, chiamata volgarmente betulla bianca<sup>244</sup>. Pare dunque improbabile che le specie raffigurate siano delle betulle bianche, anche perché in alcuni quadri si è di fronte a paesaggi fluviali o comunque a paesi della campagna romana piuttosto che ad ambienti associati all'alta montagna. La vegetazione laziale risulta ancora oggi una delle più variegata d'Europa e si distingue nettamente a seconda dei fitoclimi presenti sul territorio<sup>245</sup>. Per via della presenza in molte tele di

---

<sup>243</sup> Ad esempio, nel *Paesaggio paludoso* Corsini (**Fig. 22**), nel *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* (**Fig. 21**) così come nel *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Fig. 13**) si può notare che i tronchi degli alberi sono eseguiti ponendo prima uno strato di pittura bruna a cui poi l'artista giustappone macchie di colore più chiare.

<sup>244</sup> PLINI, TONDI, *La distribuzione appenninica della betulla bianca*, in «Natura e Montagna», 1989, XXXVI, pp. 21-28.

<sup>245</sup> Per una sintetica divisione della vegetazione del Lazio a seconda del fitoclima e le relative specie caratterizzanti si veda: CORNELINI, PETRELLA, *Lineamenti della flora e della vegetazione del Lazio*, in *Manuale di ingegneria naturalistica applicabile ai settori delle strade, cave, discariche e coste sabbiose* (Regione Lazio), Vol. II, 2003, pp. 50-56; CORNELINI, *Lineamenti della vegetazione delle coste laziali*, in *Manuale di ingegneria naturalistica applicabile ai settori delle strade, cave, discariche e coste sabbiose* (Regione Lazio), Vol. II, 2003 pp. 57-60.

bacini idrici si sono cercate specie simili alla betulla bianca, almeno a livello di aspetto, che crescono nel territorio laziale e, soprattutto, lungo i suoi corsi d'acqua. Un recente studio del Dipartimento di Biologia Ambientale dell'Università Sapienza ha mappato la vegetazione ripariale del Lazio<sup>246</sup>. Dalla pubblicazione che è seguita si rilevano le varie tipologie di foreste che crescono nei pressi dei corsi d'acqua del territorio. Ad esempio, boschi dominati da ontani neri (*Alnus glutinosa*) si trovano dove ci sono condizioni di ristagno permanente o nei pressi di tratti fluviali a corrente lenta o addirittura ferma. I più estesi boschi di questa tipologia odiernamente si trovano lungo le pianure alluvionali del corso inferiore del Tevere, presso Filacciano e alla confluenza con il Farfa<sup>247</sup>. Nelle stesse zone si possono trovare popolamenti di frassino mediterranei (*Fraxinus oxycarpa*), anche se più rari. Un'altra tipologia sono poi i boschi dominati da pioppo bianco (*Populus alba*) che si trovano su scarpate riparie e terrazzi più bassi lungo gli alvei dei fiumi maggiori del Lazio. In alcuni casi in questi boschi si possono individuare esemplari di pioppo nero (*Populus nigra*)<sup>248</sup>. Le foreste planiziali sono invece generalmente dominate da farnia (*Quercus robur*) ed una volta erano estese su tutte le pianure alluvionali dei fiumi maggiori del Lazio - oggi ridotte a causa dell'agricoltura e dalle bonifiche delle pianure alluvionali - arrivando fino ai confini settentrionali della regione. Foreste zonali di farnia - specie che resiste a sommersione anche per due mesi - e di carpino bianco (*Carpinus betulus*) rappresentano inoltre la vegetazione climax dell'Europa centrale. Ancora oggi si possono trovare zone popolate da farnia e carpino bianco nella confluenza tra Tevere e Farfa a Nazzano fino alla foce del fiume<sup>249</sup>. Se proprio quindi si vuole cercare di individuare delle specifiche specie arboree all'interno del nucleo di dipinti preso in esame, si ritiene che si debba quantomeno partire da quelle appena elencate. Un fatto è comunque certo, ossia che aldilà di chi sia questo

---

<sup>246</sup> SPADA, AGRILLO, CASELLA (a cura di), *Cartografia della vegetazione ripariale dei corsi d'acqua della regione Lazio. Memoria illustrativa*, 2015.

<sup>247</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>248</sup> Ivi, p. 35.

<sup>249</sup> Ivi, pp. 36-37.

fantomatico Maestro della Betulla - questione a cui si cercherà comunque di rispondere nel successivo paragrafo - questo nome, seppur indiscutibilmente evocativo e poetico, non è accettabile per delle tele eseguite certamente nei dintorni di Roma e che pongono la natura di questo luogo a vera protagonista, se non addirittura innalzandola ad unico soggetto, come si può ammirare ad esempio nello straordinario *Paesaggio paludoso* di Palazzo Corsini, dove gli alberi possono dai tronchi macchiati ricordano piuttosto i succitati carpini bianchi (**Fig. 22**).

### Silver Birch Master III. Ipotesi ricostruttive sulla prima maniera di Dughet nel segno di Poussin e Lorrain

Con l'intento di procedere ad una nuova ricostruzione degli esordi di Dughet, può essere utile ravvisare una partizione per soggetti effettivamente riscontrabile già all'interno del corpus del Maestro della Betulla, che sarà poi necessaria per riconoscere l'evoluzione dello stile del pittore fino al quinto decennio inoltrato. Cercando altresì di seguire un ordine cronologico e partendo proprio dalla vicinanza col suo maestro e cognato, una categoria di paesaggi è quella a soggetto più poussiniano, ossia le tele abitate da veneri, satiri, putti e ninfe o, ancora, raffiguranti episodi tratti da fonti letterarie o dalla mitologia classica, che si inseriscono appieno in quella moda che sboccia a Roma negli anni venti e trenta grazie all'enorme influenza dei *Baccanali* di Tiziano. Sempre nati sotto l'influsso di Poussin sono poi i primi paesaggi eremitici - che saranno trattati più approfonditamente nel paragrafo dedicato al Buen Retiro - e che sono fondamentali per comprendere il percorso artistico che porterà Gaspard nella seconda metà degli anni Quaranta alla realizzazione degli affreschi anacoretici di San Martino ai Monti. Un'ulteriore tipologia di paesaggio, stavolta più squisitamente propria alla poetica dughettiana, è costituita da quei paesi senza un soggetto precisato, animati da viandanti, pescatori, bagnanti e cacciatori senza tempo, abbigliati con drappi



anticheggianti e che costituiranno in seguito la maggior parte della produzione del pittore fino alla fine della sua carriera. Ad un primo sguardo questi personaggi sembrano avere il mero intento di animare la composizione, senza nulla aggiungere al significato. Infine vi sono gli straordinari paesaggi senza figure - precedentemente rarissimi nella storia della pittura di paesaggio ma i quali diventano sempre più comuni proprio grazie alla produzione dughettiana - dove la natura è indiscutibilmente l'unica protagonista dell'opera d'arte. La nascita di queste tipologie dughettiane, come si dimostrerà, è in alcuni casi coeva, così come la loro evoluzione è indubbiamente parallela per via delle costanti che si ritrovano tra le stesse.

Prima di proporre una qualsivoglia successione cronologica delle opere di cui è questione, è tuttavia opportuno espungere alcuni dipinti assegnati originariamente al Silver Birch Master dal catalogo dughettiano. Trattasi del *Paesaggio con san Paolo eremita* del Prado (**Fig. 55**), come si è scritto indiscutibilmente ormai assegnato a Nicolas Poussin, nonché di due tele di ascendenza poussiniana, ossia *il Paesaggio con satiri e ninfe* del Prado<sup>250</sup> e *il Paesaggio con Giunone e Argo* di Palazzo Barberini (**Figg. 10-11**), che qui si ipotizzano eseguiti dallo stesso ignoto pittore nordico attivo nella cerchia di Poussin, forse da riconoscersi nel quasi sconosciuto Karel Philips Spierincks<sup>251</sup> (Bruxelles 1600 ca. - Roma 1639), artista fiammingo giunto a Roma

---

<sup>250</sup> Il paesaggio con *Satiro che spia una ninfa addormentata* (Museo del Prado, inv. N. 2319), facente parte del primigenio nucleo del Maestro della betulla [BLUNT 1950, p. 70] è stato assegnato al catalogo di Dughet da Jacques Thuillier [THUILLIER, *L'opera completa di Poussin*, 1974] e da Salerno [SALERNO 1977-1978, p. 522, fig. 86.3], per poi passare al catalogo di Poussin nel 1979 a seguito dell'attribuzione di Whitfield [WHITFIELD 1979, p. 19, fig. 21]. In realtà Blunt stesso lo espunge dai cataloghi di entrambi gli artisti nel 1980 e la sua teoria è appoggiata anche da Marie-Nicole Boisclair, la quale tende ad assegnarlo ad un ignoto imitatore del francese [BLUNT 1980, p. 579; BOISCLAIR 1986, R. 69, p. 315].

<sup>251</sup> Per Spierincks si vedano: BLUNT, *Poussin Studies X: Karel Philips Spierincks, the First Imitator of Poussin's "Bacchanals"*, in «The Burlington Magazine», 1960, CII, pp. 308-311; DANESI SQUARZINA, *A "Hagar and the angel" by Carel Philips Spierinck in Postdam*, in «The Burlington Magazine», 1999, CXLI, pp. 349-351; ALBL, *Poussins Freunde: Pietro Testa und Karel Philips Spierincks*, in «Frühneuzeit-Info», 2013, XXIV, pp. 29-42; Eadem, *Tre nuovi disegni di Giovanni Andrea Podestà e proposte su Podestà pittore*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 1, 2014, IV, pp. 100-101, 105-107; BECCARI, *A St Sebastian by Karel Philips Spierinck*, in «The Burlington Magazine», 2020, CLXII, pp. 595-598.

forse già nel 1622 e gravitante nell'orbita di Nicolas Poussin e dello scultore suo compatriota François Duquesnoy.

Rimanendo comunque nell'ambito delle prime opere già attribuite al Maestro della Betulla che tuttavia si possono catalogare sotto il nome di Dughet, eseguite sempre nell'atelier del grande pittore normanno sono poi due opere formanti un pendant, sebbene oggi separate: il *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* e il *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra*<sup>252</sup> (**Figg. 12-13**), i cui sfondi paesistici sono qui assegnati proprio ad un giovanissimo Gaspard durante il suo apprendistato in casa del cognato e perciò da ritenersi tra le sue primissime opere. Le sensuali figure che popolano questi dipinti furono aggiunte al paesaggio già realizzato, dimostrando una prassi poco considerata dagli studiosi del normanno ma che doveva essere non così insolita all'interno del suo atelier<sup>253</sup>, che in questi anni produce numerosissimi paesaggi di stampo neoveneto da immettere nel vivace mercato dell'arte dell'Urbe. Il putto, la ninfa ed il satiro sono indubbiamente figure ricorrenti nella produzione di Nicolas Poussin tra la fine del terzo decennio e per tutti gli anni trenta, sull'onda appunto del ritorno in auge dei *Baccanali* di Tiziano, ammirati dal vivo nonché copiati dal pittore francese in quegli stessi anni. Per Boisclair si tratta di due paesaggi concepiti in funzione delle figure secondo una prassi trasmessa in quegli anni a Gaspard da Poussin<sup>254</sup>, al contrario dunque della successiva elaborazione dughettiana che poneva l'ambientazione paesistica al primo posto<sup>255</sup>. Pare invece

---

<sup>252</sup> BOISCLAIR 1986, catt. 1-2, pp. 167-169.

<sup>253</sup> Lione Pascoli afferma addirittura che Poussin facesse passare per propri alcuni paesaggi dipinti dal più giovane cognato; scrive infatti: «Furono questi da lui si ben condotti, che disse Niccolò ad alcuni suo'amici in vedendoli: "Se io non glieli avessi veduti fare, e che non fossi piu'chè sicuro, che di qui non sono mai usciti, non crederei certo, che fossero stati fatti da lui": Notovvi nondimeno alcuni difettuzzi; e senz'acchè ei metter vi volesse le mani sopra, gli ordinò che da sé li correggesse, e li fece poi per proprj suoi parti, come e'erano, vendere assai bene» [PASCOLI 1730, p. 58].

<sup>254</sup> BOISCLAIR 1986, p. 34.

<sup>255</sup> La studiosa già evidenziava che nei paesaggi successivi Dughet sembra inserire quasi a forza le figure, come se non fossero state preventivamente pensate. Tuttavia lei stessa poi pone queste stesse tele (quali il *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e gregge di capre in primo piano* e il *Paesaggio con pastore seduto e bovini in primo piano* entrambi presso il Musée Condé di Chantilly) esattamente negli stessi anni del *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* e del rispettivo pendant *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa*, nei quali a suo avviso si ravvisa il procedimento inverso [Ibidem].

più probabile che questi paesaggi fossero eseguiti lasciando degli spazi per poter eventualmente aggiungere le figure qualora si fosse ritenuto necessario, come effettivamente sembra avvenire per il *Paesaggio paludoso* della Corsini, rimasto inabitato (**Fig. 22**). Analizzando nel dettaglio i personaggi del *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa*, le similitudini con Poussin sono molteplici e parlanti. Il putto paffuto del nostro paesaggio presenta velature di un rosa acceso in punti specifici del corpo: sulle punte dei piedi, nella zona in ombra del prominente ventre e dell'avanbraccio nonché sui glutei. Questo modo di rendere l'incarnato degli infanti, unito all'iconografia stessa del putto, carissima a Poussin, la si ritrova in moltissime opere del grande maestro francese, basti pensare all'*Apollo e Dafne* di Monaco, ai *Due putti che lottano in groppa a capre* o, ancora, all'*Infanzia di Giove* della Dulwich Picture Gallery (**Fig. 14**), in cui il putto di destra presenta inoltre una postura molto simile a quello di cui è questione. Pure il satiro che emerge dall'acqua col suo dono ha tratti poussineschi, primariamente nella fisionomia e nella smorfia volutamente caricaturale. Lo si paragoni infatti al satiro che beve nell'*Infanzia di Bacco* del Musée Condé di Chatilly (**Fig. 15**), o con quello che mette le braccia attorno al collo della ninfa nel *Baccanale davanti a un'erma* conservato presso la National Gallery di Londra (**Fig. 16**), dove addirittura l'erma (che raffigura Pan o Priapo) è rappresentata con lo stesso ghigno che ricorre nel nostro satiro. Se ciò non bastasse, la carnagione della creatura mitologica dai toni bruni e rossicci è decisamente più scura rispetto a quella rosata dell'infante o a quella eburnea della ninfa. Questa differenziazione di cromie a seconda del sesso del rappresentato non è mai stata riscontrata nelle figure del Dughet, mentre è la prassi nei dipinti di Nicolas Poussin. La figura della ninfa distesa è tuttavia quella più parlante: il suo corpo reclinato compie una rotazione a livello del busto, offrendo allo spettatore l'anatomia della

---

Un'ulteriore contraddizione è poi nell'assegnazione da parte della studiosa canadese delle figure di questo pendant a Gaspard Dughet, poiché non è possibile che nelle stesse date l'allora esordiente artista realizzasse questo genere di personaggi per poi dipingerne di completamente diverse nelle restanti opere da lei stessa datate in questo giro di anni, con un procedimento compositivo a suo dire addirittura inverso.

sua schiena. Col gomito si poggia ad un masso ricoperto da un drappo bianco, mentre le sue terga e le gambe affusolate giacciono su un drappeggio blu posto direttamente sul terreno. La sua posa (sebbene invertita) e il drappo blu ricordano la bella ninfa del *Paesaggio con re Mida che trasforma in oro un ramo di leccio* del Musée Condé di Chantilly<sup>256</sup> (**Fig. 17**) - datato alternativamente intorno al 1627 o tra il 1631 ed il 1633 - la quale è inoltre similmente coronata da un'elegante acconciatura raccolta. Assonante nella postura è pure la dea dell'amore nell'*Amor vincit Omnia* del Cleveland Museum of Art (**Fig. 18**) probabilmente appartenuta a Cassiano dal Pozzo, in questo caso vista nello stesso senso della nostra ninfa. Alla luce di tutto ciò, non è da escludere che il *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Fig. 13**) sia da assegnare al giovanissimo Gaspard Dughet e al suo maestro Nicolas Poussin, il quale avrebbe inserito i personaggi nello sfondo paesistico dell'allievo. In tal caso, pure il pendant di questa tela, ossia il *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* (**Fig. 12**), sarebbe da attribuire ai due artisti. Pure il soggetto di quest'ultima è infatti ricorrente nella prima produzione romana di Poussin, basti qui citare il dipinto di medesimo soggetto conservato presso il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo datato tra il 1626 ed il 1636 circa (**Fig. 19**) o, ancora, il bel foglio a penna, inchiostro marrone e tracce di sanguigna sempre raffigurante una *Ninfa che cavalca una capra* oggi presso l'Albertina di Vienna (**Fig. 20**). Immaginando invece il *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Fig. 13**) privato dei suoi abitanti mitologici emerge una profonda somiglianza con il *Paesaggio paludoso* di Palazzo Corsini<sup>257</sup> (**Fig. 22**), qui infatti ritenuto coevo o di poco successivo alla tela popolata dalla ninfa e che sarà il punto di partenza che si utilizzerà per datare i successivi paesaggi senza figure eseguiti da Gaspard. Le analogie si ravvisano nella resa dello specchio d'acqua e degli alberi nonché nel digradarsi del cielo, prima chiaro con nubi bianchissime sulla linea dell'orizzonte e poi azzurro nella parte superiore. Non è

---

<sup>256</sup> Il soggetto del dipinto è stato scoperto solo recentemente, infatti prima era conosciuto come Numa Pompilio e la ninfa Egeria [ROSENBERG, GARNIER-PELLE, *Nicolas Poussin (Les Carnets de Chantilly)*, 3), 2017, p. 24].

<sup>257</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 7, p. 171.

comunque da escludere che l'opera oggi Corsini fosse destinata anch'essa ad essere completata da Poussin o da un altro artista della sua cerchia secondo gli stilemi e le iconografie bacchiche del maestro. Sempre stando nel nucleo originario del Maestro della Betulla, di Dughet è il *Paesaggio con eremita che predica agli animali* del Prado<sup>258</sup> (**Fig. 56**), eseguito per il Buen Retiro e perciò certamente databile tra il 1637 ed il gennaio del 1639, anno documentato dalla spedizione delle tele con eremiti da Roma a Madrid. Già del Maestro della Betulla secondo l'articolo di Blunt del 1950 sono due opere di formato verticale che appartengono invece alla categoria che sarà la più tipica di Dughet, ossia il *Paesaggio con sentiero e due viandanti* del Victoria And Albert Museum e il *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua* della National Gallery di Londra<sup>259</sup> (**Figg. 25-26**), da ritenersi tra i primi esempi in cui compaiono quelle tipiche figure dughettiane drappeggiate umilmente all'antica come fossero degli abitanti di Arcadia. In queste tele come nelle precedenti le imponenti piante sono ancora indissolubilmente poste in primo piano, lasciando giusto scorgere il paesaggio che si sviluppa sul fondo. Vediamo comunque nella scelta compositiva una sorta di prima indipendenza artistica di Dughet nei confronti del maestro, ragion per cui in questa sede si ritiene possano essere state eseguite subito dopo la fine del suo apprendistato, indicativamente tra il 1635 ed il 1638 circa. È tuttavia opportuno interrogarsi su quale sia la fonte (o le fonti) d'ispirazione per i personaggi che abitano queste opere, apparentemente così semplici ma che, secondo chi scrive, celano una genesi ben più complessa e pienamente in linea con ciò che stava accadendo nella scena artistica romana. Anzitutto negli stessi anni curiosamente Claude Lorrain esegue almeno due dipinti estremamente simili a quelli realizzati da Gaspard sia a livello della composizione del paesaggio, sia per quel che concerne l'ideazione delle figurine, come si evince facilmente osservando il *Paesaggio con pastore e capre* della National Gallery di Londra o ancora il *Paesaggio con pastore che suona il flauto* in collezione Pallavicini (**Figg. 27-28**), entrambi di

---

<sup>258</sup> Ivi, cat. 54, pp. 182-184.

<sup>259</sup> Ivi, catt. 5-6, p. 170.

formato verticale e datati da Roethlisberger tra il 1636 ed il 1637<sup>260</sup>. Questi furono messi in relazione dallo studioso col foglio 15 del Liber Veritatis<sup>261</sup>, che riproduce un dipinto stavolta di formato orizzontale eseguito dal lorenese per Giulio Rospigliosi, in cui tuttavia si trova una figura strettamente imparentata col suonatore di flauto visibile nell'appena citato paesaggio della Galleria Pallavicini sempre di mano di Claude. Cavazzini ritiene che queste insolite opere del paesaggista lorenese siano altresì una rielaborazione di un modello creato da Agostino Tassi, suo maestro, come dimostrerebbe un suo disegno ritenuto disperso ma che è stato rintracciato da chi scrive sul mercato, dove è stato venduto con un'improbabile attribuzione a Francesco Allegrini<sup>262</sup> (**Fig. 29**). Sia in Lorrain che in Dughet troviamo dunque una o più persone vestite con un semplice pannello e poste all'ombra di alti alberi che occupano l'intera altezza della superficie pittorica, dimostrando uno stretto rapporto artistico tra i due, che si evince anche dalla predisposizione di Gaspard nell'inserire armenti o greggi di capre e pecore all'interno dei suoi paesaggi, fatto questo che lo accomuna più a Claude che non a Poussin. È comunque interessante notare che ben più numerose sono le opere di Dughet di questa tipologia e che, stando alla presente ricostruzione, furono eseguite contemporaneamente a quelle del Victoria and Albert Museum e della National Gallery di Londra (**Figg. 25-26**); infatti si tratta anche in questo caso di tre dipinti di formato verticale con alberi dai tronchi piegati posti in primo piano e che si stagliano fino a oltre il bordo superiore del supporto: il *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre*, il *Paesaggio boschivo con pastore sdraiato, due cani e bovini* e il *Paesaggio con*

---

<sup>260</sup> ROETHLISBERGER 1961, pp. 128-130, figg. 54-55.

<sup>261</sup> Ivi, pp. 127-128, fig. 56. Lo studioso ipotizza che il foglio possa essere in relazione proprio col *Paesaggio pastorale* della National Gallery nonostante il disegno sia di formato orizzontale poiché l'artista non avrebbe voluto girare l'album contenente i fogli. Tuttavia egli stesso ammette che all'interno del Liber Veritatis l'artista eseguì disegni verticale, ad esempio per le tele del Buen di medesimo formato dipinte per il Buen Retiro.

<sup>262</sup> Vendita Lempertz, Colonia, 30 maggio 2020, lotto 2142 (già collezione privata tedesca e, precedentemente, Galerie Fisher di Lucerna, 20 giugno 1967). Il foglio, fino al presente studio creduto disperso, stando agli studi di Cavazzini faceva parte di un album di disegni eseguito dal Tassi e poi smembrato negli anni Sessanta dello scorso secolo [CAVAZZINI, *Agostino Tassi Reassessed: a Newly Discovered Album of Drawings*, in «Paragone (Arte)», 32, 2000 (2001), LI, pp. 3-31].

*specchio d'acqua, pescatore e cane*<sup>263</sup> (Figg. 32, 35, 36), quest'ultimo accomunato al paesaggio della National Gallery pure per la presenza di un piccolo borgo sullo sfondo. Non è comunque possibile svelare del tutto chi tra Claude e Gaspard abbia effettivamente guardato all'altro, sebbene sia lapalissiano che solo Dughet proseguì ininterrottamente con questo genere di produzione, evolvendola insieme all'ampiezza di respiro dei suoi paesaggi, come dimostra il più arioso *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano* (Fig. 51) che per motivi cronologici si tratterà più avanti nella presente tesi, pubblicato anch'esso da Blunt sotto l'epiteto del Silver Birch Master e datato da Boisclair negli anni di apprendistato sotto Poussin, ma che qui si ritiene eseguito da Dughet quasi dieci anni più tardi, intorno al 1645, per via della composizione ben più complessa. Un'altra possibile fonte d'ispirazione per questi abitanti d'arcadia che vorrei portare all'attenzione degli studi sono le figure che Poussin disegna a partire dalla metà degli anni trenta e comunque non oltre il 1638 per la copia manoscritta e illustrata appartenuta a Cassiano dal Pozzo del celebre *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci<sup>264</sup>, che sarà dato alle stampe a Parigi solo nel 1651. In particolare troviamo in alcune opere di Dughet, anche tarde, delle variazioni attorno alla «figura che v'è contra'l vento»<sup>265</sup>, vestita anch'essa con drappi anticheggianti, oppure, guardando meramente alla posa, similitudini possono essere fatte con le due figure che compaiono in una delle

---

<sup>263</sup> Tutti e tre i dipinti furono datati da Boisclair tra il 1633 ed il 1635 [BOISCLAIR 1986, catt. 3,4 e 8, pp. 169-171]. Il *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre* fu pubblicato da Whitfield con un'attribuzione a Poussin [WHITFIELD 1979, pp. 16 e 19, fig. 9].

<sup>264</sup> Blunt e Friedländer datano i disegni sicuramente prima del 1640 e, probabilmente, entro il 1638 [BLUNT, FRIEDLÄNDER 1963, pp. 26-33]. Prat e Rosenberg considerano autografe di Poussin ventisette delle illustrazioni che compaiono nella copia manoscritta conservata alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (contro i diciannove precedentemente accettati da Blunt e Friedländer), che è ritenuta essere la versione appartenuta appunto a Cassiano dal Pozzo proprio perché le illustrazioni sono dei veri e propri fogli incollati nel testo, nonché per lo stile che le accomuna ad altri fogli del normanno. Da una lettera di Poussin a Abraham Bosse l'artista afferma di essere il responsabile delle figure, ma non delle altre illustrazioni tra cui i disegni geometrici, che spetterebbero a un certo «de Gli Alberti», riconosciuto da Anthony Blunt con Pier Francesco degli Alberti (1585-1638). Per via della data di morte dell'Alberti e dello stile, Rosenberg e Prat ritengono che i disegni di Poussin per il trattato siano stati eseguiti intorno al 1637 [ROSENBERG, PRAT 1994, pp. 240-251].

<sup>265</sup> *Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, 1651, p. 85.

illustrazioni inserite nel paragrafo intitolato «del movimento dell'huomo» del medesimo trattato<sup>266</sup> (**Figg. 30-31**).

Se le opere fin qui presentate ricondotte al Pussino sono da ritenersi strettamente giovanili, non sembra comunque plausibile una datazione ante 1635 del loro insieme come invece sosteneva Boisclair nella sua monografia<sup>267</sup>, poiché queste, come si scriverà, sono invece da considerarsi frutto di una fase ben più lunga. Per fare ciò, bisogna anzitutto citare alcune opere dughettiane della cui datazione vi è certezza e di cui si scriverà in maniera approfondita in appositi paragrafi: in primis gli affreschi Muti Bussi, realizzati a partire non prima della fine del 1636, il già citato *Eremita che predica agli animali* che si è detto eseguito tra il 1637 e al massimo entro il gennaio del 1639 (**Fig. 56**), *l'Allegoria del Tevere* della Galerie Leegenhoeck in collaborazione con Charles Le Brun (**Fig. 83**), dipinta necessariamente tra il 1643 ed il 1644 e, infine, il ciclo di affreschi di San Martino ai Monti, la cui decorazione si suddivide in due fasi, ossia i primi affreschi piccoli eseguiti tra la fine del 1646 ed il 1647, seguiti dalle restanti scene, tra cui gli affreschi grandi, dipinti tra il 1648 ed il 1650 o, al massimo, il 1651.

Posti questi paletti si può dunque tornare agli esordi di Dughet, partendo proprio dai caratteristici paesaggi senza figure - di cui Gaspard fu il principale promotore nella Roma dell'epoca -. Boisclair situa nel periodo di formazione sotto Poussin, oltre che il *Paesaggio paludoso* (**Fig. 22**), anche il *Paesaggio roccioso senza figure con rupe e cascatella sulla destra* della Fondazione Longhi<sup>268</sup> (**Fig. 24**). Tuttavia si noti la differenza di pennellata rispetto al paese della Corsini, levigata nel dipinto del museo romano ma che nel caso della tela Longhi diventa nettamente più ampia e macchiata e dove si vede una maggiore capacità nella creazione dei piani che si aprono verso l'orizzonte. Non solo, nell'opera oggi a Firenze gli alberi dai tronchi

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 51.

<sup>267</sup> In merito al corpus già Maestro della Betulla, l'unica eccezione è il *Paesaggio con Eremita che predica agli animali*, datato da Boisclair intorno al 1637-1638 per via del comprovato legame con la commissione per il Buen Retiro.

<sup>268</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 15, p. 173.



contorti sono posti su piani differenti e alcuni di essi iniziano a svilupparsi pienamente all'interno della superficie del dipinto. Le nuvole sono qui trattate con maggior varietà, con alcune che virano al grigio, quasi a presagire la formazione di un temporale. Si scorge inoltre l'uso di elementi posti in diagonale, quale il corso d'acqua che sfocia nella cascatella, che servono a dare dinamicità al paesaggio insieme al moto prodotto dalle molteplici direzioni dei fusti e dai rami delle piante. È da considerarsi frutto di una fase mediana tra queste due tele il *Paesaggio senza figure con rupe* di collezione privata (**Fig. 23**) pubblicato per la prima volta come Dughet da Alloisi<sup>269</sup>, caratterizzato già da uno sfaldamento della pennellata ma che vede ancora negli alberi che debordano dal limite superiore del supporto una similitudine con la tela Corsini nonché coi paesaggi dughettiani della National Gallery e del Victoria and Albert Museum (**Figg. 25-26**). Così facendo si può quindi ipotizzare una genealogia dei paesaggi senza figure dipinti dal *Guaspre*, ponendo tra il 1632 ed il 1635 l'opera Corsini, tra il 1635 ed il 1640 circa il paesaggio di collezione privata e, quindi, approssimativamente tra il 1640 ed il 1645 l'opera appartenuta a Roberto Longhi, fino a giungere ad un'altra straordinaria opera che originariamente era priva di personaggi, ossia il *Paesaggio con Buon Samaritano* del Musée Fabre di Montpellier (**Fig. 193**), le cui figure furono aggiunte nel Settecento dal suo illustre possessore, il pittore Louis-Michel Van Loo. Quest'ultima tela fu effettivamente giudicata più matura da Boisclair, la quale la datava tra il 1638 ed il 1640<sup>270</sup>. Tuttavia - come si dimostrerà successivamente - questo dipinto fu eseguito molto più tardi, ossia tra il 1649 ed il 1651; basti al momento rilevare la sua incredibile somiglianza con uno degli affreschi grandi di San Martino ai Monti, ossia la scena raffigurante *Elia che unge Azael quale re di Siria* (**Fig. 134**), o, ancora, con la *Fuga in Egitto* Doria Pamphilj<sup>271</sup> (**Fig. 156**), che presenta le medesime nuvole macchiate di grigio e che si colloca negli stessi anni. Trattando invece i paesaggi con

---

<sup>269</sup> ALLOISI 1994, p. 119, fig. 30.

<sup>270</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 64, pp. 186-187.

<sup>271</sup> Ivi, cat. 99, pp. 199-200.

figure pastorali o arcadiche e utilizzando ciò che si è scritto per i paesaggi inabitati, è da ritenersi il primo esempio di tela con figure della mano del solo Gaspard il *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* pubblicato per la prima volta nella monografia di Boisclair<sup>272</sup> (**Fig. 21**) e riapparso nel 2021 sul mercato statunitense con un assegnazione ad autore ignoto del XVII secolo<sup>273</sup>. L'opera sembra effettivamente essere una variazione del *Paesaggio paludoso* Corsini (**Fig. 22**) ed è quindi da datarsi al massimo intorno al 1635. In questo dipinto infatti, così come nei già menzionati *Paesaggio con sentiero e due viandanti* del Victoria and Albert Museum, *Paesaggio con pastore* della National Gallery ritenuti di poco successivi (1635-1638; **Figg. 25-26**), le figure sono poste su un solo piano e relegate nel limite inferiore della tela, sintomo questo di un pittore ancora acerbo. Ancora successivi (1638-1640 circa) sono i due quadri formanti un pendant conservati presso il Musée Condé<sup>274</sup> (**Figg. 37-38**), in cui sebbene le figure siano ancora strettamente relegate al piccolo lembo di terra bruna della parte inferiore, si vede già una prima volontà da parte dell'artista di suddividere i vari piani, riducendo l'incombenza degli alberi, qua raggruppati prevalentemente nella zona centrale. La vicinanza con Lorrain si ravvisa nitidamente nella resa degli animali e dei pastori, soprattutto nel *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e con gregge di capre* (**Fig. 37**), vicino ad opere di Claude quali il disegno del Liber Veritatis n. 11 raffigurante un *Paesaggio pastorale con lotta tra due montoni* (**Fig. 39**) di cui si conoscono due traduzioni in pittura<sup>275</sup>. Il *Paesaggio con Aminta che salva Silvia*<sup>276</sup> (**Fig. 40**) è invece una rarità nella produzione dughettiana anzitutto per via del soggetto letterario alquanto ricercato. Stilisticamente, a livello del paesaggio si è di fronte a un'evoluzione del *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (**Fig. 13**) o, ancora, del *Paesaggio boschivo con*

---

<sup>272</sup> Ivi, cat. 10, p. 172, fig. 14.

<sup>273</sup> Vendita Thomaston Place Auction Galleries, Thomaston (Maine, Stati Uniti), 10 luglio 2021, lotto 2208.

<sup>274</sup> Anche questi furono datati da Boisclair tra il 1633 ed il 1635 [Ivi, catt. 13-14, p. 173].

<sup>275</sup> ROETHLISBERGER 1961, pp. 117-118, cat. LV 11, figg. 44, 45 e 47.

<sup>276</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 9, pp. 171-172.

*pastore sdraiato, due cani e bovini* (**Fig. 35**), come dimostra la presenza di alberi simili a quelli dei due dipinti appena menzionati - alcuni dei quali dalle foglie sottili e dipinte una ad una - ma qui disposti in maniera più variegata, con un vero e proprio bosco a destra e sparse piante collocate a varie distanze nel centro e sulla sinistra, che donano una maggiore profondità. La stesura larga del colore che unifica i vari piani anticipa le opere realizzate intorno al 1640, ma il punto di vista è ancora fortemente centrale secondo i principi poussiniani, ragion per cui si ritiene che l'opera sia stata dipinta in un periodo compreso tra il 1635 ed il 1640 circa. La scena principale si svolge esattamente al centro del dipinto, dove si trovano la bella Silvia legata ad un tronco ed Aminta, in procinto di salvarla, inginocchiato davanti a lei. A destra delle ninfe si lavano lungo un corso d'acqua, mentre a sinistra, in una frattura del terreno, vi è una figura femminile con un vaso, personificazione della fonte del fiume. Nello stesso dipinto sono rappresentati momenti diversi del poema pastorale, infatti sul fondo compare Aminta che insegue il satiro che aveva provato a violare la bella Aminta legandola all'albero. I personaggi mostrano una certa eleganza nell'esecuzione, ma paiono comunque essere eseguiti dallo stesso Dughet come dimostra la riuscita interazione tra questi e lo sfondo paesistico in cui si svolge la vicenda. Stilisticamente affine al *Paesaggio con Aminta che salva Silvia* è l'inedita tela bislunga raffigurante un *Paesaggio fluviale con bagnanti, barca e ponte*<sup>277</sup> attualmente in collezione privata inglese (**Fig. 41**), dove si ritrovano ancora una volta quegli alberi dalle foglie allungate e isolate così tipiche del nucleo del primo Maestro della Betulla, ma anche una maggiore ricerca di profondità e una volontà di strutturare l'ambiente tramite l'integrazione delle architetture, in questo caso il ponte, posto parallelamente allo spettatore. Lo spazio, decisamente più dilatato grazie alla raffigurazione della piana percorsa dal fiume e per via del formato bislungo del supporto (28 x 54 cm), si limita comunque ad un'apertura che giunge fino al piano intermedio dove si colloca il ponte; gli arbusti retrostanti schermano

---

<sup>277</sup> Vendita Phillips, Londra, 06 luglio 1993, lotto 8.

infatti la visione delle zone più lontane. È nel *Paesaggio con pastore, cane e capre* del Chicago Art Institute (**Fig. 42**) che la composizione d'insieme diventa decisamente più ariosa. Dughet qui amplia non solo la grandezza della tela (68 x 120,4 cm), ma soprattutto dilata il panorama, i cui molteplici piani, ancora piuttosto confusi, sono resi con ampie pennellate che unificano i vari elementi che li costituiscono, con ruderi che si fondono con gli ocri dei terreni, specchi d'acqua che quasi si confondono con le verdi masse erbose, montagne lontane dai toni azzurrati che si mescolano coi toni del cielo; vari elementi sono posti qua e là lungo le svariate lontananze della vallata, forse quella di Frascati<sup>278</sup>, per evitare la monotonia dell'insieme: un ponte, un castello fortificato, un piccolo borgo. Viene inoltre introdotta una caratteristica che distingue nettamente Dughet dal maestro Poussin, ossia l'uso della diagonale, qua solo in parte accennata dal timido sentiero serpeggiante che parte dall'angolo sinistro. Lungo il sentiero il pastore, mostrato in movimento, sembra realmente richiamare l'uomo contro vento disegnato da Nicolas Poussin nel *Trattato della Pittura* di Leonardo, sebbene con qualche incertezza anatomica e con la variante del braccio proteso in avanti, posa alquanto cara al nostro artista. All'allargamento del panorama corrisponde poi la collocazione degli altri personaggi, infatti le capre sono poste a distanze diverse rispetto al riguardante. Per tutte queste ragioni si può considerare l'opera di Chicago eseguita ad una data più prossima al 1640 piuttosto che agli assoluti esordi come invece sosteneva Boisclair, che tuttavia riteneva questa tela un unicum almeno a livello compositivo della produzione giovanile del pittore<sup>279</sup>. In realtà non dissimile nella composizione è un'opera raffigurante un *Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane* recentemente apparsa sul mercato<sup>280</sup> e che qui si pubblica per la prima volta (**Fig. 43**). Anch'essa, sebbene di dimensioni decisamente inferiori (43 x 66 cm) rispetto al dipinto dell'Art Institute, ha un formato bislungo e presenta un

---

<sup>278</sup> BOISCLAIR 1986, p. 36.

<sup>279</sup> Ivi, pp. 35-36, cat. 11, p. 172.

<sup>280</sup> Vendita Wannenes, Genova, 29 novembre 2018, lotto 790 (come "attr. a Dughet").

piccolo gruppo di alberi quinta posti in primo piano a sinistra al di là dei quali si apre un'ampia veduta panoramica di paesaggio che termina all'orizzonte con le medesime montagne dai profili aguzzi e dai toni azzurrati. La stessa pennellata ampia della tela di Chicago si trova inoltre in dipinti già citati, quale il *Paesaggio roccioso senza figure* della Fondazione Longhi (**Fig. 24**), ma anche in uno dei primi paesaggi anacoretici noti del Pussino (oltre, ovviamente, a quelli per il Buen Retiro); si tratta del *Paesaggio con san Girolamo*<sup>281</sup> conservato ad Oxford (**Fig. 44**), qui datato nei primi anni del quinto decennio (1640-1643 circa). La rupe da cui si apre la grotta che ospita il santo è l'elemento preponderante della composizione: realizzata con larghe stesure di colore ocra e bruno che suggeriscono la matericità dei massi che la compongono, sulla sua superficie frastagliata si creano netti giochi di luce e ombre che seguono i vari anfratti. Ma anche la più rude delle pareti rocciose in Dughet è tutt'altro che orrorifica - come invece lo saranno quelle di Salvator Rosa - grazie soprattutto ai colori caldi ma anche agli arbusti dai verdi accesi che la popolano, caratterizzati dalle foglie dipinte una ad una come spesso avviene nelle opere di Gaspard. Dentro una capanna di fortuna posta nella grotta abita il santo eremita, riconoscibile grazie alla presenza di un libro posto davanti a lui, e che qui è colto nel momento in cui dei cherubini giungono al suo cospetto. Gli alberi, dalle fronde variegata, ora scure e fitte, ora chiare e più rade, presentano quei tronchi macchiati con chiazze chiare, elemento questo che diede il nome al Maestro della Betulla. Un tocco estremamente vibrante si trova poi nell'inedito *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione*<sup>282</sup> (**Fig. 45**) da situarsi nella prima metà degli anni Quaranta, in cui tutto il primo piano è costruito su un'audace linea diagonale che taglia in due la composizione e a cui fa da contraltare sulla destra la cascata che sgorga tra le rocce nel piano mediano. Nei dipinti di questo periodo (1640-1645 circa) Dughet sperimenta a fondo la dinamicità compositiva del paesaggio, quasi sempre dalla composizione asimmetrica, come si evince nel *Paesaggio con la famiglia*

---

<sup>281</sup> Ivi, cat. 12, p. 172.

<sup>282</sup> Vendita Nagel, Stoccarda, 6 ottobre 2010 (lotto 589).

*del pescatore*<sup>283</sup> e nell'opera inedita raffigurante un *Paesaggio con cacciatore, cane e cascata tra le rocce*<sup>284</sup> che si ipotizza esserne il pendant (**Figg. 46-47**), dove l'occhio dello spettatore si perde nel moto continuo offerto dalla natura come avviene nei grandi affreschi barocchi del Cortona. Sono opere come queste che permettono all'artista di trovare una sua dimensione autonoma ed un suo peculiare timbro stilistico all'interno dell'affollata scena romana, scostandosi completamente dalle composizioni dei suoi maestri Poussin e Lorrain, dove invece il punto di vista centrale e i piani paralleli sono spesso preponderanti, e traendo dai nordici e, in parte, dallo stesso Claude, quell'amore per il singolo dato naturale che porta un albero o ancora una roccia ad essere il vero fulcro della scena<sup>285</sup>. A tal proposito, la presenza di un'imponente pianta quasi spoglia e dal tronco contorto a livello del primo piano è un altro topos dughettiano che si ritrova in queste come in altre tele qui ritenute di questa stessa fase, a partire dal già citato *Paesaggio roccioso senza figure* della collezione Longhi (**Fig. 24**), passando per il *Paesaggio con figure e paese sulla cima della collina* recentemente donato dalla famiglia Devanna alla Galleria Nazionale della Puglia<sup>286</sup> (**Fig. 48**) o, ancora, nel dipinto qui assegnato a Dughet raffigurante un *Paesaggio con due viandanti e due cani su sentiero e montagne in lontananza*<sup>287</sup> (**Fig. 49**) e nell'inedito *Paesaggio con uomo seduto che gioca con cane in primo piano* conservato in una collezione privata inglese<sup>288</sup> (**Fig. 50**).

---

<sup>283</sup> Ivi, cat. 19, p. 174.

<sup>284</sup> Vendita Buffetaud-Godeau-Chambre-de Nicolay, Drouot-Richelieu, Parigi, 30 giugno 2004 (lotto 36).

<sup>285</sup> Le opere già ritenute giovanili ma che qui si datano intorno al 1645 e oltre saranno trattate nella presente tesi nel capitolo dedicato alla seconda maniera.

<sup>286</sup> BARBONE PUGLIESE (a cura di), *Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Seicento e Settecento*, cat. della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia, 26 febbraio - 22 aprile 2016), 2016, cat. 5, p. 56; BARBONE PUGLIESE, CECCONI (a cura di), *Doni preziosi per la Galleria nazionale della Puglia. Catalogo delle opere*, 2018, p. 70. Già vendita Christie's, Londra, 31 ottobre 2000, lotto 144 (come attribuito a Dughet).

<sup>287</sup> Vendita Mirabaud-Mercier, Parigi, 14 marzo 2019 (Lotto 38 come "Scuola francese del XVII secolo, seguace di Gaspard Dughet").

<sup>288</sup> A sua volta per dimensioni e stile questo ricorda il *Paesaggio con viandante e cane in primo piano, due figure nei pressi di uno specchio d'acqua e montagne in lontananza* da ritenersi contemporaneo (Vendita Société Thierry de Maigret SARL, Parigi, 02 dicembre 2015, lotto 84).

Si può dunque affermare che le caratteristiche principali del paesaggio dughettiano ed il suo lessico specifico si sviluppano ed evolvono continuamente proprio in questa prima maniera e che le opere già del Maestro della Betulla che si devono assegnare al paesaggista siano in realtà eseguite nel corso di un percorso artistico ben più lungo, basti pensare che alcune di esse, qui omesse volontariamente, sono in realtà posteriori al 1645, entrando dunque di diritto nella cosiddetta seconda maniera del pittore, il cui inizio è tradizionalmente situato con l'imponente commissione degli affreschi di San Martino ai Monti. Le differenze che emergono tra le numerose opere già poste sotto l'epiteto dell'inesistente Silver Birch Master che portarono studiosi quali l'Alloisi a screditare il riconoscimento di Dughet quale loro artefice sono in conclusione il risultato di un'errata e forzata visione cronologica unitaria del gruppo, ben lungi dall'essere il frutto di una produzione così strettamente giovanile come invece proponevano Sutton e, soprattutto, Boisclair.

#### I "gentiluomini spagnoli" ed il ciclo di paesaggi per il *Buen Retiro* di Madrid

Già le prime fonti biografie dedicate a Dughet dimostrano il precoce successo di questo artista una volta rientrato nell'Urbe a seguito dei suoi primi soggiorni ad Atino in Regno e a Castiglione del Lago, sottolineando soprattutto il favore riscontrato presso la committenza straniera presente nella città. Il fratello Jean scrive a riguardo:

«[Gaspard] fece ritorno in Roma, che essendovi in quel tempo un ambasciator di Spagna nominato il Marchese di Castel Rodrigo, da esso gli fu ordinato due paesi in tele di palmi 15, nelle quali Gasperò usò gran studio e diligenza, et essendo molto

piaciuto al detto signore, avendolo molto ben sodisfatto, ebbe occasione di lavorare per molti altri cavalieri spagnoli, da tutti benissimo sodisfatto»<sup>289</sup>.

Come si dimostrerà, questa affermazione trova riscontro nella partecipazione del giovane paesaggista in quella che fino ad allora fu la più grande commissione di tele di paesaggio dell'intero continente. Nella seconda metà degli anni Trenta infatti Dughet fu impegnato nel ciclo del Buen Retiro di Madrid voluto dal re spagnolo Filippo IV (1505-1665), in particolare nella prima serie di paesaggi inviati da Roma, ossia quelli a soggetto anacoretico, dove compare *il Paesaggio con Eremita che predica agli animali* del Prado (**Fig. 56**) di cui si è già accennato in quanto un tempo attribuito al Maestro della Betulla e oggi assegnato quasi unanimemente dalla critica a Gaspard<sup>290</sup>. Numerosi studi sono stati svolti sul palazzo del Buen Retiro, di cui attualmente conosciamo più cicli decorativi<sup>291</sup>. Il primo inventario topografico che testimonia la grandezza di questa decorazione è il *Testamentaria* stilato nel 1701 alla morte del re Carlo II in cui si contano quasi mille quadri (per l'esattezza 927, di cui poco meno di duecento paesaggi<sup>292</sup>) che al tempo erano ancora conservati nel palazzo del Buen Retiro. Molti di questi furono acquistati in Spagna e nelle Fiandre, mentre altri furono commissionati in Italia nelle città di Napoli e di Roma. Per quel che concerne le tele italiane, in un primo momento le commissioni spagnole si registrarono solo nella città partenopea, da dove arrivarono la quasi totalità delle tele del ciclo dei costumi degli antichi romani e dove, nel dicembre del 1633, furono

---

<sup>289</sup> BAROCCHI 1975, pp. 125-128.

<sup>290</sup> Negli ultimi vent'anni l'assegnazione del paesaggio madrilenno a Dughet è stata messa in discussione solo da Wright, il quale attribuisce l'opera a Nicolas Poussin considerandola il pendant del *Paesaggio con san Paolo eremita*, quest'ultimo effettivamente di mano del normanno [WRIGHT, *Poussin paintings. A catalogue raisonné*. 2007, p. 201].

<sup>291</sup> Per il ciclo decorativo del Buen Retiro si veda: BROWN, ELLIOT, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, 1980 (2° ed. revisionata e corretta 2003); ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 luglio – 27 novembre 2005), 2005.

<sup>292</sup> Sui paesaggi del Buen Retiro e, in particolare, per quelli commissionati a Roma si veda: CAPITELLI, *Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro*, in ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 luglio - 27 novembre 2005), 2005, pp. 241-261.



pagati pure dei paesaggi anacoretici inviati dall'allora Vicerè Monterrey<sup>293</sup>. Questi paesaggi di autori ignoti non sono ancora stati rintracciati, tuttavia dimostrano che il tema dei paesaggi anacoretici si era già iniziato a delineare a questa data per la decorazione del Buen Retiro. Riguardo invece agli invii delle tele di paesaggio dall'Urbe, questi sono ben documentati dal Libro dei conti di Don Francisco de Moura marchese di Castel Rodrigo nel 1639 e nel 1641<sup>294</sup>: in particolare ventiquattro paesaggi partirono da Roma nel gennaio 1639 alla volta di Madrid accompagnati da Henrique de la Plutt<sup>295</sup> (o Henrique van Vluete o ancora Enrique de la Fluete), un fiammingo residente a Roma almeno dal 1633. Questo primo invio corrisponde sicuramente ai paesaggi anacoretici in cui c'era appunto la tela madrilenza eseguita da Dughet. Questa commissione vide impegnati alcuni tra i più grandi paesaggisti attivi a Roma in quegli anni, tutti stranieri ad eccezione proprio di Gaspard, tra cui Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Jean Lemaire ed Herman van Swanevelt. Osservando i dipinti di paesaggio a soggetto anacoretico che compongono la serie si nota una notevole coerenza compositiva ed iconografica, frutto di un ciclo sicuramente pensato almeno nelle sue caratteristiche principali, quali le dimensioni e l'altezza della linea di orizzonte che risulta essere la stessa per tutti i dipinti ad oggi noti, motivo per cui risulta impossibile comprendere un eventuale allestimento a pendant delle opere. Vi furono certamente personaggi chiamati a svolgere il ruolo di intermediari tra gli artisti attivi nell'Urbe e la corona spagnola; per questi sono

---

<sup>293</sup> CHAVES MONTOYA, *El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 1992, IV, pp. 217-230. Capitelli propone di riconoscere uno degli artisti autori dei paesaggi inviati da Napoli con Scipione Compagni, attivo nella città dal 1631. Un invio di paesaggi da Roma e di autori ignoti è in realtà già attestato nel 1634, ma questi furono pagati molto poco (solo 792 reales), soprattutto rispetto agli invii successivi [CAPITELLI 2005, pp. 242-245].

<sup>294</sup> Sul ruolo svolto da Castel Rodrigo e dai suoi agenti nel ciclo del Buen Retiro e i relativi pagamenti si veda: BROWN, ELLIOT, *The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro*, in «The Burlington Magazine», 1987, CXXIX, pp. 104-107; CAPITELLI 2005, pp. 245-248.

<sup>295</sup> Nel Libro dei conti di Castel Rodrigo, nel periodo compreso tra l'11 ottobre 1638 e il 17 gennaio 1639 si trova il seguente pagamento: «A pinturas de veinte y quatro paisas con sus molduras doradas ynviadas a su Mags con Don Henrique de la Plutt (?), cinquenta mil ocho cientos y cinquenta reales 50,850». Il totale, divisibile per ventiquattro, ha fatto presumere a Brown e Elliot che ogni tela fosse pagata 2700 reales, ossia 245 ducati. Il De la Plutt accompagnerà diciassette casse di quadri a Madrid pure nel settembre 1641 [Ibidem].

stati avanzati più nomi, tra cui quello di Giovan Battista Crescenzi<sup>296</sup> (che tuttavia morì già nel 1635 e che, quindi, risulta altamente improbabile), quello del conte Monterrey, viceré di Napoli dal 1631 al 1637, ed il Marchese di Castel Rodrigo, ambasciatore del re di Spagna a Roma dalla fine del 1631 al gennaio del 1641. A capo di tutto il ciclo del Buen Retiro si è ipotizzato vi fosse poi il duca di Olivares, personalità legata al circolo dei neo stoici, a re Filippo IV - di cui fu il fedelissimo primo ministro - nonché in contatto con Crescenzi, Castel Rodrigo e, soprattutto, col Monterrey, suo parente. Tuttavia, nel nostro caso, l'incarico di cercare degli abili paesaggisti nell'Urbe toccò quasi sicuramente al Marchese di Castel Rodrigo<sup>297</sup>, anche se ciò non esclude che egli si avvalesse di intermediari<sup>298</sup> quali appunto il van Vluete, come si evince da una lettera di Theodosio Henriquez al principe Ludovisi datata 1640, in cui viene espressamente detto che il De la Plutt era ancora al tempo un agente del re (ovviamente attivo per il Castel Rodrigo) e che era incaricato anche in quel momento di commissionare dipinti di paesaggio a Roma, nonostante egli fosse «disgustato» dell'arrivo di tale Cavalier Cosimo dal 1638<sup>299</sup>; si evince che questo agente di nome Cosimo fosse giunto da Napoli per commissionare ulteriori tele di paesaggio, denotando quindi un tentativo di intromissione da parte dell'allora Viceré di Napoli nella questione (carica questa che dalla fine del 1637 era

---

<sup>296</sup> Roethlisberger fu il primo a collegare il Crescenzi al ciclo del Buen Retiro, seguito poi da altri studiosi: ROETHLISBERGER, *Les fresques de Claude Lorrain*, in «Paragone», 1959, CI, pp. 41-50; HARRIS, G. B. *Crescenzi, Velázquez and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 562-564; RUSSELL (a cura di), *Claude Lorrain 1600-1682*, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art, 17 ottobre 1982 - 2 gennaio 1983), 1982, pp. 74-78.

<sup>297</sup> La candidatura di Castel Rodrigo come intermediario è avanzata da Brown, Elliot nel 1987 e riproposta da Úbeda de los Cobos [BROWN, ELLIOT 1987, pp. 104-107; ÚBEDA DE LOS COBOS, *Les tableaux de paysage destines au palais du Buen Retiro à Madrid*, in CAPPELLETTI, CAVAZZINI, GINZBURG, LOIRE, ÚBEDA DE LOS COBOS (a cura di), *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo - 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno - 25 settembre 2011), 2011, pp. 67-75.

<sup>298</sup> ANSELMINI, *Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid. I dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro*, in *El mediterráneo y el arte Espanol*, 1998, pp. 215-218; Eadem, *Arte, politica e diplomazia. Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma. L'esempio di due agenti spagnoli nella Roma di Urbano VIII*, in CROPPER (a cura di), *The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, 2000, pp. 101-120.

<sup>299</sup> La lettera è trascritta in: Ivi, p. 119.

ricoperta dal duca di Medina de las Torres). Un altro elemento che potrebbe dimostrare l'importanza dell'ambasciatore spagnolo in Roma nella commissione dei paesaggi e, quindi, nella scelta degli artisti, è il ruolo cardine di Claude Lorrain nell'impresa<sup>300</sup>, tanto che Filippo Baldinucci menziona ben otto tele eseguite dal lorenese per questo cantiere, sette delle quali ancora oggi al Prado e che a loro volta si possono suddividere in tre di formato orizzontale eseguite precedentemente al primo invio del gennaio del 1639<sup>301</sup> - ossia i paesaggi anacoretici - più quattro di formato verticale spedite col secondo invio del 1641<sup>302</sup>, caratterizzato non più da soggetti anacoretici, bensì da alcuni paesaggi con altri temi religiosi e, soprattutto, da paesaggi pastorali. Il Lorrain ebbe sicuramente un rapporto diretto con l'ambasciatore al di là della commissione per il Buen Retiro, come dimostrano le tredici stampe di "Fuochi d'artificio" da lui realizzate per il Castel Rodrigo nel 1637 in occasione dell'incoronazione di Ferdinando III di Ungheria a Re dei Romani<sup>303</sup>; più o meno dunque negli stessi anni in cui tradizionalmente si situa anche l'inizio dell'esecuzione delle tele di paesaggio anacoretiche per il palazzo madrileni. Per queste ragioni è possibile ipotizzare un ruolo centrale di Lorrain nella scelta degli altri pittori paesaggisti, tra cui vi è appunto Swanevelt, suo amico. Un altro caso particolare è anche quello di Nicolas Poussin, giacché fu l'unico artista ad aver lavorato sia per il ciclo dei costumi degli antichi romani per cui realizza *La caccia di Atalanta e Meleagro* del Prado e il *Sacrificio a Priapo* del São Paulo Museum of Art - nonostante, è bene sottolineare, questa sia per gran parte una commissione partita dalla città partenopea - sia per quello dei paesaggi, per cui tuttavia esegue una sola opera, ossia il già citato *Paesaggio con san Paolo Eremita nel deserto* (**Fig. 55**), anch'esso inizialmente attribuito al Maestro della Betulla. Considerate la fama di Poussin da

---

<sup>300</sup> CAPITELLI 2005, pp. 249-250.

<sup>301</sup> Il *Paesaggio con santa Maria di Cervellò*, il *Paesaggio con sant'Onofrio* e il *Paesaggio con le tentazioni di sant'Antonio*, tutte e tre conservate nel Museo del Prado.

<sup>302</sup> Le quattro tele di formato verticale eseguite da Lorrain per il Buen Retiro e oggi ancora conservate nel Museo del Prado sono: *Il porto di Ostia con l'imbarco di santa Paola*, il *Paesaggio con l'interramento di santa Serapia*, il *Paesaggio con Tobia e l'Angelo* ed il *Paesaggio con Mosè salvato dalle acque*.

<sup>303</sup> ROETHLISBERGER 1961, Vo. I, p. 159.

un lato e la sua partecipazione a due diversi cicli per il Buen Retiro si potrebbe quindi pensare che Lemaire e Dughet fossero scelti dal normanno, magari per realizzare delle tele di cui lui stesso era stato incaricato<sup>304</sup>. Ciononostante, se questa ipotesi può ritenersi più valida per il Lemaire, nel caso specifico di Dughet potrebbe essere stato lo stesso Claude a chiamarlo per via del rapporto di discepolato che intercorreva anche col lorenese, oppure, più semplicemente, Gaspard fu scelto dal Castel Rodrigo e dai suoi intermediari. In tal senso, acquisterebbe senso la frase riportata da Jean Dughet, il quale menziona specificatamente l'ambasciatore spagnolo come committente di ben due tele di notevoli dimensioni a Gaspard. I dipinti citati dai biografi sono di addirittura quindici palmi (ossia più di tre metri), ma tale affermazione non deve essere presa letteralmente. I dipinti di paesaggio di grandi dimensioni, come effettivamente sono quelli per il Buen Retiro, erano infatti una novità negli anni Trenta del Seicento, e ciò spiegherebbe l'esagerazione di Jean Dughet nel ricordare questo importante incarico. Comunque sia andata, questa commissione di notevole prestigio è interessante sia per comprendere la fama europea di un Dughet poco più che ventenne sia il suo notevole avanzamento stilistico. Era infatti chiamato a confrontarsi con la natura dipinta dai vari Poussin, Lorrain, Swanevelt, Lemaire, Both e la sua curiosità non poteva che trovare nutrimento in una tale sfida. Due erano le tele commissionate dal Castel Rodrigo, eppure fino a tempi recenti solo un'opera di questo ciclo è stata attribuita dagli studiosi del pittore a Dughet, ossia il ben noto *Paesaggio con Eremita che predica agli animali* conservato nel Museo del Prado, ragion per cui Boisclair escludeva che la tela oggi a Madrid fosse collegata alle due commissionate dall'ambasciatore citate dai biografi<sup>305</sup>. In realtà un tentativo di individuare la seconda tela di Dughet fu fatto da Barghahn già nel 1979, la quale propose di attribuirgli un *Paesaggio con san Giovanni Evangelista* di proprietà del Museo del Prado ma in deposito a Granada<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Tale ipotesi è avanzata da: CAPITELLI 2005, p. 252.

<sup>305</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 182-184, cat. 54.

<sup>306</sup> BARGHAHN, *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace During the Reign of Philip IV*, tesi di dottorato, New York University, 1979, Vol. I, p. 248.

(Inv. P003163; Fig. 58), che a sua volta corrisponde con l'opera citata al n. 134 nel *Testamentaria* del 1701, in cui tuttavia non vi è nessuna menzione del suo autore: «Otra Pais de dos Uaras y media de largo y siette quarttas de altto con san Juan Euangelistas y la Isla de Patmos Con marco dorado y ttallado con settentta Soblones, 4.2000». Questo dipinto, eseguito quasi certamente per il Buen Retiro viste le sue dimensioni (158 x 236 cm) conformi alla serie dei paesaggi anacoretici, non sembra comunque aver nulla di dughettiano né nella figura né tantomeno nella resa del paesaggio. Secondo chi scrive questa seconda opera di Gaspard si può individuare piuttosto con un quadro ricomparso sul mercato negli ultimi anni. Tuttavia, prima di analizzare l'opera succitata, è necessario soffermarsi sul dipinto ancora oggi al Prado. Nell'*Eremita che predica agli animali* del museo madrileno (Fig. 56) è anzitutto evidente la volontà di Gaspard di conformarsi con gli altri maestri attivi per il re di Spagna: gli alberi, tutti collocati in primo piano a destra, si caricano notevolmente di foglie (soprattutto se paragonati a quelli realizzati negli stessi anni negli affreschi di Palazzo Muti Bussi e, soprattutto, ai primissimi dipinti). Inoltre, Dughet è obbligato a dare importanza alla figura dell'eremita, ritenuta autografa: la pone a sinistra e la sua statura imponente sembra voler rivaleggiare coi grandi alberi situati sul lato opposto dello stesso piano. Ciononostante è evidente la precocità del dipinto: la figura è troppo grande rispetto al cavallo posto al centro e le fronde terminano al di là del limite superiore della tela, come spesso accade nei primi dipinti dughettiani. Da notare inoltre l'appartenenza all'originario corpus del Maestro della Betulla, alla quale l'opera in questione era stata assegnata proprio da Blunt in una prima fase<sup>307</sup>. A tal proposito, vi è da sottolineare che in questo caso nessun albero può essere nemmeno lontanamente confuso con una betulla o con specie simili, non solo per i colori scuri sia della corteccia sia delle fronde, ma anche per i tronchi, qua relativamente massicci. La vegetazione sembra essere composta più che altro da qualche pianta della famiglia delle querce, forse la farnia, specie

---

<sup>307</sup> BLUNT 1950, p. 70.

comune nei boschi laziali. Non si spiega quindi il motivo che ha portato la presente tela, così come quella di Poussin considerata da Blunt il suo pendant (**Fig. 55**), a far parte del primigenio nucleo del Silver Birch Master, dove gli alberi dominanti presentavano tronchi più affusolati e chiome più chiare, con foglie dipinte anche ad una ad una. Per quest'opera madrilenas, è certa una datazione compresa tra il 1637 e, al massimo, il gennaio del 1639, data dell'invio delle tele a soggetto anacoretico. Quindi l'opera è di poco successiva all'inizio degli affreschi di palazzo Muti Bussi, ossia quando Gaspard inizia ad interessarsi ai paesaggi più composti dei bolognesi, probabilmente anche per via della commissione del dipinto del Buen Retiro che avvicinò il giovane paesaggista alle scoperte coeve dei suoi colleghi. A tal proposito, la composizione del paesaggio sembra risentire della coeva tela di Poussin, il *Paesaggio con san Paolo eremita nel deserto* (**Fig. 55**), non a caso inizialmente assegnata da Blunt allo stesso Silver Birch Master: in ambo le tele la fitta massa verde data dalle chiome degli alberi è posta sulla destra a svolgere il ruolo di quinta scenica, la veduta panoramica è quindi a sinistra, il terreno è accidentato da grossi massi e la linea dell'orizzonte termina coi profili di lontane montagne azzurre. Presso il Musée des Beaux-Arts di Marsiglia è conservato un *Paesaggio* (**Fig. 57**) che riproduce quasi pedissequamente la tela di Poussin (**Fig. 55**), in questo caso privata dalle figure. L'opera, acquistata dal museo nel 1996, è stata assegnata recentemente da Athénaïs Rézette a Nicolas Mignard<sup>308</sup>. Tale attribuzione è da ritenersi quantomeno azzardata per più ragioni: anzitutto Mignard non è propriamente un paesaggista<sup>309</sup> e, in secondo luogo, la sua presenza a Roma si colloca tra il 1635 ed il 1637, date un po' troppo precoci, a meno che non si anticipi il termine della tela di Poussin già al 1637, quasi due anni prima del suo effettivo invio a Madrid. Del resto la studiosa

---

<sup>308</sup> RÉZETTE, *Nicolas Mignard proche de Nicolas Poussin à Rome?*, in «La Revue des Musées de France/Revue du Louvre», 2018, IV, pp. 51-57.

<sup>309</sup> L'unico vero paragone portato dallo studiosa è con il *San Bruno nel deserto* di Nicolas Mignard ora al Musée Calvet (1638 circa), dove comunque il santo ricopre un'importanza notevolmente maggiore rispetto al paesaggio retrostante. Inoltre, nel dipinto Calvet la presenza di un arco roccioso alto e stretto in controluce con tracce di vegetazione spontanea su di esso ricorda più le ambientazioni paesaggiste sperimentate da Jan Asseljin piuttosto che quelle di Poussin e Dughet.

belga ritiene che la versione marsigliese sia addirittura stata dipinta prima e che Poussin abbia dunque ripreso la stessa composizione del Mignard. Alcune differenze minime nella vegetazione, meno folta e che lascia maggiormente spazio alla componente rocciosa nell'opera oggi in Francia nonché l'aspetto a suo dire più estivo sarebbero la prova che i due avessero dipinto lo stesso luogo in momenti diversi - Mignard in estate e Poussin nella primavera dell'anno successivo - ma che pare un modo ingentilito per affermare che il Poussin abbia *de facto* copiato l'opera del marsigliese, il quale, si ricorda, nel corso della sua carriera ha prodotto pochissimi paesaggi e, comunque, nessuno a date così precoci. Tralasciando le alquanto remote possibilità che i due avessero scelto lo stesso identico luogo, dipinto esattamente con il medesimo punto di vista e senza cambiamenti significativi da un anno con l'altro nella vegetazione spontanea quale è quella di una foresta, si ritiene che il paesaggio di ambo le tele sia comunque più vicino alla definizione di paesaggio idealizzato e composto piuttosto che perfettamente aderente ad uno reale, anche solo per la composizione e la suddivisione dei piani attentamente studiata che vi si riscontra. Pare invece assai più probabile che l'opera oggi a Marsiglia sia un dipinto eseguito da qualche assiduo frequentatore dell'atelier di Poussin, forse come opera di studio per realizzare gli altri dipinti per il Buen Retiro, che, come si è scritto, dovevano avere delle caratteristiche comuni tra cui la linea dell'orizzonte. Tra i candidati più plausibili ci sarebbero quindi Dughet e Jean Lemaire, anche se stilisticamente l'opera non corrisponde per nulla allo stile di quest'ultimo. Inoltre, tra il 1637 e il gennaio 1639 Dughet non conviveva più col maestro, dunque che si fosse procurato un bozzetto dell'opera del cognato per eseguire il suo *Paesaggio con eremita che predica agli animali* (**Fig. 56**) - dalla composizione alquanto simile con un gruppo di alberi a destra, massi in primo piano e una veduta panoramica sulla sinistra - non è comunque da escludere. Pare più opportuno quantomeno attribuire dubitativamente la tela oggi a Marsiglia a Gaspard (**Fig. 57**), che rimane allo stato attuale e anche solo per esclusione l'unico candidato possibile sia per la sua assodata frequentazione dell'atelier del maestro

sia per la sua comprovata realizzazione di paesaggi senza figure, una vera e propria rarità in questi anni. Rézette vaglia l'ipotesi di un'attribuzione a Dughet, tuttavia la esclude. Infatti, se da un lato ammette delle similitudini col giovanile *Paesaggio Paludoso* Corsini (**Fig. 22**), tra cui l'assenza delle figure, la resa degli alberi e la presenza su di essi di rampicanti, dall'altro la esclude prendendo ad esempio il *Paesaggio con Aminta che salva Silvia* (**Fig. 40**) e il *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo* del Cleveland Art Museum (**Fig. 59**) che presentano un tocco più veloce e vibrante rispetto alla tela di Marsiglia e che sono considerati da lei coevi al *Paesaggio* della Corsini sulla base delle datazioni proposte da Boisclair, che le situava tutte tra il 1633 ed il 1635. Nel presente studio si dimostrerà in seguito che il *Paesaggio* di Cleveland (**Fig. 59**) sia in realtà da datarsi tra il 1648 ed il 1651 circa, quindi anche l'ipotesi di Razéte che vedeva in quest'ultima una fonte di ispirazione per l'esecuzione della tela oggi a Marsiglia da parte di Mignard viene meno<sup>310</sup>. Il fatto che in questa sede si ritenga che l'opera del museo francese sia una vera e propria copia della composizione di Poussin, non permette di sciogliere appieno i dubbi sulla sua paternità, ma non sarebbe di certo il primo esempio in cui parti di quadri del normanno o addirittura sue intere composizioni si ritrovano in opere di Gaspard, fatto questo che si riscontra in alcune tele eseguite tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio e che saranno ampiamente indagate nella presente tesi.

Tornando invece a esaminare *l'Eremita che predica agli animali* del Prado (**Fig. 56**) ormai assegnato senza dubbio a Gaspard, l'identità del santo ivi raffigurato rimane ancora oggi misteriosa. Secondo Alfonso E. Pérez Sánchez si tratta di san Benedetto per via della voce n. 647 dell'inventario del 1701: «de Gaspar Pusino, San Benito Abad en el desierto de dos varas de alto y dos tres quartas de ancho, en 3000

---

<sup>310</sup> Razéte considera l'opera di Cleveland un precedente alla tela di Marsiglia, da un lato sostenendo che vi sia raffigurato il medesimo luogo e, dall'altro, ipotizzando che Mignard potesse aver appreso i rudimenti della pittura di paesaggio proprio tramite Gaspard, con cui potrebbe aver condiviso delle sessioni di caccia nella campagna romana, frequentando dunque le stesse zone poi raffigurate nei dipinti [Ivi pp. 55-57].



reales»<sup>311</sup>. Tuttavia Barghahn nel 1986 ha smentito quest'ipotesi, accostando l'opera con la voce inventariale numero 199, in cui è descritta una tela con soggetto simile a quello del dipinto in esame ma senza alcuna attribuzione: « (199) Un Pais de dos Uaras y media de largo y siete quartas de alto Con Vn Hermitano predicando a los Bruttos con marco y tallado dorado tasado en settenta doblones - 4,200». La medesima studiosa ha poi ipotizzato il riconoscimento del santo con san Martino da Tours raffigurato mentre benedice gli animali<sup>312</sup>. Nel corso dei secoli l'attribuzione del dipinto è stata messa in discussione almeno in parte: nell'inventario che accompagna una litografia tratta dall'opera e realizzata tra il 1832 ed il 1837 da Pic de Leopold sotto la direzione di José de Madrazo y Agudo, viene citato Guaspere come autore del paesaggio mentre il nome di Nicolas Poussin è menzionato per la figura dell'eremita<sup>313</sup>. Da allora la tela è stata più volte assegnata al solo Poussin, come dimostra anche l'inventario del 1854. Nel 1914 Otto Grautoff rifiutò quest'attribuzione ponendo il dipinto nella cerchia di Poussin o, eventualmente, dandola a Salvator Rosa<sup>314</sup>. Come si è scritto, l'opera madrilenas e quello che già Blunt proponeva essere il suo presunto pendant (ossia il *Paesaggio con san Paolo Eremita* ora assegnato a Poussin) entrarono in seguito a far parte delle tredici tele che il grande storico dell'arte attribuì nel 1950 al Silver Birch Master<sup>315</sup>. Lo stesso Blunt rivide questa sua attribuzione e nel 1959 evidenziò delle differenze stilistiche tra le due opere del Prado assegnando il *Paesaggio con san Girolamo* (in realtà oggi considerato un *San Paolo Eremita*<sup>316</sup>) a Nicolas Poussin<sup>317</sup>, affidando poi

---

<sup>311</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del S. XVII en España*, 1965, p. 275.

<sup>312</sup> BARGHAHN, *Philip IV and the Golden House of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, 1986, Vol. I, p. 199. Si noti che ancora oggi molti dei santi che compaiono nelle tele anacoretiche del Prado non sono stati riconosciuti con certezza a causa della quasi totale mancanza di attributi.

<sup>313</sup> PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 275.

<sup>314</sup> GRAUTOFF, *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*, 1914, Vol II, p. 269.

<sup>315</sup> BLUNT 1950, p. 70.

<sup>316</sup> JEWITT 2011, pp. 301-311.

<sup>317</sup> BLUNT 1959, pp. 389-390. Nello stesso articolo Blunt ipotizzò che il disegno di Poussin raffigurante *Santa Maria Egiziaca in un paesaggio* conservato a Windsor Castle fosse preparatorio ad una tela per il Buen Retiro poi non realizzata.

solo nel 1980 *l'Eremita che predica agli animali* al giovane Dughet<sup>318</sup>. L'inventario correlato alla litografia pose comunque un interrogativo sull'autografia della figura dell'eremita - sebbene l'iscrizione sulla litografia di per sé riportasse solo la paternità di "Gaspar Poussin" - al punto che Luigi Salerno propose una collaborazione tra Dughet, autore del paesaggio, e Poussin responsabile della figura<sup>319</sup>. Blunt, Thuillier e Boisclair rigettarono tale proposta per via della lontananza che sussiste tra l'eremita e le figure poussiniane. Come nota Boisclair, la figura del paesaggio del Prado sembra piuttosto anticipare quelle che qualche anno dopo Gaspard realizza a San Martino ai Monti<sup>320</sup>. Anche gli animali presenti nel dipinto hanno suscitato più di un quesito agli studiosi, a partire da Sutton, che fu il primo ad attribuirli a Jan Asseljn o a Pieter Van Laer<sup>321</sup>. Blunt propose l'intervento di un artista nordico non meglio identificato, mentre Boisclair nella sua monografia si sbilancia in favore di Jan Miel. Anche in questa sede si ritiene che gli animali non siano di Dughet, anzi, sembrano essere stati aggiunti in seguito, come si evince dagli evidenti problemi di proporzione che fanno sì che il cavallo, posto sullo stesso piano del santo, sia decisamente più piccolo rispetto alla figura umana. La pista di un artista nordico pare inoltre la più verosimile, anche per via dei dubbi sull'autografia delle figure e di altri elementi che sono stati avanzati per molte altre tele che compongono questo ciclo del Buen Retiro.

Come si è già accennato, negli ultimi anni è apparso sul mercato un secondo dipinto legato all'imponente commissione reale. Si tratta di una tela raffigurante un *Paesaggio con san Giovanni che indica Cristo* (160 x 233 cm, Roma, galleria Lampronti; **Fig. 60**), pubblicato per la prima volta nel 2011 da Úbeda de los Cobos con un'attribuzione a Dughet quando l'opera si trovava ancora in una collezione privata

---

<sup>318</sup> BLUNT 1980, p. 577.

<sup>319</sup> SALERNO 1975, p. 228; SALERNO 1977-1978, II, p. 522.

<sup>320</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 182-184, cat. 54.

<sup>321</sup> SUTTON 1962, pp. 278-279.

inglese<sup>322</sup>. Il quadro ora a Roma concorda pienamente con la voce 191 del *Testamentaria* del 1701, come dimostra anche il medesimo numero che compare sul dipinto: «Un Pais del mismo tamaño y marco que los antezedentes [dos Varas y media de largo y siete quartas de alto] con San Juan Baptista y Christo a lo lejos tasado en Sesenta doblones». La voce inventariale succitata corrisponde sia nelle dimensioni che nel soggetto all'opera, tuttavia non ne chiarisce la paternità. Questa è invece esplicitata negli *Inventarios reales del Palacio del Buen Retiro* del 1772, dove si trova: «13347-(191) Otro igual de San Juan Bautista con Cristo original de Gaspar Pusino». La conferma dell'attribuzione porta conseguentemente ad avvalorare il riconoscimento di questa tela e di quella con *Eremita che predica agli animali* con i due dipinti citati dai biografi che Dughet realizzò per il marchese di Castel Rodrigo<sup>323</sup>, il quale sarebbe quindi stato solo un tramite tra l'artista e la corona spagnola e non il reale possessore delle opere. Viene altresì meno la primigenia visione di Blunt e dei successivi studiosi che vedevano nell'*Eremita che predica agli animali* il pendant del paesaggio anacoretico di Poussin. Non è comunque certo che il *Paesaggio con san Giovanni che indica Cristo* fosse inizialmente posto a pendant dell'altra tela dughettiana, poiché non si conosce l'originario allestimento del Buen Retiro. Nel complesso palaziale esisteva una cappella dedicata a san Giovanni di cui sono note alcune tele a soggetto religioso sulle vicende dell'omonimo santo ed eseguite tra gli altri da Artemisia Gentileschi e Massimo Stanzione, ma nessuna di queste è un paesaggio, quindi la nostra opera era più verosimilmente esposta insieme agli altri ventitré dipinti con paesaggi anacoretici in un unico ambiente, probabilmente la

---

<sup>322</sup> ÚBEDA DE LOS COBOS 2011, p. 68, fig. 53.

<sup>323</sup> Oltre a Jean Dughet, pure Baldinucci menziona esplicitamente il Castel Rodrigo come committente: «Era allora Ambasciatore al Papa, per la Maestà del re Cattolico il Marchese di Castel Rodrigo, al quale essendo venuto a notizia il modo dell'operar suo, gli ordinò due paesi di quindici palmi, che furon da lui condotti con gran diligenza, e ne fu largamente ricompensato. Con tale occasione gli convenne poi farne altri molti per Cavalieri Spagnoli, che lungo sarebbe il ridire» [BALDINUCCI 1728, p. 474].

galleria, vista anche la vicinanza di queste opere nel Testamentaria del 1701<sup>324</sup>. Tuttavia è evidente che le figure del *Paesaggio con san Giovanni che indica Cristo* non siano di mano di Gaspard. In particolare, il bel san Giovanni posto in primo piano richiama la pittura bolognese a partire dal dipinto di medesimo soggetto realizzato da Annibale Carracci intorno al 1600 ed oggi al Metropolitan Museum di New York (**Fig. 61**). I richiami con la pittura emiliana fanno propendere chi scrive per un artista vicino stilisticamente a questo ambito, lontano dunque dai pittori nordici (perlopiù fiamminghi e, in alcuni casi, francesi) che sono stati avanzati dalla critica per la realizzazione delle figure di molti dei paesaggi anacoretici del Buen Retiro. Una tela decisamente di dimensioni più modeste (48 x 65,8 cm) che si propone di datare intono alla metà del sesto decennio e che è passata all'asta presso Christie's nel 1992<sup>325</sup> dimostra che anche Dughet tratterà nuovamente questo episodio dell'iconografia dell'evangelista, stavolta eseguendo lui stesso le figure (**Fig. 62**). Come si è accennato, una parte dei paesaggi del Buen Retiro sembra essere frutto di collaborazioni, su tutti quelli di Swanevelt<sup>326</sup> e di Jan Both<sup>327</sup>, anche se non sono mancate ipotesi pure per alcuni dei santi che abitano le opere madrilene di Lorrain<sup>328</sup>. D'altronde che molte tele fossero pensate per essere terminate da altri artisti lo si evince dall'esistenza del *Paesaggio con capanna e vegetali* di Swanevelt (**Fig.**

---

<sup>324</sup> I paesaggi a soggetto anacoretico di grande formato ad oggi riconosciuti sono collocati tutti relativamente vicini nelle voci dell'inventario, sebbene intervallati con quadri di battaglie e altri dipinti di genere [CAPITELLI 2005, p. 256].

<sup>325</sup> Vendita Christie's, Londra, 15 aprile 1992, lotto 191.

<sup>326</sup> Per il *Paesaggio con San Bruno* sono stati avanzati più nomi in merito all'autografia del santo: Waddingham ipotizzò Jacques Stella (1596-1657), Capitelli avanza il nome di Jan Miel, Steland invece Jean Tassel (1608-1667). Nello stesso dipinto si presume la collaborazione di un naturamortista per la realizzazione dei numerosi fiori, che richiamano la scuola di Jan Brueghel il Vecchio [WADDINGHAM, *Herman van Swanevelt in Rome*, in «Paragone», 1960, CXXI, pp. 37-50; CAPITELLI 2005, pp. 256-259; STELAND, *Herman van Swanevelt (um 1603-1655): Gemälde und Zeichnungen*, 2010, p. 172]. Anche il *Paesaggio con santa Rosalia da Palermo* sarebbe frutto di collaborazione, come si evince dalle indagini diagnostiche che mostrano la sovrapposizione della figura allo sfondo paesistico. In questo caso Steland ha proposto il nome di Michelangelo Cerquozzi, mentre Spinosa e Vannugli hanno avanzato il nome di Salvator Rosa durante il soggiorno romano del 1639.

<sup>327</sup> Per il *Paesaggio con carmelitani* di Jan Both è stato avanzato il nome del fratello Andries per l'esecuzione delle figure poiché ricordano quelle eseguite in alcune sue incisioni con scene eremitiche eseguite negli anni Trenta. La frequente collaborazione tra i due è inoltre attestata da Sandrart.

<sup>328</sup> In particolare nel *Paesaggio con sant'Onofrio* il santo sembrerebbe spettare ad un figurista.

63), un'opera priva di figure facente parte della serie, ma che è evidente fosse concepita fin dal principio per ospitarne nella zona lasciata libera del primo piano. Purtroppo in tal senso nessuna voce inventariale viene in soccorso agli studiosi, rendendo l'attribuzione su base stilistica l'unica strada percorribile.

A seguito della realizzazione delle due opere per il Castel Rodrigo, che si è scritto furono in realtà eseguite per la grande commissione reale madrilenia, i biografi di Dughet menzionano velocemente altre tele dipinte dall'ancora giovane paesaggista per dei gentiluomini spagnoli, che non sono tuttavia state rintracciate. Le affermazioni di Jean Dughet e di Baldinucci potrebbero essere accreditate almeno da una voce dell'inventario del 1644 di Juan Alfonso Enríquez de Cabrera (1597 – 1647), duca di Medina de Ríoseco e viceré di Sicilia (1641) e poi di Napoli (1644-1646), in cui si ritrova «una perspectiva de Monsu pusin», che potrebbe riferirsi a Dughet o a Nicolas, oppure, molto più probabilmente, visto il soggetto, a Jean Lemaire<sup>329</sup>. Questo è l'unico inventario spagnolo così precoce a menzionare uno dei Poussin, sebbene non si ritenga che questi sia Gaspard. Ciononostante, se si avanza di qualche decennio, alcune opere del nostro si ritrovano dubitativamente nell'inventario del 1674 del segretario Diego de la Torre<sup>330</sup> e sicuramente negli inventari del 1682 e del 1689 di Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (1629 - 1687)<sup>331</sup>, marchese di El Carpio e quarto duca di Olivares, ambasciatore della corona spagnola a Roma dal 1677 e viceré del regno di Napoli dal 1682 fino alla morte, sopravvenuta nel 1687. Viste le date avanzate, sembra comunque che l'entrata di tele di Gaspard in queste collezioni siano frutto di acquisto sul mercato piuttosto che di commissioni dirette.

---

<sup>329</sup> Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Prot. 6.233, ff. 258-452. Si noti altresì che il termine *Monsù* si utilizza per gli artisti stranieri, perlopiù di origine francese e per i nordici, mai per Dughet, considerato un artista romano dai suoi contemporanei.

<sup>330</sup> BURKE, CHERRY, GILBERT, *Collections of paintings in Madrid*, 1997, Vol. II, pp. 659-661.

<sup>331</sup> Ivi, pp. 726-786, 830-877. Gaspar Méndez de Haro fu un eccezionale collezionista; alla sua morte la sua collezione contava all'incirca tremila pezzi sparsi tra Madrid e Napoli.

## Le pitture murali di palazzo Muti Bussi

Poco dopo il rientro a Roma da situarsi all'incirca prima della fine del 1636, Dughet fu incaricato di dipingere le pareti della sala al piano nobile di palazzo Muti Bussi all'Aracoeli<sup>332</sup>. Queste sono ad oggi le prime pitture murali note di Gaspard il quale, da questo momento in poi, diverrà uno dei maggiori protagonisti della decorazione paesaggistica ad affresco del suo tempo, tecnica quest'ultima che lo differenzia fin dai suoi esordi dal suo maestro Nicolas Poussin. Si tratta di un fregio situato nella parte alta del salone del piano nobile di Palazzo Muti Bussi, il quale si affaccia su piazza Mattei, ed è composto da quattordici paesaggi inquadrati in preziose cornici architettoniche intervallate con un motivo di sirene alate e festoni di fiori e frutti monocromi che spiccano su un fondale dipinto che simula un mosaico dorato. Sui due lati lunghi vi sono rispettivamente quattro scene, due entro cornici ovali nella zona centrale e due di formato rettangolare nelle parti più prossime agli angoli; su ciascuno dei due lati corti si trovano invece tre scene, con due riquadri rettangolari agli estremi intervallati in questo caso da una scena bislunga ovale nella parte centrale. Nessun documento specifico in merito alla decorazione pittorica del palazzo è emerso e, per tale ragione, ancora oggi incerto rimane il committente, che tuttavia fu sicuramente un membro della famiglia Muti. Infatti se da un lato Jean Dughet e Baldinucci affermano che dipinse questi affreschi nel palazzo della signora Diamante Muti<sup>333</sup>, Lione Pascoli scrive: «Dipinsene altri

---

<sup>332</sup> Per un approfondimento sugli affreschi Muti Bussi si vedano: MIARELLI MARIANI, VIGGIANI 2006, pp. 129-155; SESTIERI 2006, pp. 157-167.

<sup>333</sup> Jean Dughet scrive a Baldinucci: «Fece anco alcuni fregi a fresco di paesi nel palazzo della Signora Diamante Muti sotto il Campidoglio, e gli riusciva tanto facile sì bene il depingere in tal modo, che sono mirabili» [in BAROCCHI 1975, pp. 126]. Nella sua biografia Baldinucci invece riporta, togliendo l'aggettivo "mirabili": «Nel palazzo della Signora Diamante Muti sotto il Campidoglio fece pure opere simili» [BALDINUCCI 1728, p. 474].

nel palazzo del marchese Muti vicino a Campidoglio»<sup>334</sup>. A tal proposito, Miarelli Mariani e Viggiani sostengono che la committenza spettasse a Pietro Antonio Muti (1592-1649) - che effettivamente possedeva il titolo di marchese - o comunque ai suoi fratelli residenti come lui nel palazzo. Quest'ipotesi è sicuramente la più probabile, in quanto la signora Diamante menzionata da Jean Dughet - e, quindi, dal Baldinucci - altri non è che Diamante Vecchiarelli, la nobildonna reatina che sposò nel 1650 Giovanni Andrea Muti per continuare la casata romana ed è quindi da considerarsi non tanto come la committente del fregio di Gaspard, quanto la sola abitante del palazzo rimasta della famiglia insieme al figlio Giovanni Andrea Giuseppe nel tempo in cui Jean scrive a Baldinucci le informazioni biografiche del fratello da poco deceduto, all'incirca nel 1675. Queste pitture finirono poi nell'oblio dei biografi del pittore successivi al Pascoli (1730) e lì rimasero fino a quando Ilaria Toesca scrisse un articolo a riguardo nel 1960. Nell'articolo la studiosa datava il ciclo su base stilistica nella seconda metà del XVII secolo<sup>335</sup>, nonostante lei stessa vedesse delle somiglianze con gli stilemi utilizzati già nei primi decenni del Seicento del Agostino Tassi e, addirittura, con quelli di Paul Bril. Se è vero che ad oggi non sono stati trovati pagamenti in grado di far luce sulla datazione del ciclo - anche per via dell'impossibilità di consultare le carte d'archivio della famiglia Muti Bussi -, in uno studio relativamente recente Miarelli Mariani e Viggiani sostengono che fu realizzato al tempo dei lavori di ampliamento del palazzo negli anni Trenta del Seicento. Le studiose confutano inoltre parzialmente la datazione proposta da Boisclair, che datava il ciclo tra la fine del 1635 ed il 1637<sup>336</sup>, poiché i lavori di rialzamento del salone e le cornici in stucco furono ultimate nel luglio 1636<sup>337</sup>, quindi

---

<sup>334</sup> PASCOLI 1730, p. 60.

<sup>335</sup> TOESCA 1960, pp. 51-59.

<sup>336</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 39-41, 180-181.

<sup>337</sup> Il salone del piano nobile (dove si trovavano due appartamenti) è l'unico ambiente a presentare una decorazione pittorica e un soffitto a tessitura lignea. L'origine dell'ambiente è probabilmente cinquecentesca, ma fu certamente modificato nel 1636, anno in cui fu collocato al suo interno un camino non più esistente e "4 porte di mischio" [MIARELLI MARIANI, VIGGIANI 2006, pp. 143, 154 n. 51].

le pitture murali sono da situarsi con ogni probabilità solo dopo questa data. Un documento relativo al cantiere del palazzo informa poi che i lavori nel piano nobile dovevano terminarsi non oltre il 1642, ossia prima del matrimonio di Pietro Antonio Muti con Cleria, sorella minore del cardinale Giulio Mazzarino<sup>338</sup>, avvenuto il 12 aprile 1643 in casa del cognato di lei Lorenzo Mancini. Per tale ragione Miarelli Mariani e Viaggiani situano l'intervento del Pussino nel salone tra la fine del 1636 ed il 1642<sup>339</sup>, tuttavia il *range* cronologico proposto dalle due studiose pare forse eccessivamente dilatato per la notoria "prestezza" di Dughet. A ciò si aggiunga che stilisticamente queste pitture murali sembrano proprie di una produzione strettamente giovanile, figlia della prima fase del Maestro della Betulla. Infatti sono sicuramente antecedenti alle ante dipinte a Palazzo Costaguti che furono eseguite non prima della seconda metà degli anni Quaranta di cui si tratterà in uno specifico paragrafo e che sono invece ritenute dalle studiose - sulla base degli scritti del loro scopritore Alloisi - tra le primissime opere del nostro, addirittura antecedenti al fregio Muti Bussi<sup>340</sup>, ipotesi questa che ha portato, a torto, a rivedere l'attribuzione a Gaspard della più parte delle tele già del Silver Birch Master, in alcuni casi addirittura in favore di Nicolas Poussin. A livello conservativo, il fregio Muti Bussi risulta parzialmente ridipinto, infatti Dughet utilizzò una tecnica prevalentemente a secco. Le ridipinture sono perlopiù state eseguite durante il restauro del 1875-1876, quando fu ristrutturato l'intero palazzo<sup>341</sup>. Parte di esse sono state rimosse nel corso dell'ultimo restauro svoltosi nel 1988. A dire il vero, per certe scene non è stato

---

<sup>338</sup> Cleria Mazzarino nacque a Roma il 10 aprile 1609 da Pietro Mazzarino e Ortensia Bufalini. Tra i suoi fratelli si annoverano due cardinali, Giulio (1602-1661) e Michele (1605-1648) più tre sorelle, la priora del monastero benedettino di Campo Marzio Anna Maria (1607-1669), Margherita (1608-1685) moglie di Girolamo Martinozzi di Fano e, infine, Geronima (1614-1656), moglie di Lorenzo Mancini [Ivi 2006, p. 152, n. 10]. Sulle relazioni di Mazzarino con le famiglie romane e non e i suoi tentativi di accasare le sorelle si veda: DETHAN, *Mazarin et ses amis. Suivi d'un choix de lettres inédites*, 1968, pp. 33-37, 43-45; MIARELLI MARIANI, VIGGIANI 2006, pp. 129-131]

<sup>339</sup> Ivi, pp. 129-155.

<sup>340</sup> Ivi, pp. 145, 155 n. 66.

<sup>341</sup> I lavori di ristrutturazione del palazzo furono diretti dall'architetto Alessandro Chelini e messi in opera da Giuseppe Dovarra e coinvolsero sicuramente anche degli affreschi del salone: «Il grande fregio dipinto sullo stile seicentista si è ripreso nelle mancanze degli ornati Paesi, mensole etc. con l'impiego di pittore ornatista e ragazzo per giornate 5» [Ivi, pp. 144, 154 n. 57].



possibile riportare interamente in superficie lo strato pittorico secentesco, andato in parte distrutto, soprattutto a livello del cielo. Tuttavia questi paesaggi devono essere ritenuti un punto fermo nella ricostruzione del complesso catalogo dughettiano, soprattutto per quel che concerne la sua poco conosciuta produzione giovanile, giacché presentano *in nuce* gran parte del suo repertorio: dai paesaggi lacustri alle cascate tra rupi, dalle visioni più campestri con le prime architetture conosciute dell'artista al topos dell'arco naturale, fino alle rarissime raffigurazioni marine di sua mano, tra cui spicca anche una precocissima tempesta con naufragio.

Per capire le motivazioni che portano a situare le pitture di Palazzo Muti Bussi più verso il 1636 che non intorno al 1642 è necessaria un'analisi delle stesse. Anzitutto nella scelta della disposizione a fregio Dughet riprende una formula già ampiamente collaudata da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti (1625 circa; **Fig. 64**) e nella prima fase decorativa di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, nonché utilizzata pochi anni prima da Claude Lorrain - che non a caso andò a bottega dal Tassi - a Palazzo Crescenzi<sup>342</sup>. I paesaggi dipinti da Dughet nel palazzo romano non hanno un soggetto precisato di stampo mitologico o religioso, sono piuttosto rappresentazioni della natura in cui vivono cacciatori, pescatori, viandanti ed altre figure umili, ora vestite in abiti contemporanei e raffiguranti abitanti della campagna romana, ora uscite dal mondo dell'Arcadia, non dissimili in quest'ultimo caso da quelle che si ammirano nelle tele del Victoria & Albert Museum e della National Gallery di Londra (**Figg. 25-26**) qui ritenute all'incirca coeve al fregio. Raffigurano una natura tratta da imprecisati luoghi della campagna laziale «vissuta dagli uomini che la abitano senza alcun legame altro che quello, casuale, che lega l'uomo al campo e al bosco nel quale cammina, e allo stesso tempo ne è soggiogato dalla grandiosità degli aspetti e degli "accidenti" naturali»<sup>343</sup>. Il disegno di Dughet è qui ancora acerbo, ma tale mancanza è sopperita dall'uso già sapiente del colore, con varie tonalità di ocre per i terreni e le rupi, diverse sfumature di azzurro per i

---

<sup>342</sup> ROETHLISBERGER 1959, pp. 41-50.

<sup>343</sup> CHIARINI, *Il Paesaggio*, in ZERI (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 1982, Vol. XI, p. 22.

cieli e l'acqua, vegetazione che va dal verde oliva al verde scuro, *varietas*, quest'ultima, che lo avvicina alle produzioni di Claude Lorrain. Le figure che abitano i paesi non dominano mai l'ambiente e, anzi, sono quasi sempre relegate nella zona inferiore come nei primissimi dipinti dughettiani, come si evince osservando la scena raffigurante il *Paesaggio con promontorio, scogliera e due figure femminili* (Fig. 65). La stessa collocazione forzata dei personaggi si ritrova pure in quadri qui ritenuti pressappoco coevi quali quelli formanti un pendant conservati presso il Musée Condé di Chantilly (1638-1640 circa; Figg. 37-38), che condividono con alcune scene Muti Bussi anche i netti contrasti tra zone lasciate in ombra seguite da spazi fortemente illuminati, visibili chiaramente ad esempio nel *Paesaggio con suonatore di liuto* o nel *Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti* (Fig. 66), dove il primo piano è lasciato volutamente in penombra. In alcune scene si può notare il precoce influsso di Swanevelt e di Claude Lorrain nella resa luministica del cielo - ad esempio nella *Marina con veliero, un cavaliere e un viandante* e nel già citato *Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti* (Figg. 66-67), del quale sono noti due presunti disegni preparatori di cui un possibile frammento di bozzetto<sup>344</sup> - , mentre le lezioni dei fratelli Bril, seguite da Elsheimer e da Poelenburgh sono evidenti nell'attenzione al singolo dato naturale riportato in maniera illusionistica, ad esempio nelle cascate, negli archi rocciosi o, ancora, nei tronchi spezzati. Gaspard guarda inoltre ad Agostino Tassi, in particolar modo nella maniera di rappresentare i cacciatori, visti perlopiù di spalle (*Paesaggio con un cacciatore con fucile, cane e un viandante*, *Paesaggio con due cacciatori*), nonché nella raffigurazione delle marine, costruite appunto su stilemi tassiani soprattutto nelle vedute costiere o, in altri casi, sull'esempio di Paul Bril.

Analizzando proprio le marine, nel ciclo compaiono più scene che si svolgono sulla riva del mare - piuttosto rare in Dughet -, quale la bella *Marina con veliero, un cavaliere e un viandante* (Fig. 67) ove è raffigurata una sorta di baia, forse

---

<sup>344</sup> Entrambi i fogli sono conservati presso il Kunstmuseum di Düsseldorf; tra questi vi è uno *Studio di rocce* a colori (Inv. FP 8049) che è quasi certamente un frammento di bozzetto.

la foce di un fiume che si immette nel placido mare il quale occupa il terzo inferiore della scena insieme al terreno roccioso, posto in diagonale, mentre il restante della superficie pittorica spetta al cielo, a cui le montagne sul fondo fanno da transizione con l'acqua. Se i piccoli personaggi, condotti a pennellate svelte, ed il terreno spoglio dai toni ocra fanno già parte del lessico pittorico proprio al Pussino, la costruzione del paesaggio in sé sembra rievocare le marine tassiane realizzate dal pittore e dalla sua bottega in una delle camere da letto del Villino Mergé Mastrofina di Frascati<sup>345</sup>. Un'altra insenatura marina è la protagonista del *Paesaggio con insenatura marina, un uomo e una donna che allatta un bambino* (**Fig. 68**), in cui s'intravede l'influsso dei paesaggisti nordici attivi a Roma nella resa dello sfondo dove si scorgono una piccola città ed un promontorio dai toni innaturali, ora rosati ora bluastri, che si perdono nei vapori dell'atmosfera. Un'ambientazione simile nelle cromie si ritrova ad esempio nella lunetta raffigurante un *Paese con approdo* affrescata tra il 1611 ed il 1612 da Paul Bril per volere di Scipione Borghese nella Sala della Pergola di Palazzo Pallavicini (**Fig. 69**)<sup>346</sup>. In questo precoce repertorio di pitture murali che è il fregio Muti Bussi, quasi un *Liber Veritatis* degli stilemi dughettiani che verranno, compare anche la rarissima raffigurazione di una spiaggia, protagonista della scena di formato ovale raffigurante una *Marina con viandante e cavaliere* (**Fig. 70**), in cui la baia rocciosa della precedente scena è sostituita da una costa pianeggiante e sabbiosa, soggetto già visibile in quegli anni in alcuni affreschi del Tassi, quali quelli eseguiti nella *Stanza della Marine* di Palazzo Pamphilj<sup>347</sup> (**Fig. 71**), in cui si notano inoltre molti

---

<sup>345</sup> Cavazzini propose una datazione intorno al 1615-1616, tuttavia secondo successivi studi di Guerrieri Borsoi la decorazione tassiana dovrebbe essere stata eseguita in seguito all'acquisto dell'immobile da parte dei Gomez (1636) e, forse, addirittura dopo il 1638, anno in cui furono realizzati i soffitti degli ambienti coinvolti. Viste le date estremamente avanzate, Guerrieri Borsoi non esclude del tutto che possa trattarsi di un imitatore del Tassi [CAVAZZINI (*a cura di*), *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 19 giugno - 21 settembre 2008), 2008, pp. 33-37, figg. 26-29; GUERRIERI BORSOI, *Il "palazzetto" di Frascati. Il casino dei Gomez, Fonseca, Silva, oggi Mergè, opera di Francesco Peperelli*, in «Palladio», 2009, XLIII, p. 112].

<sup>346</sup> Ivi, pp. 102-103, fig. 115; CAPPELLETTI, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, 2006, pp. 143-146, 274-275, cat. 106, fig. 131.

<sup>347</sup> Sebbene secondo Cavazzini lo stile degli affreschi di Tassi sia coerente con una fase antecedente, Russel li data tra il 1632-1633, comunque prima dell'ipotesi di Stephanie Leone, che addirittura

degli stilemi adottati poi da Dughet per il fregio Muti Bussi. Nel *Paesaggio con mare in tempesta e naufragio* (Fig. 72) si coglie invece una maggiore dipendenza dai predecessori prettamente nordici, in questo caso soprattutto da Paul Bril. Nell'affresco i soli soggetti sono il mare tempestoso ed il cielo nuvoloso, uniti visivamente dalla presenza di un veliero in balia delle onde e da due grossi scogli verso cui andrà a sbattere di lì a poco l'imbarcazione. Il soggetto stesso di un'ignota nave in un mare in burrasca non identificabile è di tradizione nordica. A tal proposito, è bene sottolineare che la critica tende a vedere nelle burrasche di mare un'allegoria (che trae appunto le sue origini nel Nord Europa) della sorte avversa contro cui l'uomo nulla può, proprio come nel caso del vascello trascinato con violenza dalle onde verso gli irti scogli raffigurato nell'affresco Muti Bussi, rappresentato negli stessi anni pure da Claude Lorrain, il quale all'interno del suo *Liber Veritatis* disegna una *Scena di tempesta con motto "Contra ventos et undas"* (Fig. 73), relativa ad un dipinto commissionato da Paolo Giordano Orsini intorno al 1638<sup>348</sup>. Nella tempesta dughettiana anche la resa del vorticoso moto ondosso è assimilabile alla pittura fiamminga degli ultimi decenni del Cinquecento, con onde vagamente standardizzate, alte, a tratti quasi spigolose, ma vaporose per via della schiuma, più vicine a quelle visibili in oceano aperto piuttosto che nelle coste mediterranee. Del resto anche l'idea di Claude deriva a sua volta da un affresco con *Scena di Tempesta con motto di casa Orsini* realizzato intorno al 1581 da Matthijs e Paul Bril nel palazzo Orsini di Monterotondo<sup>349</sup> (Fig. 74). Ciò dimostra ancor di più l'importanza dei Bril sul suolo romano per la rappresentazione di marine in burrasca. Più o meno negli stessi anni della realizzazione dell'affresco con mare in tempesta di palazzo Muti Bussi, Dughet sembra voler sperimentare questa sotto categoria della pittura di paesaggio dipingendo un olio su tela raffigurante una

---

sostiene una cronologia posteriore al 1635 [RUSSELL, *I fregi affrescati di Palazzo Pamphilj*, in *Palazzo Pamphilj. Ambasciata del Brasile a Roma*, 2016, pp. 133-134].

<sup>348</sup> ROETHLISBERGER 1961, p.161; CAPPELLETTI 2006, pp. 63-64, fig. 60.

<sup>349</sup> Ivi, cat. 2, fig. 59

*Marina con Giona rigettato dalla balena*<sup>350</sup> (Rouen, Musée des Beaux-Arts; **Fig. 75**), da situarsi all'incirca tra il 1638 ed il 1640. Se a livello di soggetto il quadro si ispira chiaramente al celebre affresco con *Giona gettato in mare e la balena* dipinto da Paul Bril alla Scala Santa (in parte sul disegno del fratello Matthijs<sup>351</sup>, 1588 circa; **Fig. 76**), si nota tuttavia un'evoluzione nella resa atmosferica di Gaspard rispetto alle pitture parietali del palazzo romano. Qui la balena, più simile a un mostro, riprende appieno la tradizione nordica e in particolar modo le balene inventate e dipinte dai fratelli Bril già alla fine del Cinquecento. Il quadro di Dughet è quasi un monocromo di grigi, dove l'acqua rispecchia i toni cupi dell'evento atmosferico che avviene nel cielo, giusto con qualche nota di uno scuro blu notte. Il cielo è tremendamente buio e la tempesta si manifesta tanto in questo quanto nel mare ben più di quanto non avvenga nelle scene di palazzo Muti Bussi, sintomo forse di un'opera eseguita poco dopo l'affresco. L'autografia dughettiana del dipinto è confermata dalle figurine di Giona e dei due uomini che lo accolgono sulla riva dai contorni tondeggianti posta a sinistra: sono personaggi vestiti di drappi antichizzanti, condotti con pennellate veloci e decise che lasciano trasparire delle imprecisioni anatomiche tipiche soprattutto della prima maniera del paesaggista. Il cielo dimostra invece una grande abilità esecutiva nelle nuvole gonfie e cariche di pioggia dipinte a macchie sovrapposte via via più scure, dalle quali scaturiscono i lampi che colpiscono contemporaneamente un galeone che si allontana all'orizzonte e la costa frastagliata sulla destra.

Al di là delle marine, l'influenza nordica nel fregio Muti Bussi è evidente anche nella capacità di rendere i dettagli naturalistici nonché in alcuni espedienti che dimostrano l'attaccamento al dato reale importato dai paesaggisti fiamminghi, quale quello dell'artista raffigurato nell'atto di rappresentare dal vero la natura circostante nel *Paesaggio con cascata e artista intento a disegnare* (**Fig. 77**), una sorta di autoritratto di Dughet mentre studia una delle sue amate cadute d'acqua. Proprio

---

<sup>350</sup> BOISCLAIR 1986, p. 185, cat. 58; GALVAGNI 2020, p. 44.

<sup>351</sup> CAPPELLETTI 2006, p. 211, cat. 6.

la cascata che sgorga dallo scosceso terreno roccioso color ocra si ritrova in alcuni affreschi del Bril, quale il *Paesaggio con viandanti*<sup>352</sup> (**Fig. 78**) realizzato intorno al 1622 nella stanza dei paesi del Casino dell'Aurora Boncompagni Ludovisi. Pure Claude Lorrain tra gli anni Trenta e Quaranta ha esplorato più volte il tema dell'artista intento a disegnare *en plein air*, realizzando già nel 1630 un'acquaforte con questo soggetto (**Fig. 79**), seguita poi da qualche raro dipinto quale la *Veduta di costa con un disegnatore* del 1639 conservata presso il Cincinnati Museum of Art (**Fig. 80**), e, soprattutto, in alcuni straordinari fogli inchiostri e acquerellati oggi conservati ad Haarlem che mostrano dei pittori in cerca di ispirazione proprio nei pressi di cascate e anfratti rocciosi (**Figg. 81-82**). Del resto la vicinanza tra Dughet e il lorenese a queste date è per chi scrive lapalissiana, tanto da ritenere veritiera la frase riportata dal Baldinucci che vedeva nel Gellée il maestro di Gaspard quantomeno per quel che riguarda la tecnica dell'affresco; il biografo scrive infatti: « [Dughet] tornato a Roma, dove avendo fatto molto studio sotto gl'insegnamenti di Claudio Gellée lorenese, insigne pittore di paesi nel colorirgli a fresco, gli fu ordinato il dipingere nella chiesa dei Carmelitani di San Martino ai Monti»<sup>353</sup>. Si è già scritto che Boisclair nella sua monografia avesse escluso un discepolato di Gaspard presso Claude, tuttavia la stessa ipotizzò un ruolo di intermediazione di quest'ultimo proprio per la committenza del fregio Muti Bussi<sup>354</sup>, anche per via dei legami tra Lorrain e un altro ramo della famiglia, ossia quella dei Muti Papazzurri, nel cui palazzo di piazza dei santi Apostoli il lorenese aveva dipinto proprio una serie di affreschi di paesaggio, purtroppo perduti<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> Ivi 2006, pp. 149-157, 302, cat. 162, fig. 142.

<sup>353</sup> BALDINUCCI 1728, p. 474.

<sup>354</sup> BOISCLAIR 1986, p. 180.

<sup>355</sup> ROETHLISBERGER 1961, Vol. I, p. 90. Sia Sandrart che Baldinucci menzionano gli affreschi di Lorrain per i Muti, anzi, Baldinucci addirittura distingue quelli eseguiti nel palazzo di piazza dei santi Apostoli da quelli dipinti per la stessa famiglia in un palazzo nei pressi della Trinità dei Monti, anche questi purtroppo non ritrovati. Sandrart invece non specifica la collocazione del palazzo, tuttavia descrive brevemente gli affreschi affermando che si trovassero all'interno di un grande salone e che le scene coprivano interamente le quattro pareti. Ciò significa inoltre che questa decorazione parietale sia stata eseguita da Lorrain prima del 1635, anno in cui Sandrart lascia l'Urbe.

## Una precoce presenza di opere di Dughet nel Castello del Valentino

Scorrendo le carte d'archivio, uno tra i più antichi inventari in cui si ritrovano opere di Dughet è quello dei beni mobili del Castello del Valentino di Torino, residenza della casata Savoia, redatto il 26 settembre 1644. Questo menziona ben quattro paesaggi di mano dell'allora giovane paesaggista romano, che alla stesura dell'inventario aveva solo 29 anni:

«[344] dui Paesi uno di Gasparo de Possin et l'altro di Cossin [Nicolas Poussin?]

[350] Doi paesi di Gasparo de Possin

[364] un Paesagio di Gasparo de Possin»<sup>356</sup>.

Al tempo il castello era la dimora di Madama Reale Cristina di Borbone (Parigi, 10 febbraio 1606 -Torino, 27 dicembre 1663), figlia di Maria de Medici e del re di Francia Enrico IV nonché sorella di Luigi XIII. Divenuta duchessa di Savoia a seguito del matrimonio con Vittorio Amedeo I celebrato nel 1619, fu successivamente regina reggente alla morte di questo, avvenuta il 7 ottobre 1637, fino al 1648, anno in cui salì al trono il figlio Carlo Emanuele II. Risulta quindi evidente che le tele del paesaggista romano entrarono in collezione proprio durante la reggenza di Madama Reale. Le tele descritte nel documento torinese non sono state rinvenute, tuttavia ciò che preme sottolineare è la presenza di opere di Dughet in un inventario così antico: i quadri vengono assegnati al paesaggista non solo a date estremamente precoci, ma anche in un contesto lontano da quello romano, dimostrando che il Pussino aveva acquisito una certa fama e una certa riconoscibilità pure nel resto d'Italia prima del 1644, quindi antecedentemente agli affreschi di San Martino ai Monti, i quali altro non fecero che aumentare ulteriormente la sua nomea. Non è ancora chiaro in che modo i dipinti giunsero fino alla corte sabauda, se siano stati acquistati direttamente dall'artista tramite un agente di istanza a Roma per volere

---

<sup>356</sup> Archivio di Stato di Torino (d'ora in avanti: AST), Sezioni Riunite, art. 801, par.1.

di Madama Reale o se siano frutto di doni diplomatici. A tal proposito, si enunciano in questa sede due possibili tramiti tra l'artista e la corte torinese. Da un lato vi è infatti la figura di Francesco Gallio, duca di Alvito, il quale fu ambasciatore spagnolo proprio presso il ducato di Savoia ed il ducato di Modena e presso il cui feudo Dughet soggiornò per un breve periodo negli anni trenta. Tuttavia anche un altro personaggio legato a Gaspard era in stretti rapporti con la famiglia sabauda in quanto membro della loro corte: Giovan Battista Muti (1601-1672). Questi era uno dei numerosi fratelli della famiglia romana dei Muti (la quale si annovera tra i primi grandi committenti del paesaggista, che si è scritto eseguì un fregio ad affresco nel palazzo familiare a partire dalla fine del 1636). Certamente Dughet era un pittore romano con origini francesi, come Cristina di Borbone, ma curiosamente in questi anni era più legato all'ambiente filo spagnolo, perlomeno a livello di committenza e di collezionismo<sup>357</sup>. Come si è visto, già dagli esordi il Pussino fece parte di quel folto manipolo di artisti chiamati a decorare il Buen Retiro di Madrid. A ciò si aggiunga che tutte le fonti menzionano commissioni da parte di ignoti "gentiluomini spagnoli". Anche avanzando cronologicamente è evidente che tra i maggiori compratori delle sue opere vi furono la famiglia Pamphilj prima e la famiglia Colonna poi, storicamente schierate a favore della corona spagnola. Ciononostante il giovane paesaggista, sebbene fosse ritenuto romano e lui stesso si definisse tale, era inevitabilmente in stretti contatti con gli artisti della nazione francese presenti nell'Urbe (Poussin, Lorrain, Le Brun etc.), ambiente in cui nacque, si formò e in cui visse per gran parte della sua carriera.

#### [Intrecci francesi a Roma: Gaspard Dughet e l'\*amitié\* con Charles Le Brun](#)

---

<sup>357</sup> A riprova dei rapporti delicati tra Madama reale e la fazione spagnola, si ricorda che fino al 1643 presso il ducato di Savoia vi fu una guerra civile tra il partito dei "madamisti" filofrancesi e quello dei "principisti" filospagnoli, al termine della quale vinse la fazione in favore della regina reggente.



Tra le poche opere certamente realizzate da Gaspard Dughet nella prima metà degli anni quaranta vi è l'*Allegoria del Tevere* della Galerie Leegenhoek di Parigi<sup>358</sup> (olio su tela, 74 x 95,5 cm; Fig. 83), da poco ricomparsa sul mercato, le cui figure furono eseguite da Charles Le Brun (1619 - 1690) dopo il suo arrivo a Roma nel novembre del 1642 al seguito di Nicolas Poussin. Poussin era appena rientrato nell'Urbe successivamente ad un soggiorno di due anni presso la corte di Parigi, avvenuto tra il 17 dicembre 1640 ed il 21 settembre 1642. Per quel che concerne Le Brun, il giovane artista si recò a Roma soprattutto per volontà del suo protettore, il cancelliere Pierre Séguier, e qui si dedicò perlopiù allo studio dei modelli dell'antichità da lui riprodotti mediante disegni<sup>359</sup>, o alla copia di alcuni celebri dipinti, tra cui l'*Aurora* del Casino Rospigliosi di Guido Reni ed una *Madonna* di Raffaello. Pochi sono i dipinti certi del pittore francese riconducibili a questa fase - circa una decina - e tra di essi vi è appunto la tela Leegenhoek, indubbiamente da datare durante il soggiorno romano di Le Brun, svoltosi tra il tardo 1642 ed la fine del 1645. Tale fatto è comprovato dagli scritti di Claude Nivelon, allievo di Le Brun nonché suo biografo, il quale riporta: «Le Brun fit un tableau d'étude du fleuve du Tibre dans le même goût fier de Mr Le Poussin, et dont le Gaspre voulut par amitié peindre le paysage»<sup>360</sup>. Sarebbe quindi per amicizia nei confronti del pittore francese che il paesaggista si offrì di eseguire l'ambientazione naturale della scena. Questo sottolinea una volta di più la vicinanza tra gli artisti transalpini - o comunque legati a quella cerchia - nella Roma secentesca<sup>361</sup> e mette in dubbio l'astio tra Dughet e il

---

<sup>358</sup> Tale versione, da poco riscoperta, è riconosciuta come l'originale da Gady e Milovanovic. [GADY, MILOVANOVIC (a cura di), *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. della mostra (Lens, Musée du Louvre - Lens, 18 maggio-29 agosto 2016), 2016, cat. 54].

<sup>359</sup> Per il soggiorno romano di Le Brun e la relativa prodizione grafica si veda: LOIRE, *Charles le Brun à Rome (1642-1645). Les dessins d'après l'antique*, in "Gazette des beaux-arts", 2000, CXXXVI, pp. 73-102.

<sup>360</sup> NIVELON, *Vie de Charles Le Brun et Description détaillée de ses ouvrages* (1698), ediz. critica a cura di PERICOLO, 2004, p. 123.

<sup>361</sup> Si ricorda che in quegli stessi anni era attivo a Roma François Perrier, il quale nei primi anni trenta a Parigi fu maestro di Charles Le Brun. Perrier visse a Roma dal 1624 al 1628 e dal 1635 al 1645 e qui produsse numerose opere, tra cui durante il secondo soggiorno una *Deificazione di Enea* (olio su tela, 106,5 x 135 cm, Princeton, collezione di Mr. E Mrs. J. Seward Johnson), soggetto trattato anche da Charles Le Brun proprio durante la sua permanenza nell'Urbe e di cui si discuterà più avanti. Per

maestro Poussin che in molti hanno cercato di rimarcare senza alcuna prova, giacchè il normanno ha avuto un ruolo evidente nell'esecuzione di questa opera, come appunto rivela Nivelon stesso<sup>362</sup>. Cercando di datare in maniera più stringente possibile questa collaborazione, si è precedentemente scritto che nel 1645 Gaspard è con ogni probabilità lontano dall'Urbe al seguito del Duca della Corgna, quindi si ritiene che la tela sia circoscrivibile intorno al biennio 1643-1644. Come afferma anche Nivelon, l'influenza di Poussin sia nel tema sia nell'esecuzione delle figure è evidente. Il Tevere - che riprende la celebre statua antica romana ora al Louvre giunta in Francia a seguito del trattato di Tolentino (1797) - è reclinato in primo piano ed il suo braccio, con cui regge una cornucopia simbolo d'abbondanza, è appoggiato ad un vaso da cui sgorga l'acqua. La gamba alzata si poggia delicatamente sulla lupa, vista da tergo ed intenta ad allattare Romolo e Remo. Sul fondo si trovano, dietro ad un masso, due figure femminili, una alata e dormiente e l'altra, appena ridestatasi, che osserva verso lo spettatore. Il cielo plumbeo costellato da ampie nuvole grigie lascia presagire un temporale, a cui si contrappone cromaticamente la chiara luce che si intravede nelle lontanane dell'orizzonte.

Nel catalogo di Boisclair la studiosa proponeva - su indicazione di Jacques Thuillier<sup>363</sup> - come opera di collaborazione tra Gaspard e Le Brun l'*Allegoria del Tevere* conservata dal 1944 presso il museo di Beauvais<sup>364</sup>, la sola nota fino a tempi

---

informazioni sulla tela di Perrier si veda: ROSENBERG (a cura di), *France in the Golden Age. Seventeenth-century French paintings in American collections*, cat. della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, gennaio-aprile 1982; New York, Metropolitan Museum Maggio-agosto 1982; Chicago, Art Institute of Chicago, settembre-novembre 1982) 1982 p. 300, cat. 82.

<sup>362</sup> Proprio all'interno della descrizione dell'*Allegoria del Tevere*, Nivelon, dopo aver precedentemente sottolineato l'influenza stilistica di Poussin nel dipinto, menziona il rapporto tra l'artista e Le Brun al tempo del soggiorno romano: «M. le Poussin allait souvent le voir, se promenait tous les matins selon sa coutume sur le Mont de la Trinité. M. Le Brun lui avait demandé la liberté de le voir chez lui, ce qu'il accordait à très peu de personnes: ils eurent un entretien assez remarquable pour n'être pas omisi ci sur un des principes de l'art, savoir des lumières ou perspectives aériennes ou graduations des couleurs...» [NIVELON (ediz. crit. a cura di PERICOLO) 2004, p. 124].

<sup>363</sup> FRICKER (a cura di), *Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur*, cat. della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, luglio-ottobre 1963), Paris 1963, p. XXXVI.

<sup>364</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 191-192, cat. 79.

recenti<sup>365</sup> e di dimensioni minori (53,5 x 64 cm; **Fig. 85**) rispetto al dipinto summenzionato. Ciononostante al tempo presente la tela di Beauvais è considerata una copia realizzata all'interno della bottega parigina di Le Brun, anzi, è interessante notare che questa potrebbe essere una delle prime repliche da un'opera originale sia di Dughet sia del pittore di corte francesce, a dimostrazione del successo di questo soggetto. Questo comporta inoltre che l'originale sia stato portato a Parigi da Le Brun alla fine del suo viaggio d'apprendimento a Roma<sup>366</sup>. A ciò si aggiunga che questo dipinto di collaborazione è il primo sfondo paesistico certo che Dughet realizza per un vero e proprio pittore di storia ad esclusione delle possibili opere eseguite in gioventù con Poussin. Successivamente Dughet collaborerà sempre più coi pittori di storia attivi a Roma, dando il via ad una moda - quella del connubio tra il pittore di paesi con artisti di altri generi - che troverà la sua massima espansione tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII. Secondo Boisclair le opere di collaborazione tra i due artisti sarebbero in realtà due, infatti aggiunge all'*Allegoria del Tevere* di Beauvais la *Deificazione di Enea* del Musée des Beaux-Arts di Montréal<sup>367</sup> (olio su tela, 81,3 x 97,7 cm; **Fig. 84**), opera realizzata da Charles Le Brun sempre durante il suo soggiorno romano e di evidente ispirazione poussinesca come la precedente. L'attribuzione del paesaggio a Dughet, sebbene non sia stata presa in considerazione dalla critica successiva, sembra tuttavia più che plausibile, tanto che già Thuillier durante la mostra di Versailles dedicata a Le Brun nel 1963 sottolineava la vicinanza della tela con l'*Allegoria del Tevere*<sup>368</sup> - sebbene, come si è scritto, in quel caso si riferisse alla versione di Beauvais -.

---

<sup>365</sup> La tela della Galerie Leegenhoek di Parigi è apparsa solo in tempi recenti, tanto che la versione di Beauvais è stata considerata autografa dei due artisti fino al primo decennio del XXI secolo [LOIRE 2000, pp. 74 e 80].

<sup>366</sup> Forse la tela fu eseguita per il cancelliere Séguier. Nell'inventario della collezione di Jacques Rousselet (1610-1686) compare un'*Allegoria del Tevere* di Le Brun, che può essere sia l'originale che la copia di bottega. Un'opera di Le Brun e Dughet compare nel 1706 nella collezione di Jacques Prou presso l'Hôtel royal des Gobelins: «un tableau de monsieur Le Brun représentant un fleuve et le paysage de Gaspre prisé cent livres avec sa bordure de bois doré».

<sup>367</sup> BOISCLAIR 1986, p. 192, cat. 80. Esiste un foglio di Le Brun inerente alla *Deificazione di Enea* presso il Musée du Louvre (inv. RF 2365).

<sup>368</sup> FRICKER (a cura di) 1963, n. 5.

Analizzando l'opera di Montréal (**Fig. 84**) si nota che ha all'incirca le stesse dimensioni del dipinto Leegenhoek (**Fig. 83**), inoltre narra anch'essa un episodio leggendario della storia di Roma e presenta la figura personificata del Tevere posta in primo piano con delle variazioni nella posizione rispetto all'altra tela, punti questi che possono facilmente far ipotizzare che si tratti di un pendant o comunque che la *Deificazione* sia appartenente ad uno stesso ciclo sulle origini leggendarie dell'Urbe. A livello stilistico, sicuramente all'interno del catalogo del futuro *peintre di roi* la datazione da proporre è la stessa, ossia tra il 1643 ed il 1644. Vieppiù, anche questo soggetto dovette avere un discreto successo, dato che recentemente è apparsa sul mercato una copia riconducibile alla bottega parigina di Le Brun<sup>369</sup> (**Fig. 86**). Purtroppo Nivelon non scrive del dipinto in questione nella biografia del suo maestro, la quale è riportata brevemente solo da Florent Le Comte<sup>370</sup>. A ciò si aggiunga che l'opera, così come il suo presunto pendant, ha subito nel corso dei secoli oscillazioni attributive, arrivando ad essere assegnata a Nicolas Poussin<sup>371</sup>, il quale è evidentemente fonte di ispirazione per il giovane Le Brun. Ora non resta che indagare il paesaggio per comprendere se si è realmente di fronte ad una collaborazione con Dughet. Boisclair sostiene l'attribuzione a Dughet dello sfondo sostanzialmente basandosi su due fattori, ossia la fattura (quindi il tocco pittorico) e il colorito, vicini a quelli dell'*Allegoria del Tevere*. Effettivamente la resa del suolo dai toni ocra ricorda molto il precedente dipinto, nonché una serie di opere di Dughet degli anni Quaranta inoltrati. Le vaporose nuvole, che oscurano quasi completamente il cielo, sono anche qui cariche di pioggia ma, ad uno sguardo

---

<sup>369</sup> "Vente du Mobilier du Château de Chiffrevast, Succession de René Le Doux" del 23 ottobre 2006, casa d'aste Beaussant-Lefèvre, Parigi, lotto 89: Atelier di Charles Le Brun, *Deificazione di Enea*, olio su tela, 98 x 128,5 cm.

<sup>370</sup> L'unica fonte antica a citare la *Deificazione di Enea* è Florent Le Comte, il quale la inserisce nella lista delle opere realizzate a Roma [LE COMTE, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure ou à la Connoissance des plus Beaux Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues et les Estampes* (1699-1700, Paris), vol. III (seconda edizione), 1702, p. 127].

<sup>371</sup> L'opera risulta attribuita a Poussin in: HUBBARD, *European paintings in Canadian collections. Earlier schools*, 1956, Vol. I, p. 152. Furono in seguito J. Montagu e J. Thuillier ad espungere la tela dal catalogo di Nicolas Poussin.

attento, si nota che una striscia di luce chiara è posta nel lontano orizzonte, subito al di sopra dei rilievi montuosi appena accennati. Un discorso a parte merita la vegetazione, più importante nella *Deificazione* sebbene relegata nella parte sinistra. Tra i pochi alberi rappresentati, ve n'è uno dai toni argentei che spunta tra il sottobosco posto tra la testa del Tevere e quella di Enea, il cui tronco ricorda quelli presenti in alcune opere del Maestro della Betulla. In generale, il fogliame è piuttosto impastato e quindi illeggibile, non permettendo di affermare al di là di ogni dubbio che si tratti di un paesaggio dughettiano. Tuttavia tale ipotesi risulta piuttosto verosimile, soprattutto sulla base del paragone con l'*Allegoria* Leegenhoek. Pure in quest'ultima la natura è un mero contorno alla scena, fatto alquanto insolito in Dughet, il quale tende a dare pari importanza al paesaggio e alle figure anche quando si appresta a collaborare con figuristi di alto livello (a tal proposito, basti pensare alle tele realizzate negli anni Sessanta con Carlo Maratta). Si tratta quindi di due collaborazioni alquanto uniche all'interno del catalogo del Pussino, le sole in cui il paesaggio passa quasi in sordina, soprattutto rispetto alla monumentalità delle figure, divenendo sfondo decorativo. Le Brun era al tempo un artista poco più che ventenne, lungi ancora dall'essere il *premier peintre du roi*, ma la vicinanza anagrafica tra i due (Dughet era più vecchio di soli quattro anni) può effettivamente far ipotizzare un rapporto amichevole tra i due durante il soggiorno romano, come del resto riporta Nivelon. Si ricorda che Charles Le Brun fu anche un discreto collezionista e alla sua morte possedeva almeno due tele di Gasparo tra cui un *Diluvio*, ma non sappiamo se queste furono acquistate durante l'esperienza romana del pittore o successivamente. Ai nn. 51 e 52 del suo inventario post mortem del 1690 vi sono infatti: «un tableau d'un paysage peint du Guaspre de six pied de large. Sur trois et cinq de haus [102 x 178 cm circa?] au Environ dans lequel il a peint une figure [...]» e «deux animaux prisé cinquante Louis» e «un autre tableau de

lamesme main er de mesme grandeur representant un orage prisé quarante  
louis»<sup>372</sup>.



**Fig. 8.** Nicolas Poussin, *La scelta di Ercole*, 1636-1637, Stourhead



**Fig. 9.** Nicolas Poussin, *Pan e Siringa*, Dresda, Gemäldegalerie

---

<sup>372</sup> BOISCLAIR 1986, p. 151, doc. XXXI.



**Fig. 10:** Anonimo pittore nordico (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con Giunone e Argo*, olio su tela, 67,5 x 105,5 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini



**Fig. 11** Anonimo pittore nordico (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con ninfa addormentata e satiro*, 51x68 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig 12.** Gaspard Dughet (paesaggio) e collaboratore (figure qui attr. a Nicolas Poussin) (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra*, 1632-1634 circa, olio su tela, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 13.** Gaspard Dughet (paesaggio) e collaboratore (figure qui attr. a Nicolas Poussin) (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con satiro che offre frutti a una ninfa*, 1632-1634 circa, olio su tela, 62 x 75 cm, coll. privata





**Fig. 14.** Nicolas Poussin, *Infanzia di Giove*, 1636-1637 circa, Dulwich Picture Gallery



**Fig. 15.** Nicolas Poussin, *Infanzia di Bacco*, Chantilly, Musée Condé



**Fig. 16.** Nicolas Poussin, *Danza di fronte a un'erma*, Londra, National Gallery



**Fig. 17.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con re Mida che trasforma in oro un ramo di leccio*, Chantilly, Musée Condée



**Fig. 18.** Nicolas Poussin, *Amor vincit Omnia*, Cleveland, Cleveland Museum of Art



**Fig. 19.** Nicolas Poussin, *Ninfa che cavalca una capra*, San Pietroburgo, 1626-1636, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 20.** Nicolas Poussin, *Ninfa che cavalca una capra*, penna e inchiostro marrone, sanguigna, 184 x 245 mm, Vienna, Albertina



**Fig. 21.** Gaspard Dughet, *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo*, 1632-1635 circa, olio su tela, ubicazione ignota



**Fig. 22.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio paludoso*, 1632-1635 circa, olio su tela, 50,5 x 60,5 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 23.** Gaspard Dughet, *Paesaggio senza figure con rupe*, 1635-1640 circa, olio su tela, collezione privata



**Fig. 24.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso senza figure con rupe e cascatella sulla destra*, 1640-1645 circa, olio su tela, 84 x 104 cm, Firenze, Fondazione Longhi



**Fig. 25.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con sentiero e due viandanti*, 1635-1638 circa, olio su tela, 68,5 x 50 cm, Londra, Victoria & Albert Museum

**Fig. 26** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua*, 1635-1638 circa, olio su tela, 54,2 x 43,5 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 27.** Claude Lorrain, *Paesaggio con pastore e capre*, 1636-1637 circa, olio su tela, 52 x 41 cm, Londra, National Gallery

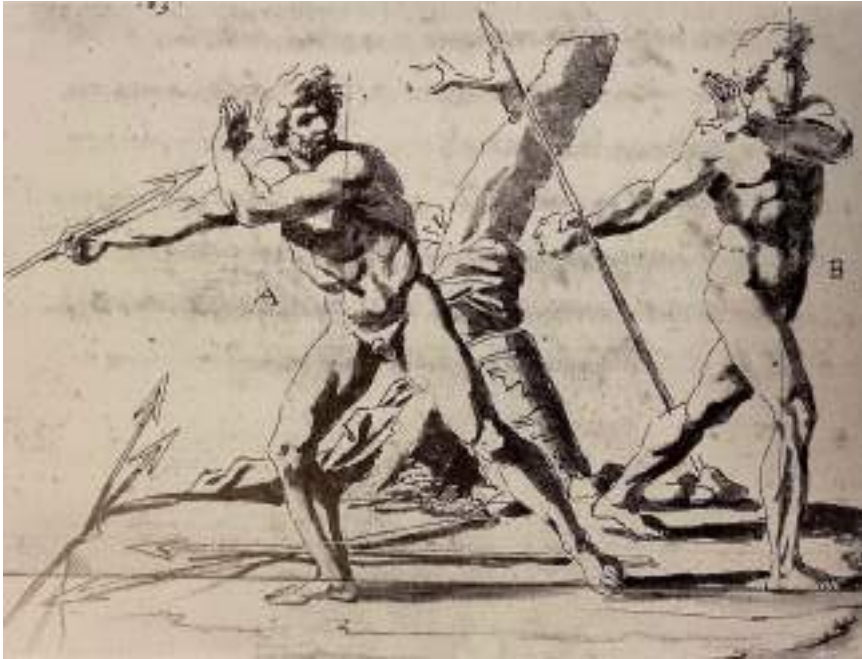
**Fig. 28.** Claude Lorrain, *Paesaggio con pastore che suona il flauto*, 1636-1637 circa, Roma, Galleria Pallavicini



**Fig. 29.** Agostino Tassi, *Paesaggio con pastore che suona*, 1627 circa, mercato antiquario



**Fig. 30.** Nicolas Poussin, «figura che v' contra'l vento», ante 1638, disegno autografo dal manoscritto del *Trattato della pittura di Leonardo* appartenuto a Cassiano dal Pozzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 31.** Nicolas Poussin, «del movimento dell'huomo», ante 1638, disegno autografo dal manoscritto del *Trattato della pittura di Leonardo* appartenuto a Cassiano dal Pozzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana



**Fig. 32.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastore seduto, cane e capre*, 1635-1638 circa, olio su tela, 57 x 45 cm, ubicazione attuale sconosciuta





**Fig. 33.** Gaspard Dughet (già attr. a Nicolas Poussin), *Sentiero alberato nella foresta*, pennello e inchiostro marrone, acquerellature brune su tracce di sanguigna e matita nera, 255 x 186 mm, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 32464

**Fig. 34.** Gaspard Dughet (già attr. a Nicolas Poussin), *Sottobosco (sentiero ombreggiato)*, pennello e inchiostro marrone, acquerellature brune su tracce di matita nera, 254 x 185 mm, Parigi, Musée du Louvre, Inv. 32465



**Fig. 35** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio boschivo con pastore sdraiato, due cani e bovini, sfondo*, 1635-1638 circa, olio su tela, 76,5 x 60 cm, vendita di Sotheby's, Londra, 24 aprile 2008 (lotto 91)



**Fig. 36.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con specchio d'acqua, pescatore e cane*, 1635-1638 circa, olio su tela, 81,3 x 64,7 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 37.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e gregge di capre in primo piano* [pendant del seguente], 1638-1640 circa, olio su tela, 105 x 134 cm, Chantilly, Musée Condé



**Fig. 38.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastore seduto e bovini in primo piano* [pendant del precedente], 1638-1640 circa, olio su tela, 105 x 134 cm, Chantilly, Musée Condé



**Fig. 39** Claude Lorrain, *Paesaggio con pastore che suona il flauto e combattimento tra montoni* (Liber Veritatis n. 11), 1636 circa, inchiostro marrone, acquerellature brune, rialzi di bianco su carta blu, 196 x 254 mm, Londra, British Museum, Inv. 1957,1214.17



**Fig. 40.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con Aminta che salva Silvia*, 1635-1640 circa, olio su tela, 99,2 x 136 cm, Adelaide, Art Gallery of South Australia



**Fig. 41.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con bagnanti, barca e ponte*, 1635-1640 circa, olio su tela, 22 x 53 cm, Inghilterra, collezione privata



**Fig. 42.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastore, cane e capre*, 1640 circa, olio su tela, 68 x 120,4 cm, Chicago, Art Institute



**Fig. 43.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane*, 1640-1643 circa, olio su tela, 43 x 66 cm, vendita Wannenes, Genova, 29 novembre 2019, lotto 790



**Fig. 44.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con san Girolamo*, 1640-1643 circa, olio su tela, 48,3 x 65,1 cm, Oxford, Magdalen College



**Fig. 45.** Gaspard Dughet, *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione*, 1640-1645 circa, olio su tela, 53 x 66 cm, vendita Nagel, Stoccarda, 6 ottobre 2010, lotto 589



**Fig. 46.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, cane e donna che tiene in braccio un bambino su sentiero, cascata sulla sinistra (La famiglia del pescatore)* [presunto pendant del successivo], 1640-1645 circa, olio su tela, 50,5 x 68 cm, Vendita Poulain-Le Fur, Parigi, 15 dicembre 1993, lotto 21



**Fig. 47.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cacciatore, cane e cascata tra le rocce* [presento pendant del precedente], 1640-1645 circa, olio su tela, 46,5 x 70 cm, Vendita Buffetaud-Godeau-Chambre-de Nicolay, Drouot-Richelieu, Parigi, 30 giugno 2004, lotto 36



**Fig. 48.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con figure e paese sulla cima della collina*, 1640-1645 circa, olio su tela, 37 x 48,5 cm, Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia (donazione Devanna)



**Fig. 49.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due viandanti e due cani su sentiero e montagne in lontananza*, 1640-1645 circa, olio su tela, 51 x 66,7 cm, Vendita Mirabaud-Mercier, Parigi, 14 marzo 2019, Lot n° 38 come "Scuola francese del XVII secolo, seguace di Gaspard Dughet"



**Fig. 50.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con uomo seduto che gioca con cane in primo piano, torre circolare e montagne in lontananza*, 1640-1645 circa., olio su tela, 46 x 71 cm, Inghilterra, collezione privata



**Fig. 51.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano*, 1645 circa, olio su tela, 74,5 x 94,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta





**Fig. 52.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con alberi in primo piano, cascata, città e promontorio in lontananza*, pennello e acquerellature brune, penna e inchiostro bruno su tracce di matita nera, 194x273 mm, Londra, British Museum, Inv. 1946,0713.1123



**Fig. 53.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Veduta della valle del Tevere con Ponte Molle*, penna, pennello, inchiostro bruno e grigio, 187 x 257 mm, Vienna, Albertina



**Fig. 54.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Veduta con alberi in primo piano*, penna, pennello, acquerellature brune, Marsiglia, Musée Cantini



**Fig. 55.** Nicolas Poussin (già Maestro della Betulla), *San Paolo Eremita nel deserto*, 1637-gennaio 1639, olio su tela, 155 x 234 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig. 56.** Gaspard Dughet (già Maestro della Betulla), *Paesaggio con eremita che predica agli animali* (e collaboratore nordico per gli animali), 1637 - gennaio 1639, olio su tela, 159 x 233 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig. 57.** Qui attr. a Gaspard Dughet, (già attr. a Nicolas Mignard), *Paesaggio*, 1637-1639 circa, olio su tela, 73 x 98 cm, Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, Inv. 996 003001



**Fig. 58.** Anonimo, *Paesaggio con san Giovanni Evangelista*, 1637-1638 circa, olio su tela, 158 x 236 cm, Madrid, Museo del Prado (in deposito a Granada), Inv. P003163



**Fig. 59.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo*, 1648-1651, 159x201 cm (con cornice), 127 x 175,2 cm (senza cornice; ovale), Cleveland, Cleveland Art Museum



**Fig. 60.** Gaspard Dughet (paesaggio) e collaboratore figurista, *Paesaggio con san Giovanni Battista che indica Cristo*, 1637- gennaio 1639, olio su tela, 160 x 233 cm, iscritto «191» in basso a sx, Roma, Galleria Lampronti



**Fig. 61.** Annibale Carracci, *Paesaggio con san Giovanni Battista che indica Cristo*, 1600 circa, olio su rame, 54,3 x 43,5 cm, New York, Metropolitan Museum



**Fig. 62.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con san Giovanni battista che indica Cristo*, 1656-1657 circa, olio su tela, 48 x 65,8 cm, Vendita Christie's, Londra, 15 aprile 1992, lotto 191



**Fig. 63.** Herman van Swanevelt, *Paesaggio con capanna e vegetali*, 1637- gennaio 1639, olio su tela, 161 x 234 cm, Madrid, Museo del Prado



Fig. 64. Agostino Tassi, *Paesaggio immaginario col Tempio della Sibilla di Tivoli*, 1625 circa, affresco, Palazzo Lancellotti, Roma



Fig. 65. Gaspard Dughet, *Paesaggio con promontorio, scogliera e due figure femminili*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 66.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 67.** Gaspard Dughet, *Marina con veliero, un cavaliere e un viandante*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi





**Fig. 68.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con insenatura marina, un uomo e una donna che allatta un bambino*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 69.** Paul Bril, *Paese con approdo*, affresco, 1611-1612, affresco, Roma, Palazzo Pallavicini, Sala della Pergola



**Fig. 70.** Gaspard Dughet, *Marina con viandante e cavaliere*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 71.** Agostino Tassi, *Marina con pescatori*, 1632-1633?, affresco, Roma, Palazzo Pamphilj a piazza Navona, Stanza delle Marine



**Fig. 72.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con mare in tempesta e naufragio*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 73.** Claude Lorrain, *Scena di tempesta con motto "Contra ventos et undas (dal Liber Veritatis)*, 1638 circa, disegno, Londra, British Museum



**Fig. 74.** Matthijs e Paul Bril, *Tempesta con motto di casa Orsini*, 1581 circa, affresco, Monterotondo, Palazzo Orsini



Fig. 75. Gaspard Dughet, *Marina con Giona e la balena*, 1638-1640 circa, olio su tela, 99 x 133 cm, Rouen, Musée des Beaux-arts



Fig. 76. Paul Bril (su disegno di Matthijs Bril), *Giona gettato in mare inghiottito dalla balena*, affresco, 1588 circa, Roma, Scala Santa



**Fig. 77.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cascata e artista intento a disegnare*, fine 1636-1639 circa, affresco, Roma, Palazzo Muti Bussi



**Fig. 78.** Paul Bril, *Paesaggio con viandanti*, 1621-1622, Roma, Casino dell'Aurora Boncompagni-Ludovisi, Sala dei Paesi



**Fig. 79.** Claude Lorrain, *Paesaggio con disegnatore*, 1630 circa, acquaforte, 102x168 mm, Parigi, Bibliothèque Nationale



**Fig. 80.** Claude Lorrain, *Veduta di costa con un disegnatore*, 1639, olio su tela, 94 x 119,4 cm, Cincinnati Museum of Art



**Fig. 81.** Claude Lorrain, *Artista che disegna nei pressi di una cascata*, matita nera e rossa, penna e inchiostro marrone con acquerellature marroni, 1635 circa, 264 x 357 mm, Haarlem, Teylers Museum

**Fig. 82.** Claude Lorrain, *Disegnatore di fronte alla Grotta di Nettuno di Tivoli*, 1640 circa, penna ed inchiostro bruno, acquerellature, 17 x 23,7 cm, Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 83.** Gaspard Dughet (paesaggio), Charles Le Brun (figure), *Allegoria del Tevere* [pendant del successivo], 1643-1644, olio su tela, 74 x 95,5 cm, Parigi, Galerie Leegenhoek



**Fig. 84.** Gaspard Dughet (paesaggio), Charles Le Brun (figure), *Deificazione di Enea* [pendant del precedente], 1643-1644, olio su tela, 81 x 97 cm, Montréal, Musée des Beaux-Arts



Fig. 85. Atelier di Charles Le Brun, *Allegoria del Tevere*, olio su tela, 53,5 x 64 cm, Beauvais, Musée de l'Oise



Fig. 86. Atelier di Charles Le Brun, *Deificazione di Enea*, olio su tela, 98 x 128,5 cm, mercato antiquario

## IV - La seconda maniera e la conquista della fama

Dughet, a seguito del secondo soggiorno in compagnia del Duca della Corgna, rientrò sicuramente a Roma, dove è registrato negli Stati delle Anime di poco antecedenti alla Pasqua del 1646. Da questo momento l'artista non lascerà più l'Urbe se non per recarsi nella campagna e nelle località nei suoi dintorni quali Tivoli e Frascati. In questa fase Gaspard, ormai pienamente indipendente dai suoi maestri, conquista e poi consolida una fama che rimarrà immutata fino alla fine della sua carriera, divenendo uno dei più illustri maestri della pittura di paesaggio del Seicento. Non a caso si ritiene che la seconda maniera del nostro artista cominci all'incirca con la realizzazione degli affreschi per la chiesa carmelitana di San Martino ai Monti, a loro volta iniziati tra la fine del 1646 e il 1647 e conclusi entro la primavera del 1651. Questa commissione rivestì un ruolo fondamentale non solo per l'ascesa del nostro ma, in una visione più ampia, per il genere della pittura di paesaggio, in quanto era la prima volta che una chiesa dell'Urbe veniva decorata lungo tutta la lunghezza della navata con un grande ciclo di affreschi di paesi, impresa che non era riuscita nemmeno ai più celebri artisti di questa specialità che operarono prima o in contemporanea a Dughet. Gli affreschi carmelitani furono di gran lunga le opere più celebri del Guaspre, come dimostrano le numerose fonti antiche che li citano e che spendono parole di elogio per l'intero ciclo. Non a caso, stando alle parole di Nicola Pio e del Pascoli, la seconda maniera di Gaspard è stata la più apprezzata; definita infatti di «superlativo grado inarrivabile»<sup>373</sup> dal primo, è descritta cripticamente dal secondo come quella in cui «si trova più semplicità, più verità, e più dottrina»<sup>374</sup>. Nient'altro permette di circoscrivere stilisticamente questa fase partendo dalle fonti biografiche o documentarie, motivo per cui si è scelto di delinearla tramite le opere note e le vicende biografiche del nostro pittore, facendola iniziare proprio con gli affreschi carmelitani, capolavoro indiscusso che segna una

---

<sup>373</sup> PIO 1724, p. 46 (ed. ENGASS 1977).

<sup>374</sup> PASCOLI 1730, p. 61.



svolta nel percorso artistico del pittore, e ponendone il termine con l'ammissione di Dughet nell'Accademia di San Luca nell'estate del 1657.

Si avrà comunque modo di comprendere come la seconda maniera sia quella di più difficile interpretazione, poiché a sua volta presenta opere dalle declinazioni assai diverse ma che, in realtà, hanno una genesi comune che portò in seguito l'artista a procedere contemporaneamente lungo sostanzialmente due binari distinti: i paesaggi più naturalistici e aridi da un lato che sviluppano i principi già sperimentati nella prima maniera - e che forse sono proprio quelli in cui c'è più verità secondo Pascoli - e quelli più composti dall'altro, con composizioni che richiamano in alcuni casi quelle di Nicolas Poussin, con cui evidentemente il rapporto non si interruppe mai. In seguito, a partire dalla metà del sesto decennio, i due binari iniziarono gradualmente a ricongiungersi tanto che nei dipinti si assiste spesso ad un'unione di queste due tipologie, dove Dughet sperimenta la convivenza tra il paesaggio più realistico derivato dai nordici e quello più composto ed idealizzato inventato dai bolognesi e perpetrato dai suoi maestri Poussin e Lorrain. Ne emerge un nuovo tipo di paesaggio dalle composizioni attentamente studiate ma che al contempo lascia spazio al dettaglio pittoresco e all'amore per il dato naturale, sfociando in seguito nei dipinti caratterizzati dall'esplosione dei verdi che compongono la terza ed ultima maniera di Gaspard. La seconda maniera è poi quella della conquista della fama non solo grazie alla decorazione di San Martino ai Monti, ma anche per il ruolo svolto da importanti mecenati e committenti, le cui vicende s'intrecciarono sempre più con quelle del pittore di paesi. Questo periodo è infatti caratterizzato dal proficuo rapporto lavorativo che il paesaggista instaurò con la famiglia dell'allora papa Innocenzo X Pamphilj (in carica dal 1644 al 1655), divenendo ben presto il pittore di paesi prediletto di Camillo Pamphilj, nipote del pontefice. Alla fine del pontificato pamphiljano, Gaspard godette ancora del prestigio raggiunto, ormai consolidato, e fu incaricato della realizzazione di due paesi ad affresco nel palazzo del Quirinale, allora dimora di papa Alessandro VII Chigi (1655 - 1667). Si evince che il sesto decennio sia quindi centrale per l'artista, il

quale ormai orbitava tra le residenze più prestigiose dell'Urbe lavorando però sempre e comunque anche per il libero mercato. Se ciò non bastasse, si ricorda che nel 1657 Dughet fu nominato accademico di San Luca, titolo che dimostra l'apprezzamento e il riconoscimento del pittore anche all'interno della competitiva comunità di artisti che operava a Roma. Questo apice nella vicenda biografica del pittore demarca il confine, seppur sfumato, tra seconda e terza maniera.

#### Una revisione necessaria I. Dipinti a cavallo tra prima e seconda maniera

Trattando la questione del Maestro della Betulla, si è già dimostrato che le tele di questo corpus da assegnare a Dughet - sia quelle dell'originario nucleo bluntiano<sup>375</sup> sia le successive aggiunte di Boisclair - siano frutto di un range cronologico piuttosto ampio, che copre sicuramente tutta la prima maniera del paesaggista. La questione pare in realtà ancora più complessa, poiché vi sono dei dipinti che vanno addirittura posti a cavallo tra le due maniere di Gaspard, ossia all'incirca alla metà del quinto decennio, fino ad arrivare in alcuni rari casi intorno al 1650. La lettura cronologica delle opere di cavalletto di Dughet che si propone scardina parzialmente quella proposta nella monografia di Boisclair, in quanto la studiosa canadese pose dubitativamente solo una manciata di quadri negli anni Quaranta, nello specifico una decina tra il 1641 ed il 1646 e ancora meno tra il 1647 ed il 1650, in netto contrasto con le settanta opere da lei situate fino al 1640 e con le centinaia posteriori al 1651. Secondo la ricostruzione di Boisclair, il quinto decennio sarebbe dunque un periodo assai poco prolifico per il paesaggista romano, che avrebbe impiegato tutte le sue energie nella realizzazione degli affreschi di San Martino ai Monti eseguiti nella seconda metà degli anni Quaranta. Tuttavia ciò sembra alquanto improbabile, anche perché mancherebbe qualsivoglia passaggio graduale tra il periodo artistico

---

<sup>375</sup> BLUNT 1950, pp. 69-73.

giovanile e quello successivo della maturità, che invece, ad uno sguardo attento, si manifesta esplicitamente nella produzione del nostro artista.

Le opere di transizione tra la prima e la seconda maniera di Dughet che sono l'oggetto di questo paragrafo sono da situarsi intorno al 1645 circa. Queste presentano delle caratteristiche peculiari che permettono di raggrupparne un cospicuo numero: composizioni spesso asimmetriche sempre più complesse e vaste, con piani che si moltiplicano e si complicano, il topos del sentiero in terra battuta, che ora serpeggia lungo la scena inerpicandosi e perdendosi sui promontori, divenendo spesso il fulcro dell'opera, una predilezione per i paesaggi aridi, dove a dominare sono le declinazioni dei bruni e degli ocri della terra e delle rocce e, infine, un primo studio sulle formazioni nuvolose da parte del pittore. Queste col loro bianco si stagliano di netto contro l'azzurro intenso del cielo soprastante e i marroni del paesaggio sottostante, ponendosi perlopiù in grosse fasce che sembrano voler dividere questi due mondi. Inoltre, il candore estremo delle nubi in alcuni casi si inizia a macchiare di grigi intensi, quasi senza transizione tra i toni. Cromaticamente si ottengono dunque paesaggi divisibili in tre fasce orizzontali distinte: la terra, le nuvole e il cielo. Queste caratteristiche si riscontrano chiaramente nel *Paesaggio roccioso con pastori, buoi e pescatori* e nel suo pendant *Paesaggio con sentiero sulla destra percorso da pastori e gregge di capre* degli Uffizi<sup>376</sup> (Figg. 87-88), o, ancora nel *Paesaggio roccioso con viandante sul sentiero, cascata e torre in lontananza*<sup>377</sup> (Fig. 89) qui pubblicato per la prima volta. Gli stessi stilemi si riscontrano pure nel *Paesaggio montano con tre figure di cui una in primo piano che raccoglie l'acqua da un fiume* della Dulwich Picture Gallery, da ricondurre senza ombra di dubbio alla mano di Dughet

---

<sup>376</sup> Boisclair data le due tele, all'epoca presso Palazzo Pitti, nel 1641, paragonandole comunque nella messa in pagina con le opere da lei situate nel 1634-1635 da cui si discosterebbero solo per le proporzioni più equilibrate e le foglie più dense. Nella recente mostra a Santo Stefano in Sessanio hanno mantenuto la datazione della studiosa canadese [BOISCLAIR 1986, p. 190, catt. 73-74; FUSCO, [attr. a Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastori e pescatori*; attr. a Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastori*], in NATALI, ONALI, DE LUCA (a cura di), *Paesi, pastori, viandanti. Marmi antichi e visioni dipinte dagli Uffizi a Santo Stefano di Sessanio*, cat. della mostra (Santo Stefano di Sessanio [L'Aquila], 7 luglio - 30 settembre 2012), Pescara 2012, pp. 100-103, catt. 28-29].

<sup>377</sup> Vendita Casa d'aste Babuino, Roma, 15 febbraio 2011, lotto 169.

insieme al suo presunto pendant *Paesaggio con due pescatori e arco roccioso* (**Figg. 90-91**), in cui Gaspard porta avanti lo stilema dell'arco naturale che aveva sperimentato in uno degli affreschi giovanili di palazzo Muti Bussi. La figura che raccoglie l'acqua della tela della Dulwich - in cui il Guaspre sembra tramutare in un viandante qualunque il più aulico Diogene con la scodella dipinto da Poussin qualche anno più tardi (*Paesaggio con Diogene*, 1657 circa, Parigi, Musée du Louvre; **Fig. 92**)<sup>378</sup> - si ritrova anche nel *Paesaggio con cacciatori, viandanti e uomo che raccoglie l'acqua*<sup>379</sup>, a riprova della prassi in Dughet troppo poco sottolineata dalla critica della riproposizione di temi o, anche, di intere parti di composizioni. Inoltre, in questo caso specifico, le date permettono piuttosto agevolmente di situare la tela di Dulwich di mano di Gaspard prima del dipinto del Louvre di Poussin, dove la figura del giovane rannicchiato nonché la scelta di raffigurare solo una piccola porzione dello specchio d'acqua sembrano proprio riprendere l'opera del più giovane cognato, dimostrando scambi costanti e, soprattutto, bilaterali tra i due. L'unico precedente è forse la tela con *Paesaggio con giovane che raccoglie l'acqua* della National Gallery di Londra che è stata a lungo questionata ma che odiernamente è assegnata dalla critica a Poussin, che la eseguì probabilmente alla fine degli anni Trenta del Seicento<sup>380</sup> (**Fig. 93**). Si tratta di un'opera dal soggetto dibattuto forse appartenuta a Cassiano dal Pozzo o a suo fratello minore Carlo<sup>381</sup>, interpretata alle volte come un Diogene. Sicuramente il soggetto, se esiste, è celato per la mancanza di attributi, una prassi che Dughet farà propria in un cospicuo numero di tele.

---

<sup>378</sup> L'opera, datata spesso intorno al 1648, è stata posticipata da Mahon, seguito poi da altri studiosi. Per Mahon infatti non può trattarsi della tela eseguita nel 1648 per Lumague in cui Diogene rompe la scodella, la quale infatti nella tela del Louvre è appoggiata a terra ancora intatta [MAHON, *The written sources for Poussin's landscapes, with special reference to his two landscapes with Diogenes*, in «The Burlington Magazine», 1995, CXXXVII, pp. 176-182; ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008, cat. 62, p. 280-283].

<sup>379</sup> Pubblicato per la prima volta da Boisclair con una datazione tra il 1638 ed il 1640 [BOISCLAIR 1986, p. 184, cat. 56].

<sup>380</sup> BLUNT 1966, cat. 213; ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008, cat. 28, pp. 194-197.

<sup>381</sup> SPARTI, *The dal Pozzo collection again: the inventories of 1989 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington Magazine», 1990, CXXXII, pp. 551-570; Eadem 1992, pp. 106-107.

A queste altezze cronologiche, non mancano nemmeno tipologie di quadri che si erano già paventate nel corso della prima maniera, quali i paesi inabitati. Ne è un esempio l'inedito *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero* di collezione privata passato da poco in asta con un'attribuzione al Maestro della Betulla<sup>382</sup> (**Fig. 94**), in cui si ritrovano tutte le caratteristiche delle opere della seconda metà del quinto decennio: oltre al tronco spoglio e isolato che compare in alcune tele dall'inizio degli anni Quaranta, il paesaggio, rispetto ad esempio a quello senza figure della Fondazione Longhi (**Fig. 24**), è ancor più asimmetrico e con una componente diagonale predominante, con sentieri tortuosi che si complicano perdendosi sui promontori e, soprattutto, una netta fascia di nuvole vaporose e bianchissime che scindono l'orizzonte dall'azzurro saturo del cielo. Inoltre, le sparse piante - il cui ruolo è ritmare con le loro linee diagonali ascendenti la tripartizione orizzontale altrimenti statica della composizione - rientrano ormai nella quasi totalità dei casi all'interno dei limiti del supporto pittorico. Un'eccezione a tal proposito si riscontra nel *Paesaggio con l'angelo, Agar e Ismaele* (**Fig. 95**) già considerato prettamente giovanile<sup>383</sup> e che prosegue il filone dei paesaggi boschivi di formato verticale di cui si è ampiamente discusso nel capitolo dedicato alla prima maniera. Se gli imponenti alberi posti a sinistra debordano dal limite superiore come avviene nelle tele della giovinezza, l'eleganza di queste figure autografe poste sapientemente su un sentiero sono eseguite da un artista ormai più maturo, anticipando quelle che il pittore realizzerà a San Martino ai Monti. Del resto quest'ipotesi di una datazione intorno al 1645 sarebbe avallata pure dalle spesse nubi, ora candide e ora di un grigio scuro, nonché dalla profondità della scena, sottolineata dalla strada in terra battuta che si perde tra gli avvallamenti del paesaggio. Coevo al paesaggio senza figure di collezione privata è poi un altro dipinto inedito conservato in una raccolta romana, raffigurante un *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata* (**Fig. 96**). Ricorrono anche qui la caduta d'acqua

---

<sup>382</sup> Vendita casa d'aste Babuino, Roma, 06 luglio 2021, lotto 166.

<sup>383</sup> Ivi, pp. 176-177, cat. 24.

centrale posta in diagonale, sparuti alberi e arbusti quinta sulla sinistra, mentre, sulla destra, si staglia un promontorio con, ancora una volta, l'ammasso di nubi bianche a coronare l'intera scena. Questa tela inoltre viene in soccorso per datare nello stesso periodo il dipinto già in collezione Spink facente parte del primigenio gruppo del Maestro della Betulla<sup>384</sup> (**Fig. 51**), ma che, sulla base di ciò che si è scritto, sarebbe da porre appunto intorno alla metà degli anni Quaranta, dilatando ulteriormente la cronologia del nucleo bluntiano. Nell'opera la composizione è costruita con gli stessi principi della tela in collezione privata romana (**Fig. 96**) nonché del *Paesaggio senza figure* venduto con un'attribuzione al Maestro della Betulla (**Fig. 94**): anche qui con la cascatella al centro e un rilievo sulla destra. In aggiunta, al di là dello specchio d'acqua ricorre ancora una volta un uomo che si china per abbeverarsi, già visto nella quadro di Dulwich (**Fig. 90**). Se nel caso appena citato il Guaspre riutilizza uno o più elementi con delle variazioni, non mancano opere di cui esistono copie quasi pedissequae da ritenersi comunque autografe. Ne è una dimostrazione il *Paesaggio senza figure con cascata e entrata di tomba etrusca* da datarsi sempre intorno al 1645 e conservato in una collezione privata inglese, identico pure nelle dimensioni all'inedito *Paesaggio con ragazzo su sentiero, cascata e entrata di tomba etrusca*<sup>385</sup> (**Fig. 97-98**), dove il solo cambiamento evidente consiste nella presenza, in primo piano, di un giovane in camicia bianca e dal berretto rosso che il paesaggista deve aver tratto dalle produzioni di bamboccianti quali Jan Miel e Michelangelo Cerquozzi. Questi due paesaggi mostrano altresì l'unione intrinseca tra natura e archeologia ravvisabile negli scritti del gesuita Athanasius Kircher<sup>386</sup> (1602-1680), che si manifesta nel caso specifico preso in esame attraverso la presenza di una tomba etrusca "a dado" dall'ingresso

---

<sup>384</sup> BLUNT 1950, p. 70, nota 7, fig. 13; BOISCLAIR 1986, p. 174, cat. 17.

<sup>385</sup> Vendita Phillips, Londra, 02 luglio 1996, lotto 29.

<sup>386</sup> Kircher studia gli etruschi a partire dagli anni trenta del Seicento fino alla fine dei suoi giorni. A questa passione antiquaria il gesuita accompagnò sempre l'interesse scientifico e quello per la natura [per un approfondimento su Kircher e l'Etruria si veda: FIORE, "Parmi d'andare peregrinando dolcissimamente per quell'Etruria". Scoperte antiquarie e natura nell'Etruria di Curzio Inghirami e Athanasius Kircher, in «Storia dell'Arte», 2012, CXXXIII, pp. 53-81].

squadrato scavata direttamente nel tufo, una pietra piroclastica spesso sui toni dell'ocra che abbonda in molti siti del Lazio, da Cerveteri fino alle celebri necropoli etrusche del viterbese. La presenza di acqua sulla destra che scroscia impetuosamente giù dalle pareti tufiche suggerisce che si tratti di una qualche necropoli osservata dal vero, adiacente a una fonte o al corso di un fiume, probabilmente quella delle Scalette di Tuscania, posta a lato del fiume Marta, oppure quella della Banditaccia presso Cerveteri, luogo famoso per le sue numerose cascate.

Il celebre *Paesaggio con san Girolamo e il leone* di Boston, già attribuito in passato a Nicolas Poussin per via della sua alta qualità e per la costruzione sapiente della composizione o a Francisque Millet (**Fig. 99**), da quando è stato assegnato a Dughet è sempre stato datato piuttosto precocemente<sup>387</sup>, all'incirca al tempo della realizzazione del *Paesaggio con eremita che predica gli animali* eseguito per il Buen Retiro di Madrid (**Fig. 56**). Tuttavia, determinati elementi quali l'aridità del paesaggio, la prevalenza dei toni ocra ed in particolare il ductus pittorico con cui sono resi il terreno e le nubi fa propendere chi scrive per una datazione più avanzata, da situarsi intorno alla metà del quinto decennio. A supporto di ciò, le rocce poste in primo piano ricordano per tonalità e tocco il suolo presente nei due dipinti eseguiti da Gaspard Dughet in collaborazione con Charles Le Brun, in particolare con *l'Allegoria del Tevere* della Galerie Leegenhoek di Parigi (**Fig. 83**), realizzata con certezza - così come il suo pendant - nel breve soggiorno romano del pittore parigino al seguito di Nicolas Poussin (1643-1645), risultando dunque essere le due sole opere dughettiane databili in maniera indiscutibile nella prima metà degli anni Quaranta. Nel quadro di Boston si nota la presenza al centro del tronco contorto, che diviene ricorrente in molte opere di Dughet poste dopo il 1640; sempre nella zona focale si dipana un corso d'acqua che taglia diagonalmente la scena

---

<sup>387</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 189-190, cat. 72. La studiosa data la tela verso il 1639, accostandola al *Paesaggio con cacciatori* di Kenwood e al *Paesaggio con pescatori* di Kassel, i quali tuttavia sono stati anch'essi postdatati da chi scrive.

partendo da una piccola caduta d'acqua, stilema riscontrato in vari dipinti ora da considerarsi coevi al presente paesaggio anacoretico. Verso la metà del quinto decennio si possono postdatare pure il grande *Paesaggio con fiume, due cacciatori e un cane* di Kenwood<sup>388</sup> (**Fig. 100**) nonché le due tele formanti un pendant conservate a Kassel<sup>389</sup> (**Figg. 101-102**), ancorate anch'esse parzialmente alle opere della prima fase stilistica del Dughet, in particolare nella resa delle foglie più scure che coronano alcuni alberi quinta - molto fini ed allungate ma al contempo fitte - ma in cui tuttavia sono presenti sia la prevalenza dei terreni rocciosi e argillosi in primo piano, sia le pennellate ampie e, se non bastasse, le inconfondibili nuvole a macchie. In particolare, il *Paesaggio con tre giovani in primo piano* di Kassel (**Fig. 102**) si può accomunare a livello compositivo con un raro paese raffigurante la *Morte di Procri* (**Fig. 103**) comparso in tempi recenti sul mercato<sup>390</sup>, da situare indicativamente nella seconda metà degli anni Quaranta. Se da un lato ambo le tele presentano un sapiente studio luministico, debitore della lezione di Claude Lorrain, dall'altro abbiamo una costruzione generale che, sebbene impregnata comunque di linee di forza oblique, si focalizza principalmente attorno ad un punto di vista centrale. Questo è secondo chi scrive lo snodo da cui partono i due filoni paesaggistici che Dughet perpetra nel corso della seconda maniera, qui ancora tra loro interconnessi: quelli prettamente naturalistici e quelli di stampo più poussiniano. Nella *Morte di Procri* Cefalo e l'amata sono collocati al centro, così come centrali sono i due grandi alberi. Dietro lo specchio d'acqua è placido, insensibile alla tragedia umana che sta avvenendo. Gli stilemi generali di Dughet sono evidenti, eppure qualcosa sta virando verso il paesaggio composto dei bolognesi, anzi, più precisamente verso il paesaggio geometrico che Nicolas Poussin propone negli anni Quaranta. Anzitutto abbiamo un soggetto colto, che si evince solo decifrando il dipinto e, ovviamente, conoscendo le *Metamorfosi* di Ovidio, testo da cui è tratto il brano mitologico (*Met,*

---

<sup>388</sup> Ivi, p. 189, cat. 71.

<sup>389</sup> Ivi, pp. 187-188, catt. 67-68.

<sup>390</sup> Vendita Christie's, Londra, 28 aprile 2016, lotto 93. L'opera è stata venduta con un'attribuzione a Dughet.



Libro VII). Dughet infatti sintetizza l'episodio ovidiano, camuffando Cefalo con uno dei suoi consueti cacciatori che paiono uscire dalla perduta Arcadia<sup>391</sup> e inserendo ben due cani da caccia, rendendo impossibile capire quale tra questi sia Lepalo, il divino segugio infallibile. La natura raffigurata non recepisce il dramma degli uomini, al contrario resta immutata e imperturbabile, con questo immobilismo che è rafforzato dal punto di vista centrale di ascendenza poussiniana. Una grande differenza rispetto al normanno si riscontra però nella regia luministica: Poussin in questa fase propende sempre per una luce meridiana, un mezzogiorno senza fine che rende ancor più immobile l'attimo raffigurato, mentre qui Gaspard sembra voler unire le sue caratteristiche stilistiche non solo con quelle di Nicolas ma anche con le caldi luci dorate delle albe e dei tramonti del lorenese. È un'opera dunque di sperimentazione, in cui l'artista cerca di condensare il suo stile con le novità dei suoi due maestri e che può considerarsi il *trait d'union* tra le due tipologie di paesaggio che l'artista eseguirà negli anni successivi. Infatti, se intorno al 1645 ben più numerosi sono i dipinti che si possono definire naturalistici, ciò comunque non esclude affatto la volontà del nostro di comprendere quello che Lorrain e Poussin stavano creando. Per far ciò Dughet esegue un piccolo gruppo di quadri estremamente semplici e con pochi personaggi, dove la composizione prevede una serie di piani successivi e paralleli debitori di Nicolas nonché affondi luministici ispirati a Claude, come avviene appunto nel già citato *Paesaggio con tre giovani in primo piano di Kassel* e, soprattutto, nel poco successivo *Paesaggio con portatore di vaso su sentiero* ricomparso recentemente in asta<sup>392</sup> (Figg. 102 e 104). Ma l'opera che più

---

<sup>391</sup> Si noti che, eccetto rari casi quali il *San Girolamo* di Boston o il *Paesaggio con l'angelo, Agar e Ismaele*, i personaggi che abitano i dipinti analizzati sono viandanti e soprattutto pastori d'arcadia e cacciatori con cani al seguito, anche quando il soggetto mitologico lo consente, come nel caso della *Morte di Procri*. Questi sono abbigliati con semplici drappi antichizzanti i cui accostamenti cromatici rimangono spesso invariati nei loro abbinamenti, in primis il blu e il bianco o ancora il bianco con il rosso o l'ocra. Tali figurine, disposte in maniera ragionata e più esatte anatomicamente rispetto a quelle visibili nel periodo prettamente giovanile, paiono ora coerenti con un artista che si era dovuto cimentare in quegli stessi anni con la raffigurazione di figure umane di dimensioni più importanti.

<sup>392</sup> Vendita Bonhams, Londra, 03 luglio 2019 e vendita Toovey's, Washington (West Sussex, Regno Unito), 05 settembre 2018, lotto 87. Già pubblicato con una datazione tra il 1641 e il 1645 in: Eadem 1978, cat. 68, pp. 81-82; Eadem 1986, cat. 75, p. 190, fig. 93.

di tutte segna l'avvio di una fase poussiniana è sicuramente il *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* della Walker Art Gallery di Liverpool<sup>393</sup> (Fig. 105), in cui il soggetto raffigurato si annovera tra quelli più cari al normanno. Non solo, i protagonisti principali dell'episodio biblico sono una vera e propria citazione diretta dalla *Rebecca al Pozzo* eseguita da Poussin alla fine degli anni Venti per l'amico e committente Cassiano dal Pozzo<sup>394</sup> (Fig. 106). Nelle figure di Eleazaro e di Rebecca intercorrono poche variazioni tra l'originale e la versione del più giovane cognato: in quest'ultima, dove i personaggi sono di dimensioni ridotte per donare un maggior respiro al paesaggio, cambia sostanzialmente il vestiario. Rebecca ora ha un seno scoperto - caratteristica non così rara nelle raffigurazioni femminili di Guaspre - mentre Eleazaro è abbigliato con una corta tunica di un rosso acceso, diversa da quella giallo dorata proposta da Nicolas. I richiami esotici quali i cammelli e le piramidi scompaiono del tutto in Gaspard, che tuttavia cita il maestro - stavolta in maniera più sottile - nella figura retrostante della canefora, di spalle nel dipinto per Cassiano, frontale e coi seni nudi nella tela di Liverpool. Come già nella *Morte di Procri*, il soggetto in Dughet è criptico per via della riduzione ai minimi termini dell'episodio causata dalla totale omissione del pozzo - elemento centrale del racconto veterotestamentario - rendendo dunque necessario uno sforzo intellettuale non indifferente da parte del colto spettatore a cui si rivolgeva. Ulteriori rimandi alla poetica di Poussin sono poi i piani paralleli, il placido lago posto al centro del piano intermedio e la torre circolare in fiamme sullo sfondo; eppure tutto il resto manifesta indiscutibilmente lo stile peculiare del Dughet della seconda metà degli anni Quaranta. Dai toni terrosi dell'insieme al pastorello del primo piano reclinato su di un masso, dalle foglie dalle cromie variegata dipinte una ad una della

---

<sup>393</sup> Già datato da Boisclair tra il 1638 ed il 1640 [Ivi, pp. 188-189, cat. 70].

<sup>394</sup> L'opera fu scoperta da Denis Mahon, il quale la acquistò a un'asta nel 1964 con un'attribuzione a Pietro Testa da lui cambiata in favore di Poussin [MAHON, *Nicolas Poussin's "Rebecca al Pozzo"*, in «Apollo», 1965, pp. 196-205]. L'assegnazione della tela al pittore francese è stata recentemente accettata da Rosenberg [ROSENBERG, *Nicolas Poussin, les tableaux du Louvre : catalogue raisonné*, 2015, pp. 219 e 225].

vegetazione ai tronchi ricurvi, dalla fascia di nuvole bianche costellate di grigio sulla linea dell'orizzonte alla luce calda e dorata, fino ad arrivare alla montagna con due picchi resa attraverso le ricorrenti ampie pennellate azzurre e grigie che ne suggeriscono i profili frastagliati e le sfaccettature che rifrangono i raggi del sole. La distanza di più di quindici anni tra la tela di Poussin per Cassiano e questa derivazione di Dughet pone degli interrogativi e porta con sé alcune suggestioni. Gaspard doveva infatti conoscere l'originale che tuttavia era già entrato da molto tempo nella collezione del Dal Pozzo. La soluzione più semplice sarebbe quella di inserire il nostro tra gli artisti che avevano accesso all'abitazione romana del grande erudito, giacché la sua versione di Eleazaro e Rebecca non può minimamente considerarsi coeva di quella del normanno. Stando ai successivi inventari della famiglia, nella collezione Dal Pozzo in effetti vi erano alcune opere del Guaspre - sebbene sia impossibile capire quali - tra cui una sconosciuta «peste» eseguita in collaborazione con Nicolas<sup>395</sup>. Forse proprio Cassiano era uno di quei «professori» menzionati da Pascoli con cui Gaspard soleva intrattenere delle discussioni intellettuali<sup>396</sup>; del resto il nobile era amico non solo del cognato Poussin, ma anche di Pietro Testa e di Pietro da Cortona, altri noti artisti della cerchia Dal Pozzo che il paesaggista conosceva e con cui lavorò. Ciò porta inevitabilmente a riconsiderare Dughet e l'interpretazione del suo catalogo; se rimane indubbio che la maggior parte dei suoi dipinti siano senza soggetto all'infuori della celebrazione della natura stessa, dall'altro dipinti quali *Aminta che salva Silvia* (**Fig. 40**), la *Morte di Procri* (**Fig. 103**) e il *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* (**Fig. 105**) manifestano un artista inserito all'interno di un ambiente culturale vivace e capace anche di una produzione

---

<sup>395</sup> Tra queste, nell'inventario di Gabriele dal Pozzo (1695) è menzionato «[n.111] Un quadro di sete, e 5, rapp.e La Peste di Gaspare e Nicolo Pusino» [A.S.R., off. 6, vol. 210, f. 261v; trascritto in: BRÉJON DE LAVERGNÉE, *Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dan la collection Dal Pozzo*, in «Revue de l'art», 1973, XIX, pp. 79-96; per gli inventari completi della famiglia Dal Pozzo di vada anche: SPARTI, *Le collezione dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, 1992].

<sup>396</sup> «Fu Gasparo assai modesto nel tratto, e nel discorso, risoluto, e costante nella fatica, amante non meno della professione, che de' professori con cui trattava veramente di genio» [PASCOLI 1730, p. 63].

estremamente colta e raffinata, che spazia dalle fonti classiche e letterarie quali le *Metamorfosi* di Ovidio e *l'Aminta* di Tasso, fino ai testi religiosi. A riprova di questo aspetto erudito, all'incirca negli stessi anni della realizzazione della *Morte di Procri* e dell'*Eleazaro e Rebecca*, Dughet si cimenta in un'imponente impresa decorativa a soggetto mitologico in palazzo Costaguti, dimostrando una volta di più la sua capacità a rapportarsi con i testi antichi nonché un'incessante produzione di opere lungo tutti gli anni Quaranta, lungi dall'essere una fase infruttifera dal punto di vista dei dipinti da cavalletto.

Le opere di collaborazione con Francesco Allegrini per i Costaguti tra dibattiti  
cronologici, iconografici ed attributivi

Un'altra collaborazione di Gaspard Dughet - fino ad oggi ritenuta estremamente precoce o, addirittura, non considerata nel corpus dughettiano - ci è nota attraverso le biografie antiche. Queste accennano a delle pitture realizzate a quattro mani per il marchese Costaguti:

«[Dughet] Ha dipinto ancora molto in opere a guazzo in un appartamento del Palazzo Costaguti in tutte le porte e fenestre, parte de quale sono state tagliati e poste in quadri, cioè li più conservati, dove si vedono con figure dell'Allegrini e presentemente bene accomodati, si godono nell'appartamento del palazzo nuovo del s. Livio de Carolis incontro a San Marcello»<sup>397</sup>.

E ancora:

---

<sup>397</sup> PIO 1724 (ed. 1977) pp. 45-46.

«Dipinse [Dughet] tutte l'imposte delle finestre, e porte d'un appartamento del palazzo del marchese Costaguti, alcune delle quali, che son le meglio conservate con belle figure dell'Allegrini ridotte in quadri, si vedono oggi nella nuova fabbrica del marchese de Carolis a S. Marcello»<sup>398</sup>.

Queste opere citate dai biografi e passate nei primi decenni del Settecento al marchese Livio de Carolis sono probabilmente perdute. È tuttavia certo che solo una parte delle pitture commissionate dai Costaguti andarono al marchese de Carolis, infatti, grazie agli inventari corsiniani, è noto che altre dodici furono acquistate dall'abate Costa che le vendette quasi subito proprio a Neri Maria Corsini (1685-1770) per 120 scudi con un'attribuzione ai due Pussini<sup>399</sup>. Odiernamente di questo nucleo sono rimasti nella collezione della Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Corsini solamente cinque pezzi. La provenienza Costaguti ha portato Sivigliano Alloisi<sup>400</sup> ad assegnare tali opere ancora oggi presso il museo del palazzo romano alla collaborazione tra Gaspard Dughet, autore dei paesaggi, e Francesco Allegrini (Roma, 1624 - Ivi, 1684), responsabile delle figure. Sulla base del ritrovamento, Alloisi concorda inoltre con Gemma di Domenico Cortese<sup>401</sup> che nel

---

<sup>398</sup> PASCOLI 1730, pp. 60-61.

<sup>399</sup> All'interno de "*L'inventario dei quadri comprati coi proprii denari avventizii dall'em.o Sig.r cardinal Neri Maria Corsini*" compaiono alle voci dall'83 alla 94 «Dodici Paesi, o Architetture dei due Pussini» con a lato l'annotazione «Dall'Ab.e Costa provenienti da Casa Costaguti», nonché il costo di tali opere, ossia 120 scudi. E ancora, ne "*L'inventario di tutti i quadri sì donati, che comprati, che si ritrovano al presente nell'ecc.ma casa Corsini con i nomi di quelli, da cui sono donati*" stilato nel 1750, compaiono nella "*Camera da letto del Sig.r Duca*" alle voci da 175 a 185 «Dodici quadretti, tra Paesi, una Tempesta, e diverse Architetture dei due Pussini, Niccolò e Gaspero» con la postilla aggiunta da Bottari «Comprati. Dalla casa Costaguti. Erano gli sportelli delle finestre del casino di porto d'Anzio» [inventari pubblicati in: MAGNANIMI, *Inventari della Collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'Arte», 65, 1980, VII, 1980, pp. 98 nn. 83-94, 118, nn. 174-185]. Si noti l'erronea attribuzione alla collaborazione tra Nicolas Poussin e Gaspard Dughet citata dagli inventari, ma anche l'interessante annotazione che c'informa di un temporaneo collocamento delle ante all'interno del casino di porto d'Anzio, da riconoscersi nell'attuale Villa Sarsina. Infatti in questo luogo Neri Maria Corsini fece costruire tra il 1732 ed il 1735 il suo casino in occasione della sua nomina a "Protettore del Porto". Solo in un secondo momento, comunque precedente al 1750, le tavolette furono spostate nell'attuale palazzo Corsini di via della Lungara, acquistato da Neri Maria nel 1736.

<sup>400</sup> ALLOISI 1994, pp. 114 e 125; ALLOISI 2002, pp. 53-59.

<sup>401</sup> DI DOMENICO CORTESE 1975, pp. 33-37

1975 appoggiò l'attribuzione ai due pittori di alcuni affreschi a palazzo Costaguti. Le pitture murali del palazzo sono tuttavia espunte da Marie-Nicole Boisclair dal catalogo dughettiano<sup>402</sup>, la quale inoltre non era a conoscenza delle tavolette conservate a Palazzo Corsini, così come non sembra esserne venuta a conoscenza Nocella<sup>403</sup>, studiosa di Allegrini. I biografi di inizio Settecento - i quali effettivamente citano solo le "imposte" e non gli affreschi - purtroppo non datano l'impresa di Dughet e Allegrini presso i Costaguti; ciononostante secondo Alloisi le tavolette dipinte così come gli affreschi sono da porre nella fase strettamente giovanile di Gaspard, addirittura prima della decorazione Muti Bussi, ossia quando il paesaggista era ancora sotto l'ala di Nicolas Poussin<sup>404</sup>. Lo studioso, basandosi sulla precocissima cronologia da lui stesso proposta, utilizza le tavole per dimostrare la lontananza dello stile del giovane Dughet rispetto al Maestro della Betulla. D'altra parte, la Boisclair collocava i presunti interventi in palazzo Costaguti verso il 1654-55 benché, avendo rifiutato gli affreschi, non ne conoscesse alcuna opera, basandosi quindi solo su ipotesi ricostruttive<sup>405</sup>. A livello di datazione, la proposta di Alloisi - che, come si è scritto, pone queste opere nella prima metà degli anni Trenta - è da considerarsi troppo precoce, soprattutto se si accetta che queste tavole a guazzo siano frutto della collaborazione con Allegrini, al tempo ancora bambino, giacché secondo gli studi più recenti nacque intorno al 1624<sup>406</sup>, quindi molti anni dopo

---

<sup>402</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 52-53. Probabilmente Boisclair, pur non accettando le attribuzioni di Gemma di Domenico Cortese degli affreschi superstiti nel palazzo, condivideva la presunta collocazione cronologica dell'intervento di Dughet e Allegrini (da lei tuttavia ritenuto perduto), infatti Cortese sosteneva che i due artisti lavorarono nel palazzo dopo gli interventi a Palazzo Pamphilj di piazza Navona i quali erano a loro volta datati alla fine del quinto decennio [DI DOMENICO CORTESE, pp. 33-34].

<sup>403</sup> Le opere oggi a Palazzo Corsini non compaiono nello studio sugli Allegrini di Nocella [NOCELLA, *Flaminio e Francesco Allegrini. Novità documentarie e aggiunte al corpus delle opere*, 2007].

<sup>404</sup> ALLOISI 1994, pp. 114-125;

<sup>405</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 52-53.

<sup>406</sup> Il primo a riportare la corretta data di nascita di Francesco Allegrini fu il biografo Baldinucci, il quale scrisse di lui: «Nacque poi l'anno 1624 di un tale Flamminio Allegrini da Cantiano, terra nobile edificata dai Gubbini, e a loro soggetta, questo Francesco, del quale ora parliamo». Prospero Valenti Rodinò fu la prima ad accettare completamente la data di nascita proposta da Baldinucci, sostenuta poi da Nocella grazie al ritrovamento dell'atto di morte del pittore [PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Francesco o Flaminio?*, in SCIOLLA (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra: da Leonardo a*

rispetto alle ipotesi precedenti, le quali confondevano la cronologia di Francesco con quella del padre Flaminio<sup>407</sup>. A ciò si aggiunga che lo studioso passa oltre l'iconografia di parte delle opere in questione, classificandole in alcuni casi con il generico termine di "scene mitologiche", definizione che, come si scriverà, nei fatti non si accorda con tutte le raffigurazioni. Di queste cinque tavolette - che per dimensioni dovevano essere parte di ante piuttosto che di porte - due rappresentano episodi legati alla storia di Ercole. Nello specifico, si tratta di *Ercole che cattura le cavalle di Diomede* e di *Ercole che sconfigge Anteo* (**Figg. 107-108**). Nel primo caso si è di fronte all'ottava fatica del figlio di Zeus, durante la quale l'eroe fu incaricato di rubare le quattro furiose giumente antropofaghe al gigante Diomede presso la sua dimora sul Mar Nero, non a caso accennato sullo sfondo del paesaggio, per poi portarle a Micene. Nell'opera è raffigurato Ercole, armato con la tipica clava, mentre lotta con le giumente imbizzarrite, mentre in primo piano a sinistra giace il corpo da poco sbranato del fido compagno Abdero, vendicato in seguito dall'eroe che farà divorare Diomede dalle sue stesse cavalle, riuscendo così a domare la loro furia. Visto il soggetto, si può supporre che originariamente vi fosse un'anta dipinta dedicata ad ogni fatica. Il fatto che vi sia un'ulteriore tavola con Ercole (ossia l'*Ercole che sconfigge Anteo*) la quale tuttavia non rientra nelle dodici fatiche canoniche, può far ipotizzare circa l'esistenza di un vasto ciclo sull'eroe greco in cui si narravano interamente le sue gesta, collocato in un'apposita sala o comunque in ambienti confinanti di palazzo Costaguti. Nel dipinto si assiste al momento in cui Ercole stritola il costato di Anteo sollevandolo dal suolo, evitando così che Madre Terra gli conceda nuovo vigore. La scena si svolge in un paesaggio aspro, su cui si staglia sul

---

Rembrandt, *disegni della Biblioteca Reale di Torino*, 1991, p.229; NOCELLA 2007 pp. 33 e 67-69]. Per la genealogia completa di Flaminio e Francesco Allegrini e la data di nascita corretta di Francesco si veda anche : Ivi, pp. 19-24.

<sup>407</sup> La confusione tra i due derivano dai due principali biografici di Francesco Allegrini, ossia l'Orlandi e il Baldinucci. Infatti l'Orlandi fissava la data di nascita di Francesco addirittura nel 1587 affermando inoltre che Flaminio fosse il figlio di Francesco, mentre Baldinucci la situava correttamente nel 1624. Per tale ragione spesso la figura del padre, Flaminio, e quella di Francesco si sono sovrapposte o, addirittura, scambiate [ORLANDI 1704, p. 158; BALDINUCCI 1728, p. 614]

fondo un monte, mentre più vicino allo spettatore un insieme di caseggiati dalle architetture squadrate circonda una cascata, posta al centro della composizione. Il primo piano è riservato alla scena mitologica, che ha luogo su un lembo di terra posto al di qua della cascata e a sua volta incorniciato da un'architettura a destra e da un albero dal fusto alto e snello e dal fogliame rado tipicamente dughettiano sulla sinistra. Questa tavoletta è da ritenersi un'ulteriore prova della collaborazione tra Dughet e Allegrini poiché, se il paesaggio non lascia dubbi circa il coinvolgimento del Dughet, la posa del gigante Anteo è quasi perfettamente sovrapponibile - eccetto che per una gamba - a quella del cavaliere raffigurato nel disegno con *Uomo a cavallo* conservato presso il Metropolitan Museum di New York (n. inv. 80.3.345; **Fig. 109**), attribuito appunto all'Allegrini. La torsione del busto, la posizione della testa ed il braccio avanzato di Ercole sono invece assimilabili a quelli della *fanciulla rapita da un cavaliere* che compare all'interno di un foglio dell'Allegrini passato all'asta presso Sotheby's nel 1992<sup>408</sup>, che dimostra l'uso reiterato degli stessi modelli da parte di questo artista (**Fig. 110**). La terza tavola raffigura il mito di *Orfeo e Euridice* secondo la narrazione nel Libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio (**Fig. 111**). Più precisamente viene rappresentato il momento in cui i due innamorati giungono finalmente nei pressi dell'uscita dell'Averno, tuttavia Orfeo, voltandosi verso la moglie troppo presto, la condanna a tornare nell'Ade, come dimostra il demone che trascina la donna verso la bocca infuocata presieduta da Cerbero, il segugio infernale che in seguito non permetterà ad Orfeo di raggiungere nuovamente la sua amata negli Inferi. Per quel che concerne invece la tavola conosciuta col titolo *Tempesta di mare*, chi scrive ritiene si tratti del mito raccontato nel Libro XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio riguardante la bella Scilla (**Fig. 112**). Il dio marino Glauco aveva chiesto a Circe di preparare un filtro d'amore per far innamorare di lui la nereide nonostante il suo aspetto. La maga però, gelosa dell'amore che Glauco nutriva per Scilla, cercò invano di sedurlo e preparò quindi una pozione per

---

<sup>408</sup> Vendita Sotheby's, Londra, 06 luglio 1992, lotto 6.



trasformare la nereide in un orribile mostro. Nell'opera infatti la ninfa del mare è raffigurata nell'istante in cui è trasformata in un mostro marino dalla maga Circe, visibile su un carro in cielo. Quindi la terza e la quarta tavoletta ora Corsini hanno entrambe per soggetto un amore tragico, motivo per cui si può supporre la provenienza dallo stesso ciclo iconografico, presumibilmente legato agli amori degli dei tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Diversa ancora è la quinta tavoletta conservata a Palazzo Corsini, denominata da Alloisi meramente "Scena mitologica"<sup>409</sup> (Fig. 113). La scena si svolge sulla riva del mare dove compaiono tre cavalieri ed un uomo con la testa mozzata intento a raccoglierla. Per tale ragione in questa sede si ritiene che la tavoletta raffiguri la storia di un santo cefaloforo non meglio identificato e non di un brano mitologico. Se così fosse significherebbe che all'interno dell'appartamento di Palazzo Costaguti ornato dai due pittori vi era almeno un ciclo dedicato a uno o più santi, e non solamente brani della mitologia e della letteratura classica come si era creduto fino ad oggi.

Alle tavole esposte a Palazzo Corsini, è possibile collegare altri quattro guazzi su tavola appartenenti ad una collezione privata di Prato, giacché per dimensioni, temi e stile si possono annoverare tra quelli originariamente facenti parte delle ante dipinte per il palazzo romano della famiglia Costaguti. Non è attualmente dato sapere se queste facessero parte delle dodici tavole acquistate a inizio Settecento da Neri Maria Corsini o se siano tra quelle passate al marchese Livio de Carolis. Secondo Franco Paliaga e Antonio Vignali - i primi a catalogare le tavole in occasione della mostra *Sulle orme di Caravaggio: i frutti della terra. Natura e simboli* - i dipinti raffigurano *l'Imbarco di Teseo e Arianna*, *l'Abbandono di Arianna nell'isola di Nasso* ed altre due scene mitologiche non meglio identificate, anch'esse ambientate lungo una costa. I due studiosi datano inoltre queste opere della prima metà degli anni Trenta, perlopiù sulla base di ciò che già affermava Alloisi riguardo ai dipinti

---

<sup>409</sup> ALLOISI 2002, p. 54.

su legno della Corsini, facenti effettivamente parte dello stesso ciclo pittorico<sup>410</sup>. È interessante notare che le prime due tavole, ossia *l'Imbarco di Teseo e Arianna* e *l'Abbandono di Arianna nell'isola di Nasso*, sono dipinte anche sul retro, dove si può vedere parte di un veliero che inizia su una di queste per poi proseguire in altezza nell'albero maestro, il quale continua sull'altra tavola (**Figg. 114-116**). Questo dimostra ancora una volta la loro destinazione come ante, all'inizio decorate su ambo i lati e disposte verticalmente a coppie. La terza tavola mostra un paesaggio composto solamente da una rupe sulla sinistra da cui spuntano radi arbusti a fare da quinta scenica ad una spiaggia sabbiosa, al di là della quale si dipana il mare da cui sorge, in lontananza, un promontorio. Sulla spiaggia una divinità maschile si avvicina ad una figura femminile, mentre dietro di queste s'intravede un asino cavalcato fiaccamente da un'altra figura maschile. Proprio quest'ultima, da riconoscersi con Sileno, ci aiuta ad identificare il dio in primo piano, ossia Bacco, il cui fastoso corteo è qui riassunto nella mera presenza del suo padre adottivo. Alla luce di ciò è facile comprendere il soggetto della tavola, ossia *l'Incontro di Bacco e Arianna*, episodio che ben si sposa con le altre due opere summenzionate in quanto continuazione del mito narrato in queste (**Fig. 117**). La fonte letteraria per tutte e tre le tavole sono ancora una volta le *Metamorfosi* di Ovidio, in particolare il Libro XVIII in cui si trova sia la vicenda di Arianna e Teseo (vv. 152-176) sia quella subito successiva di Bacco e Arianna (vv. 176-182). Nella quarta ed ultima tavola della collezione privata di Prato si vede nuovamente una scena costiera ambientata in una spiaggia sabbiosa, stavolta in una calanca. L'unico elemento vegetale è un grande albero sulla destra dal tronco bianco e sinuoso e dal tipico fogliame dughettiano. Lungo l'arenile si trovano quattro fanciulle. Una di esse è volta verso il mare, da cui emerge un tritone dalla testa e dal busto umani e dalla parte inferiore pisciforme. Nella mitologia classica numerose sono le figure coi tratti tipici dei

---

<sup>410</sup> PALIAGA (a cura di), *Sulle orme di Caravaggio: i frutti della terra. Natura e simboli*, cat. della mostra (Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, settembre 2011), 2011, catt. 12-15, pp. 62-67.

tritoni, perciò comprendere il soggetto dell'opera potrebbe apparire avventato. Tuttavia se si legge la tavola accostandola ad una di quelle oggi in Palazzo Corsini diventa piuttosto facile avanzare una lettura iconografica coerente. Trattasi infatti dell'*Incontro tra Glauco e Scilla*, quando il novello dio marino si invaghisce di lei dedicandole dei versi, salvo poi essere rifiutato per via del suo aspetto mostruoso (**Fig. 118**). Dalla mimica di Glauco sembra proprio che l'attimo rappresentato sia infatti quello in cui il dio dedica alla ninfa le rime d'amore. È dunque da considerarsi l'antecedente iconografico della scena raffigurata nella tavola Corsini, qui riconosciuta appunto con l'episodio di *Scilla trasformata in mostro da Circe*.

Alla luce di ciò che si è scritto, si può dedurre che in origine, quando facevano ancora parte della decorazione di palazzo Costaguti, queste tavolette dipinte fossero assai più numerose e, visti i soggetti giunti fino ai giorni nostri, è plausibile che queste rappresentassero più cicli iconografici con soggetti perlopiù mitologici che vanno dalle storie di Ercole agli amori degli dei secondo le *Metamorfosi* di Ovidio e, forse, anche un ciclo a soggetto cristiano. Tornando invece al problema della datazione delle ante dipinte (sia quelle ora Corsini che quelle in collezione privata), è evidente che non può trattarsi di opere riconducibili alla prima metà degli anni Trenta per motivi anagrafici legati a Francesco Allegrini, nato solamente nel 1624. A livello stilistico le figurine nei loro drappaggi e nelle pose spesso movimentate rimandano ad un artista legato alla cerchia cortonesca piuttosto che a quella arpinate. Già partendo da questo presupposto si evince che le tavolette siano state realizzate qualche tempo dopo il 1640, anno in cui Francesco lascia la bottega del Cavalier d'Arpino - ormai defunto - per legarsi a quella di Pietro da Cortona<sup>411</sup>. Datato nei primissimi anni Quaranta del Seicento è un olio su tavola raffigurante *Sant'Eustachio* attribuito all'Allegrini da Röttgen nella sua monografia dedicata all'Arpino<sup>412</sup> (**Fig.**

---

<sup>411</sup> Tra il 1636 ed il 1640 apprese la professione presso la bottega del Cavalier d'Arpino, ma allo morte di questo s'inserì in quella del Cortona [NOCELLA 2007, pp. 33-35].

<sup>412</sup> ROETTGEN, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, 2002, p. 545. Secondo Roettgen Allegrini entra nella bottega dell'Arpino tra il 1636 e il 1638 circa.

119). In quest'opera si evince quanto fosse ancora arpinesco lo stile dell'Allegrini nei primi anni del quinto decennio, ben diverso quindi da quello che si apprezza nelle opere eseguite con Dughet di cui è questione. Tornando a queste, lo stesso paesaggio, ritenuto finora esemplificativo di un giovanissimo Dughet, è invece decisamente più vicino agli stilemi propri del paesaggista che ricorrono a partire dagli anni Quaranta inoltrati: nubi rese per macchie giustapposte via via più scure, cieli che partono da toni chiarissimi sulla linea dell'orizzonte per diventare di un azzurro intenso nella parte superiore della tela, prevalenza degli ocra e dei bruni per rendere i terreni argillosi o comunque rocciosi. Unendo questi presupposti, si ritiene in questa sede che l'intervento decorativo sulle ante di Palazzo Costaguti sia avvenuto tra il 1646 - anno in cui Dughet rientra a Roma dopo un viaggio di circa un anno - ed il 1649 al massimo, giacché le composizioni non sono così raffinate come quelle del sesto decennio. Le differenze cromatiche nonché il risultato finito in generale rispetto ad altre opere databili nella seconda metà degli anni Quaranta del Pussino sono facilmente spiegabili tramite la materialità delle piccole tavole: siamo infatti di fronte ai primi guazzi su tavola noti del paesaggista, tecnica che non permette grandi variazioni di tono<sup>413</sup>. La tecnica della tempera, così come la sua variante del guazzo - apprese forse da Nicolas Poussin<sup>414</sup> - saranno in seguito

---

<sup>413</sup> La tecnica del guazzo (dove i pigmenti sono mescolati con colle di origine animale o vegetale nel caso della gomma) era molto in voga nel nord Europa e fu utilizzata già nel Cinquecento da alcuni paesaggisti fiamminghi quali Pieter Bruegel il Vecchio. È detta anche tempera "magra" per via del film pittorico molto sottile, motivo per cui ha un tempo di asciugatura molto breve, ideale per realizzare rapidi bozzetti, ma che non consente grandi ritocchi o pentimenti. Per tali ragioni si presta maggiormente ad essere utilizzata su tela o su carta piuttosto che su legno (come invece avviene nel caso specifico delle tavolette Corsini).

<sup>414</sup> Anche se Dughet ha imparato la tecnica della tempera (e quindi presumibilmente anche del guazzo) da Poussin, non è noto da chi Poussin abbia a sua volta appreso tale tecnica. Ad oggi non è certo che Poussin abbia realizzato dei veri e propri guazzi, sicure sono invece delle tempere. Merucci e Seccaroni affermano infatti che i due *Baccanali* Barberini di Poussin siano tempere *tout court* piuttosto che guazzi (come fino ad allora si era ritenuto per via di un passo di Bellori), ma non escludono che Poussin possa aver utilizzato una tecnica mista di tempera e olio [MERUCCI, SECCARONI, *Qualche osservazione sui "Baccanali du Putti" della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini*, in «Kermes», 2014, XCIV/XCV, pp. 38-42]. Nei fatti, non esistono quindi guazzi certi di Poussin, al massimo tempere, tuttavia i biografi (Bellori in primis) parlano di opere eseguite con questa tecnica dal pittore. Si noti inoltre che molte fonti antiche confondono la tecnica della tempera a quella molto simile del guazzo, motivo per cui spesso i due termini venivano usati come sinonimi.

sviluppate e migliorate da Dughet, il quale produrrà numerose tempere, perlopiù su tela, durante la sua ultima fase stilistica, tra cui si annoverano alcuni dipinti ancora oggi conservati presso Palazzo Colonna. A titolo informativo, è interessante segnalare che Dughet compare negli Stati delle Anime del 1646 e del 1647 insieme a tale "Francesco Pittori"<sup>415</sup> e che l'Allegrini è attestato negli Stati delle Anime della parrocchia di Santa Dorotea solamente dopo il 1650, nello specifico dal 1650 al 1652, dal 1655 al 1661 e dal 1682 al 1684<sup>416</sup>. Dunque prima del 1650 non è nota la casa romana dell'Allegrini e non è quindi completamente da escludere che abbia convissuto proprio con Dughet tra il 1646 ed il 1647, ossia proprio precedentemente al matrimonio di Francesco con Margerita de Rubeis, avvenuto intorno al 1648. Purtroppo è altresì vero che la sola menzione del nome di battesimo non permette di sciogliere ulteriormente la questione.

Se grazie alle ante ora Corsini oggi si può affermare che Dughet lavorò effettivamente a Palazzo Costaguti, i suoi presunti affreschi all'interno del palazzo restano ancora avvolti nell'ombra, soprattutto per l'impossibilità di visionare le opere di cui è questione dal vero o comunque di ottenere fotografie in alta qualità delle stesse. Le poche immagini degli affreschi sono state pubblicate nel lontano 1961 dal Lotti nel piccolo libro-guida dedicato a questa dimora nobiliare<sup>417</sup>, tuttavia la loro qualità risulta essere alquanto scarsa e non rende possibile una qualunque attribuzione stilistica. A ciò si aggiunga l'evidente confusione tra Dughet e Poussin all'interno del testo, i quali secondo il Lotti lavorarono insieme nell'ala del palazzo prima appartenente ai Boccapaduli. Quest'ipotesi è stata smentita in seguito da Di Domenico Cortese, secondo cui le due sale con affreschi di Dughet e Allegrini ancora superstiti sarebbero quelle su via dei Falegnami e quindi già facenti parte

---

<sup>415</sup> BOISCLAIR 1986, p. 138.

<sup>416</sup> NOCELLA 2007, p. 36. Secondo Nocella Francesco Allegrini è attivo a Roma tra il 1645 ed il 1652 e tra il 1655 e gli inizi del 1661, poiché in quell'anno il pittore si trasferisce a Gubbio salvo tornare di tanto in tanto a Roma.

<sup>417</sup> LOTTI, *I Costaguti e il loro palazzo di Piazza Mattei in Roma*, Roma 1961.

dell'antico palazzo Costaguti<sup>418</sup>. Gemma Di Domenico Cortese, partendo dalla "Synopsis Costaguta" del 1746 - ossia un inventario di proprietà della famiglia il quale purtroppo non è stato trascritto - afferma che sicuramente vi erano degli affreschi dei due pittori poiché al suo interno è ricordato un «Fregio a Fresco rappresentante paese opera di Pussini e le figure dell'Allegrini», il quale tuttavia secondo questo documento era situato in una stanza da letto sul lato verso il cortile non più esistente<sup>419</sup>. A ciò si aggiunga che secondo la studiosa vi sono altre due sale, tuttora parti integranti del palazzo, in cui si potrebbero riscontrare affreschi dei due artisti: la seconda lei più certa «Sala delle Guerre Puniche» (chiamata «Sala di Cartagine» nel testo di Lotti<sup>420</sup>) e la stanza con «Storie romane» (o «Sala di Roma» nel testo di Lotti che in questo caso attribuisce gli affreschi a Nicolas Poussin<sup>421</sup>; **Figg. 120-121**). Di quest'ultima la Di Domenico Cortese mette comunque fin da subito in dubbio l'autografia per via della tecnica esecutiva, da lei descritta come olio su muro, alquanto insolita sia per Allegrini che per Dughet<sup>422</sup>.

Per quel che concerne i dipinti da cavalletto, allo stato attuale non risultano opere del paesaggista nella quadreria della famiglia sita nel palazzo di piazza Mattei, ad eccezione di un dipinto menzionato però molti anni più tardi nell'inventario del 1715 del cardinale Giovan Battista Costaguti, ove si può leggere nel foglio 327 di: «Un Paese assai bello da testa con figurine di Gaspare Possino S. [scudi] 80»<sup>423</sup>.

Come si vedrà, gli anni che vanno dal 1645 alla prima metà del sesto decennio furono incredibilmente produttivi per Gaspard. È in questo lasso di tempo relativamente breve che l'artista eseguì gli affreschi di San Martino ai Monti nonché

---

<sup>418</sup> DI DOMENICO CORTESE, p. 33, nota 9.

<sup>419</sup> Ibidem.

<sup>420</sup> LOTTI, pp. 85-86.

<sup>421</sup> Ivi, pp. 74 e 85.

<sup>422</sup> Gli affreschi delle due sale sono assegnate a Allegrini e Dughet anche da Roettgen [ROETTGEN 2002, p. 546].

<sup>423</sup> ASR, Notai Auditor Camerae, Uff. 6, Vol. 5141, 1715, ff.315-341v [inventario trascritto in: Getty Provenance Index, Archival Inventory I-743].

il periodo in cui ricevette commissioni da importanti famiglie ed eminenti personalità che vivevano nell'Urbe: oltre ai summenzionati Costaguti, il pittore lavorerà infatti per il marchese Tommaso Raggi, per cui eseguì almeno un quadro pagato nel maggio del 1647<sup>424</sup>, ma anche per Domenico Jacovacci, l'architetto Martino Longhi il giovane, il cardinale Omodei, Jean de la Borne e, soprattutto dal sesto decennio, per papa Innocenzo X e suo nipote Camillo Pamphilj, per il quale il paesaggista dipinse decine di opere nonché mirabili affreschi.

### Una commissione prestigiosa: gli affreschi di Dughet a San Martino ai Monti

La chiesa carmelitana dei Santi Silvestro e Martino ai Monti<sup>425</sup> fu uno dei più importanti cantieri decorativi tra la fine del quarto e per tutto il quinto decennio del Seicento. Numerosi artisti infatti parteciparono a queste date all'abbellimento interno dell'edificio, come testimoniato già nel 1674 dal Titi<sup>426</sup> nonché dalla *Nota* stilata da padre Antonio Filippini dal 1636 in poi, che però fu pubblicata solo negli anni Cinquanta del secolo scorso<sup>427</sup>. Fu soprattutto il curioso ciclo di paesaggi presente nella chiesa ad attrarre gli occhi dei contemporanei e dei successivi intendenti, essendo questo un unicum nella decorazione paesistica ad affresco del XVII secolo, quantomeno nel contesto della Roma barocca. La navata dell'edificio è

---

<sup>424</sup> «Illustrissimo Sig.re Marchese Tomaso Raggi deve dare [...] Et à di 28. Detto (maggio) scudi ventotto moneta pagati al S.r Gaspare Doche pittore per quadro» [ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 283 (1647), f. 692; trascritto in: CURZIETTI, *Il Cenotafio di suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva. Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi*, in «Studi di storia dell'arte», 2014, XXV, p. 180]. Tra il 1646 e il 1652 il marchese Tommaso Raggi risiedeva stabilmente a Roma nel palazzo della Dogana [per le dimore e per la collezione dei Raggi si veda: MAZZETTI DI PIETRALATA, *Quadri di casa Raggi: quattro testamenti e un inventario (1643-1789)*, in «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia», 2006, III, pp. 127-151]. È dunque nella quadreria di questo palazzo che doveva trovarsi originariamente il quadro eseguito da Dughet per il nobile genovese.

<sup>425</sup> Per la storia della basilica si veda: BOAGA, *La Basilica di San Martino ai Monti*, in «Capitolium», 1956, XXXI, pp. 275-280; Eadem, *Il Titolo di Equizio e la Basilica di San Martino ai Monti*, 1980.

<sup>426</sup> TITI, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, 1674, pp. 270-273.

<sup>427</sup> CATENA, *La nostra basilica*, in *La Madonna del Carmine. Bollettino parrocchiale di San Martino ai Monti*, Voll. VI-VII, 1957-1958, s.p.

infatti ricoperta da diciotto paesaggi ad affresco che narrano in un'ambientazione naturalistica le vicende dei profeti Elia ed Eliseo più una manciata di altri episodi legati a leggende care ai carmelitani. Dei diciotto episodi solo due sono di mano del bolognese Giovan Francesco Grimaldi (1606 - 1680; **Figg. 122-123**) mentre sedici furono sicuramente eseguiti da Gaspard Dughet. Si noti che la serie narrante le vicende di Elia e Eliseo segnò una svolta, non solo nella carriera e nello stile del paesaggista romano, ma per tutta la pittura di paesaggio. Gli affreschi di paesaggio corrono lungo i due muri della navata e, per via della conformazione della basilica, non sono simmetrici. In effetti le diciotto pitture eseguite dai due paesaggisti sono spartite in sei paia nella navata di destra - composti a loro volta da un affresco grande sormontato da uno piccolo - e da sei affreschi piccoli tutti di mano di Gaspard nella navata di sinistra, di cui i quattro centrali disposti uno sopra l'altro a coppie, mentre i due restanti sono posti sopra a due affreschi di grandi dimensioni. Questi sono estranei al ciclo elianico e furono eseguiti dal pittore prospettico Filippo Gagliardi (1606/1608? - 1659), che vi raffigurò rispettivamente *l'Interno dell'antica basilica di San Pietro* vicino all'ingresso e *l'Interno dell'antica basilica di San Giovanni in Laterano*<sup>428</sup> nella zona della parete sinistra più prossima all'altare maggiore, scene anche queste decisamente insolite per la decorazione di un edificio di culto. L'importanza di queste pitture murali eseguite da Gaspard e dal Grimaldi consiste anche nel loro primato: era infatti la prima volta che una superficie muraria di una chiesa così vasta e soprattutto pubblica veniva ricoperta con paesi, ossia un genere ritenuto al tempo minore<sup>429</sup>. La scelta di chiamare dei paesaggisti per realizzare una decorazione di così ampio respiro fu dettata in primis da una ragione economica;

---

<sup>428</sup> Su Gagliardi a San Martino si veda: MILETTI, RAY, *Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, in «Palatino», 1967, XI, pp. 3-12.

<sup>429</sup> A Roma la pittura di paesaggio aveva in realtà già conquistato le chiese, ma era spesso riservata ad un luogo specifico come le cappelle, come avviene ad esempio nella cappella dipinta da Paul Bril a Santa Cecilia in Trastevere [CAPPELLETTI, *Ancora su Paul Bril intorno a 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in Eadem (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, 2003, pp. 9-20]. A San Martino è la prima volta che questo genere è adottato per la decorazione principale di una chiesa, occupandone quasi integralmente la navata.



infatti, i pittori di paesi ricevevano compensi più bassi rispetto agli artisti specializzati nel grande genere della pittura di storia (si ricordi che alcuni pittori - quali Guercino - si facevano pagare a figura). In secondo luogo, l'ordine dei carmelitani prediligeva uno stile umile, lontano dai fasti del barocco romano e, forse, anche in contrapposizione allo stile dei gesuiti, con cui intercorreva una certa rivalità. Un'altra motivazione non meno rilevante fu sicuramente legata al soggetto rappresentato, in quanto le storie dei due profeti Elia e Eliseo sono perfettamente coerenti con uno svolgimento all'interno perlopiù di un contesto paesistico che richiama appunto la vita eremitica di cui sono i portavoce.

Gli affreschi carmelitani possono a giusto titolo ritenersi le opere più celebri di Dughet, essendo citati da tutti i biografi i quali li collocarono subito dopo il rientro del paesaggista romano nell'Urbe. Ciò ne dimostra la loro importanza nonché la loro immediata fortuna. A tal proposito scrive Baldinucci: «gli fu ordinato il dipingere nella chiesa dei Carmelitani di San Martino dei Monti, alcuni paesi a fresco con figure di due palmi circa, nei quali diede tal soddisfazione a' Padri di quel convento, che non solo ne fu allora da esse ben pagato, ma finchè e' visse ne fu riconosciuto e regalato»<sup>430</sup>. Lione Pascoli a sua volta afferma: «Quindi tornato a Roma si mise a dipingere a fresco alcuni paesi nella chiesa di S. Martino de' monti, e guadagnò oltre il prezzo che non fu tenue, l'affetto di tutti que' buoni religiosi»<sup>431</sup>. Già questi due estratti sottolineano dei dati di cui tenere conto: l'esecuzione degli affreschi di paesaggio subito dopo i viaggi compiuti dal nostro pittore, la realizzazione dei personaggi che li abitano da parte di Dughet in prima persona - dimostrando dunque la sua abilità anche nella resa di figure di dimensioni piuttosto considerevoli - e, infine, il grande rapporto di stima che si instaurò tra il paesaggista e i membri dell'ordine carmelitano a seguito di questa impresa decorativa, che evidentemente soddisfò pienamente la committenza. Per quanto riguarda la menzione circa il prezzo, «che non fu tenue», si ritornerà, poiché allo stato attuale

---

<sup>430</sup> BALDINUCCI 1728, p. 474.

<sup>431</sup> PASCOLI 1730, p. 60.

si può al contrario affermare che l'artista fosse pagato ben al di sotto del suo tariffario dell'epoca - lungi dall'essere quello di un pittore esordiente, come spesso si è dichiarato a torto - sebbene le somme corrisposte siano pienamente in linea con i pagamenti che i membri della chiesa di San Martino versarono agli altri artisti intenti nel suo abbellimento. Al di là dei biografi, la fortuna recente del ciclo dughettiano si ravvisa pure nei numerosi studi condotti negli ultimi sessant'anni, da quelli dedicati al paesaggismo o a Gaspard che inevitabilmente lo menzionano, a quelli specificatamente incentrati su questa straordinaria commissione. Nel primo caso, i numerosi studiosi che si sono occupati di Dughet negli anni Sessanta del Novecento hanno messo questi affreschi al centro della ricostruzione della carriera del pittore, ritenendoli il capolavoro dell'artista, pur datandoli solo su base stilistica perlopiù all'inizio del quinto decennio del XVII secolo<sup>432</sup>, quando il paesaggista era ancora quasi un esordiente. La pubblicazione dei primi documenti a partire dallo studio di Sutherland Harris del 1964<sup>433</sup> ha permesso di situare gli affreschi di Dughet sicuramente tra il 1647 ed il 1651, quindi nella sua prima maturità artistica, quando già aveva varcato la trentina d'anni. Come riporta anche il Passeri nella vita dedicata a Giovanni Angelo Canini (1609-1666)<sup>434</sup> - pittore che eseguì per la chiesa la pala con la *Trinità, san Nicola e san Bartolomeo* e quella raffigurante il *Martirio di santo Stefano* - il responsabile del reclutamento dei vari artisti nonché promotore della coerenza decorativa fu padre Giovan Antonio Filippini<sup>435</sup>, che secondo il biografo iniziò quest'impresa nel 1644. Pochi anni dopo, ossia nel maggio 1648, padre Filippini fu

---

<sup>432</sup> Ad esempio, Sutton li datava tra il 1640 ed il 1644, Arcangeli situava all'inizio degli anni Quaranta gli affreschi della navata destra mentre quelli della navata sinistra intorno al 1648 e Waddingham poneva l'esecuzione dell'intero ciclo tra il 1640 e il 1646 [SUTTON 1962, pp. 285-286; ARCANGELI 1962, pp. 260, 267-269, 270; WADDINGHAM 1963, pp. 41-42, 47-48].

<sup>433</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 58-69, 115-120.

<sup>434</sup> «Nel 1644 [Filippini] restaurò quella Chiesa nella forma che oggi si vede, e per renderla compiutamente adorna, la fece dipingere d'intorno da per tutto, et anche rinuovò li Quadri degl'Altari, perché fussero tutti uguali nella grandezza, et a proporzione della Chiesa» [PASSERI, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673* [1772], ed. critica a cura di HESS, 1934, p. 339].

<sup>435</sup> WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome: the Seventeenth century*, 1937, p. 27; WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, 1958, pp. 216-217.

eletto generale dell'ordine carmelitano. È effettivamente assodato che fosse il priore ad occuparsi personalmente della ristrutturazione e ridecorazione della chiesa<sup>436</sup>, avviata in realtà già nel 1636<sup>437</sup> utilizzando perlopiù le sue personali risorse finanziarie, in particolare le ingenti entrate che ricevette dall'eredità di suo padre, il quale aveva accumulato grandi somme di denaro grazie allo sfruttamento delle cave di travertino di Monticelli<sup>438</sup>.

Come si è accennato, le pitture murali di San Martino rappresentano la vita di Elia ed Eliseo, ritenuti i fondatori dell'ordine dai carmelitani. Questo fu il primo ciclo di così grandi dimensioni dedicato a questi profeti. Gli episodi ivi raffigurati sono tratti dai libri dei Re eccetto cinque scene estrapolate da fonti apocrife care all'ordine. Si tratta di storie piuttosto rare, pensate sicuramente da un membro interno ai religiosi, forse da Filippini stesso o, più probabilmente, dal carmelitano e teologo spagnolo Juan Bautista de Lezana, il quale infatti identificò perfettamente i soggetti degli affreschi nell'*Appendix de Ecclesia S. Martini* contenuto nel Volume III degli *Annales Sacri, prophetici, et Eliani Ordinis Beatiss. Virginis Mariae de Monte Carmeli* pubblicato a Roma dall'editore Mascardi nel 1653<sup>439</sup>, ossia quando la decorazione era sicuramente conclusa. Le storie ad affresco non seguono un ordine cronologico definito e possono essere lette indistintamente a partire da entrambi i

---

<sup>436</sup> Nella controfacciata, posta sopra la porta d'ingresso, un'iscrizione eretta in occasione del giubileo del 1650 testimonia il ruolo del Filippini: «F. Io. Ant. Philippinus Rom. Generalis Carmel Restauravit et Ornavit. Anno Iubilei M.D.C.L.».

<sup>437</sup> La data di avvio dei lavori nella chiesa è fornita dal diario di padre Filippini: *Nota di tutti li benefitj da farsi del N.R.P.M. Gio Ant. Filippini priore di S. Martino ai Monti et appunto delle robbe fatte cominciando li 11 febbraio 1636* (documento perduto ma trascritto in: CATENA 1957-1958 ). Tuttavia, come nota Sutherland Harris, nel 1639 lo stesso Filippini pubblicò un testo sulla chiesa dove non menziona nessuna delle nuove tele o dei nuovi affreschi, motivo per cui la studiosa data dubitativamente le imprese decorative dopo questa data. Lei stessa comunque sottolinea che i pagamenti registrati partono dal 1637 fino al 1654 e che, come dimostra un'iscrizione nella chiesa bassa datata 1655, Antonio Filippini aveva terminato i lavori di ristrutturazione della chiesa superiore. Quindi entro il 1655 tutti i lavori e le decorazioni dovevano essere certamente conclusi. [FILIPPINI, *Ristretto di tutto quello che appartiene all'antichità e veneratione della Chiesa de'Santo Silvestro e Martino de' Monti di Roma*, 1639; SUTHERLAND HARRIS 1964. p. 61].

<sup>438</sup> Per gli aspetti finanziari del cantiere di San Martino ai Monti e per le entrate utilizzate da padre Filippini per la sua decorazione si veda: WITTE 2008 (a), pp. 182-186.

<sup>439</sup> Per un dettagliato studio sull'iconografia del ciclo e sul suo significato in rapporto al contesto storico e al testo di Lezana si rimanda a: BANDES 1976, pp. 46-60.

lati. Secondo un'ipotesi sostenuta recentemente da Arnold Witte, il Gagliardi svolse un ruolo fondamentale a San Martino per via della sua abilità nella creazione di apparati effimeri e nell'allestimento di luoghi atti a ospitare rappresentazioni teatrali, quale a suo avviso doveva essere la chiesa carmelitana<sup>440</sup>. Witte infatti mette in relazione lo spazio interno di San Martino ai Monti - e, quindi, la sua stessa decorazione - con un testo teatrale del dicembre 1647 intitolato *Rappresentazione di Sant'Elia Profeta*. In tal modo le scene affrescate unite alla rappresentazione che si sarebbe svolta all'interno del medesimo edificio avrebbero svolto un ruolo propagandistico ed educativo nei confronti delle masse sulle origini dell'ordine carmelitano. Queste erano infatti molto discusse soprattutto dai gesuiti, in quanto i carmelitani desideravano far discendere la loro fondazione proprio dalle antiche gesta di Elia, i cui seguaci avrebbero creato la prima comunità monastica dell'intera cristianità in Palestina sul Monte Carmelo. Quindi, secondo questa lettura, gli affreschi avevano due tipologie di pubblico ben distinte: da un lato i teologi e i membri dei vari ordini religiosi coi loro dibattiti e, dall'altro, il grande pubblico. Per quel che concerne la questione cronologica, stando ai succitati pagamenti ritrovati da Sutherland Harris in totale in nostro artista fu pagato 101 scudi spartiti in undici pagamenti che vanno dal dicembre del 1647 al maggio del 1651<sup>441</sup>, così suddivisi: tre scudi il 22 dicembre 1647, cinque più tre scudi nel settembre 1648 (i cinque da parte del vescovo Luigi Alessandro Omodei), otto scudi ad ottobre dello stesso anno per volontà dell'Omodei, cinque più quattro più due scudi nel gennaio 1649, sei scudi il 28 marzo 1649 più altri nove il 3 aprile, trenta scudi per conto dell'Omodei nel giugno dello stesso anno e, infine, ventisei scudi il 20 maggio 1651<sup>442</sup>. Boisclair ipotizza che il pagamento di trenta scudi del giugno del 1649 sia

---

<sup>440</sup> WITTE 2008 (b), pp. 65-70.

<sup>441</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 65, 117-118.

<sup>442</sup> I pagamenti pubblicati per la prima volta da Sutherland Harris sono divisi in due documenti, uno nell'Archivio di Stato di Roma recante le entrate e le uscite della chiesa, l'altro nell'archivio di San Martino che riporta le spese di Filippini a partire dal primo giugno 1648, ossia dopo l'elezione a generale dell'ordine carmelitano, quest'ultimo purtroppo non più rintracciabile [ASR, busta 1009,

un'unione di due pagamenti distinti che spettavano al nostro artista: tredici scudi per gli affreschi - presumibilmente 10 per un affresco grande e tre per uno piccolo - mentre diciassette per i dipinti dell'Omodei. In tal modo, Gaspard avrebbe ricevuto per gli affreschi un totale di 71 scudi, poco meno di tre scudi per ogni affresco piccolo e dieci per ognuno dei quattro grandi<sup>443</sup>. Secondo una prima proposta di Boisclair Dughet lavorò a San Martino ai Monti tra la fine del 1644 e l'inizio del 1650<sup>444</sup>, salvo poi modificare sia in un successivo articolo che nella monografia del 1986 la sua primigenia idea, ponendo l'esecuzione del ciclo dal 1645-1646 fino al termine del 1650 o, dubitativamente, l'inizio del 1651<sup>445</sup>, anno dell'ultimo pagamento. Stando a questa seconda ricostruzione della studiosa canadese, entro il 1647 Dughet realizzò le prime sette scene nella parte superiore dei collaterali, ossia quelli che potremmo definire gli affreschi piccoli. Infatti, sebbene il primo pagamento a Dughet sia solo del dicembre del 1647, una nota del diario di padre Filippini, che si può datare tra il 10 luglio ed il 25 novembre del 1647<sup>446</sup>, riporta: «E poi si sono fatti tutti li paesi con l'istoria di S. Elia tra una cappella e l'altra quali sono sette fatti dal S. Gasparo Possino»<sup>447</sup>. Sulla base di questa annotazione Boisclair individua dunque sette affreschi piccoli eseguiti entro questa data, che sarebbero da riconoscere con le seguenti scene: il *Sacrificio di Elia sul Monte Carmelo*, la *Punizione dei ragazzi di Betel*, *l'incontro tra Elia e Acab*, il *Sogno di Elia nella grotta del monte Oreb* (**Fig. 124**) sulla parete sinistra, e *l'Ascensione di Elia*, *Elia nutrito dai corvi* (**Fig. 133**) ed infine *Elia nutrito dall'angelo* (**Fig. 135**) sulla parete destra. Heideman si dimostrò

---

fasc. 1013, Entrate e Uscite, 1644-55; Archivio di San Martino (d'ora in avanti ASM), volume I, C.O. II; in: Ivi, pp. 117-119].

<sup>443</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 47, 69, n. 77.

<sup>444</sup> Infatti in un primo momento la studiosa canadese propose di datare il primo affresco dopo la Pasqua del 1644, per un totale di sette scene completate entro luglio 1647. Le scene del muro sinistro invece furono eseguite secondo Boisclair tra il 1647 e il 1649, mentre le ultime composizioni dovevano essere terminate entro la Pasqua del 1650 [Eadem 1976 (b), pp. 29-56].

<sup>445</sup> Eadem 1986 (a), pp. 87-102; Eadem 1986, pp. 45-50, 193-199, catt. 83-98. Bandes datava invece il ciclo tra la fine del 1647 ed il maggio 1651 sulla base dei documenti pubblicati da Sutherland Harris nel 1964 [BANDES 1976, p. 45].

<sup>446</sup> Secondo Boisclair l'annotazione del diario dovrebbe essere del 10 luglio 1647 o successiva, ma precedente il 25 novembre 1647 [BOISCLAIR 1985 (a), pp. 87-90; Eadem 1986, pp. 46, 68 n. 58].

<sup>447</sup> Riportato in: SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 120; BOISCLAIR 1986, p. 144, doc.X.

contraria a questa ricostruzione, proponendo invece di leggervi la numerazione non di sette affreschi ma di sette cappelle, infatti la medesima studiosa ritiene che Dughet iniziasse gli affreschi solo nel 1648, al massimo eseguendo una sola piccola scena nel 1647 per via del blando pagamento di tre scudi che l'artista riceve nel dicembre di quell'anno<sup>448</sup>. È tuttavia interessante notare che nella sua annotazione il padre carmelitano afferma che sono stati conclusi «tutti li paesi», quindi l'artista doveva aver eseguito ben più di una scena e, inoltre, questa dicitura indica che con ogni probabilità Filippini reputava il lavoro di Dughet concluso a questa data, decidendo di fargli continuare il cantiere in un secondo momento da porsi solo nel 1648 inoltrato. Come si è accennato, accanto al nostro paesaggista Filippini ingaggiò il bolognese Giovan Francesco Grimaldi<sup>449</sup>, anch'egli paesaggista ma più incline alle figure rispetto a Gaspard e, soprattutto, che a differenza del nostro aveva già avuto esperienza in cantieri di rilievo e in decorazioni pubbliche<sup>450</sup>. Il Grimaldi comunque fece solamente due degli affreschi di maggiori dimensioni: *Elia che predice il diluvio* e una scena dall'iconografia controversa, interpretata da Bandes, Heideman e da tutte le fonti precedenti con *Elia che divide con il proprio mantello il fiume Giordano per attraversarlo insieme a Eliseo*<sup>451</sup> (**Figg. 122-123**), mentre da Boisclair come *Elia avverte*

---

<sup>448</sup> Heideman sosteneva un'esecuzione tra il 1648 ed il 1651, affermando ipoteticamente che il pagamento a Dughet del 1647 fosse piuttosto per un bozzetto [HEIDEMAN 1980, pp. 540-546].

<sup>449</sup> Per le opere di Grimaldi si vedano: MATTEUCCI ARMANDI, ARIULI, *Giovanni Francesco Grimaldi*, 2002; BATORSKA, *Giovanni Francesco Grimaldi (1605/06-1680)*, 2011; BARTONI, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, in CAPPELLETTI (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, 2003, pp. 127-140; BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, 2012.

<sup>450</sup> Grimaldi aveva infatti già affrescato una cappella a Santa Maria dell'Anima, mentre tra il settembre 1644 ed il febbraio 1648 fu impegnato a Villa Pamphilj.

<sup>451</sup> Nella *Descrizione succinta dell'Antichità, e rinnovazione della basilica de SS. Silvestro, e Martino di Monti di Roma, de' Pardi Carmelitani* in realtà gli affreschi segnalati come di mano di Grimaldi differiscono rispetto a quelli summenzionati: «Appresso Elia che passa a' piedi asciutti il Giordano di Gio. fran(ces)co Bolognese, sopra si vede l'altro con Elia, che dorme, et i corvi li portano il mangiare; succede l'Altare di S. Teresia con la Vergine, che li dà la collana et il manto bianco, di Gio. Batt(ist)a Greppi Rom(an)o. Nel paese che segue, si vede Elia et il discepolo, che additano la nube figura della Vergine di Gio. Franc(ces)co» [ASR, busta 918, fascicolo 9, f. 35 v.]. Tuttavia, come nota Sutherland Harris, pure il soggetto indicato nella *Descrizione* è errato, inoltre la prima scena descritta coincide con uno degli affreschi piccoli, sicuramente di mano di Dughet [SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 63-65, 120]. Giuseppe Vasi invece nella "seconda giornata" riporta: « li paesi sono di Gaspero Pussino celebre pittore Francese, fuorché li due grandi, che sono a lato dell'altare di s. Maria Maddalena de'

*Acab di fuggire dal diluvio* per via delle gonfie nuvole del cielo e della presenza di un solo personaggio con gli attributi di un profeta da riconoscersi con Elia, il quale secondo questa ipotesi sarebbe dunque accompagnato da un servitore e non dal profeta Eliseo<sup>452</sup>. Il pagamento di 20 scudi del giugno 1648 al bolognese<sup>453</sup>, sebbene non specifici a che dipinti si riferisca, potrebbe essere proprio per i due grandi affreschi, che sarebbero quindi stati valutati anch'essi dieci scudi l'uno, in linea con quelli grandi eseguiti poi da Gaspard, a dimostrazione dunque di un trattamento equo degli artisti da parte del Filippini. Rispetto ai compensi agli altri pittori la cifra è infatti troppo alta per riferirsi ad un solo grande affresco o a due affreschi di piccole dimensioni, lasciando aperta solo l'ipotesi di un versamento per due grandi scene. Anche la ricostruzione del 1964 di Sutherland Harris sosteneva che Gaspard avesse eseguito un solo affresco nel dicembre del 1647 ed un altro entro il settembre 1648, data in cui l'artista riceve un ulteriore pagamento sempre di tre scudi, riconoscendo inoltre le due scene con quelle di piccole dimensioni che sovrastavano i due affreschi dipinti da Grimaldi, ossia *l'Ascensione di Elia* e *Elia nutrito dai corvi* (**Fig. 133**); di conseguenza, secondo quest'interpretazione, Dughet eseguì otto scene di piccole dimensioni (circa 124 x 242 cm di cui tre di dimensioni leggermente maggiori) più due di quelle grandi tra l'ottobre del 1648 e il giugno 1649, con i quattro episodi rimanenti (due grandi e due piccoli) che sarebbero stati eseguiti a distanza di oltre un anno<sup>454</sup>. Ciò che è certo è che il bolognese si congedò prima della fine del 1648 in quanto fu chiamato da Mazzarino a Parigi per lavorare alla corte francese e dovette dunque abbandonare prematuramente il cantiere<sup>455</sup>. Come nota Boisclair<sup>456</sup>, non è da escludere che l'artista bolognese fosse la prima scelta per gli

---

Pazzi» [VASI, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma : dedicato ai gloriosi apostoli S. Pietro e S. Paolo*, 1763, pp. 88].

<sup>452</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 198-199.

<sup>453</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 63-65, 117.

<sup>454</sup> Ivi, pp. 65-66.

<sup>455</sup> Grimaldi è sicuramente a Parigi il 27 novembre 1648, poiché a questa data Mazzarino informa Elpidio Benedetti dell'arrivo dei pittori chiamati a decorare il suo palazzo. L'artista bolognese ritorna a Roma nella primavera del 1651 [MATTEUCCI ARMANDI, ARIULI 2002, p. 276].

<sup>456</sup> BOISCLAIR 1986, p. 46.

affreschi di maggiori dimensioni con scene decisamente più narrative. A causa della partenza improvvisa di quest'ultimo, Gaspard continuò il ciclo in solitudine eseguendo dunque anche tutti i restanti affreschi, compresi i quattro di maggior grandezza. Tornando invece alla ricostruzione proposta da Boisclair e dando anche in questa sede per assodato che entro la fine del 1647 Gaspard avesse già eseguito sette affreschi piccoli - senza tuttavia sbilanciarsi su quali come invece tenta Boisclair - per una questione estetica nonché di continuità, la canadese sostiene che il primo affresco realizzato dal pittore nel 1648 fosse quello di piccole dimensioni rappresentante *La Visione di San Simone Stock*, quindi il primo affresco piccolo della parete di destra rispetto all'entrata della chiesa. Sempre stando a questa ipotesi, nello stesso periodo in cui realizza *La visione di San Simone Stock* sulla parete di destra, Gaspard dipinge due altre piccole scene lungo la parete sinistra ora completata, ossia *La vocazione di Eliseo* (**Fig. 125**) e l'episodio di *Eliseo che attraversa il Giordano grazie al mantello d'Elia* (**Fig. 127**). Quando Grimaldi lasciò il cantiere nel 1648, Dughet si occupò anche di due grandi affreschi sulla parete destra, raffiguranti *La punizione dei sacerdoti di Baal* e *l'Incoronazione di Azael quale re di Siria* (**Fig. 134**). Se quelle elencate finora rimangono solamente delle congetture circa l'ordine di esecuzione degli affreschi, ciò che è indiscutibile è che sicuramente tra il 1650 ed l'inizio del 1651 Gaspard eseguì i due ultimi piccoli affreschi rappresentanti *Il sogno di Sobach, padre di Elia* e *la Messa di san Cirillo* (**Fig. 137, 139**), più i due di dimensioni maggiori sottostanti ai predetti e raffiguranti *la Visione di sant'Emerenziana* e *la Profezia di Basilide* (**Fig. 136, 138**), come testimoniato appunto dalla *Descrizione* in merito al pagamento del 1651<sup>457</sup>, che risulta dunque essere il meglio documentato e, quindi, quello più certo.

---

<sup>457</sup> «Nell'altra nave minore si vede primieram(ent)e un Paese con i P(ad)ri del Carmelo, che profetizzarono a S. Emerenziana la Progenie che da Lei doveva succedere della Vergine, figurata in un'arbore con dui rami, in uno S. Ismeria Madrie di S. Elisabetta, nell'altro A. Anna madre della Vergine; sopra si vede la visione della m(ad)re d'Elia, a' cui fanciullo s'inchinarono molti vestiti di bianco, ch'era(no?) figura [...] de'Religiosi Carm(elita)ni. Segue poi la cappella di S. Carlo et il paese con Tito Im(perato)re al q(ua)le in sogno fu rivelato, ch'egli dovea distrugg(e)re gli Hebrei con l'armi de'Romani. Sopra un un'latro Paese vi è S. Cirillo Carm(elita)no, al quale sacrificando l'Angelo



Per quel che concerne la lettura iconografica del ciclo di affreschi, fornita già in buona parte nel 1653 da Lezana<sup>458</sup>, questa è stata lungamente studiata da Bandes, seguita da Heideman, Boisclair<sup>459</sup> e recentemente da Roberto Russo, che ha dedicato alcune pubblicazioni al profeta Elia<sup>460</sup>, protagonista degli affreschi di cui è questione. Per motivi di semplicità, si esamineranno i soggetti seguendo il susseguirsi delle scene lungo le pareti piuttosto che il loro possibile ordine di esecuzione o il loro ordine cronologico all'interno della narrazione biblica, anche perché la collocazione delle stesse scene non tiene conto di quest'ultimo. Partendo dall'altare maggiore, sul muro sinistro rispetto all'entrata si vede il piccolo affresco con il *Sogno di Elia in una grotta del monte Oreb* (**Fig. 124**), posto subito sopra a quello di Gagliardi raffigurante *l'Interno della vecchia basilica di san Pietro*. Nel dipinto eseguito da Gaspard il profeta incontra Dio dopo una serie di catastrofi naturali, nell'ordine il vento, il terremoto ed il fuoco, fino a quando giunge una brezza leggera. Dio parlò quindi al suo profeta dicendogli: «Su, ritorna sui tuoi passi verso il deserto di Damasco; giunto là, ungerai Hazaël come re di Aram. Poi ungerai Ieu, figlio di Nimsi, come re di Israele e ungerai Eliseo figlio di Safat, di Abel-Mecola, come profeta al tuo posto. Se uno scamperà dalla spada di Hazaël, lo ucciderà Ieu; se uno scamperà dalla spada di Ieu, lo ucciderà Eliseo. Io poi mi sono risparmiato in Israele settemila persone, quanti non hanno piegato le ginocchia a Baal e quanti non l'hanno baciato con la bocca» (1 Re 19, 9-18). Andando verso la seconda scena, sopra la porta che conduce alla sagrestia si trova il piccolo affresco con la *Vocazione di Eliseo* (**Fig. 125**) dove si vede Elia che chiama alla vocazione profetica Eliseo, figlio

---

porta due tavole d'Argento, scrivete le undeci persecuzioni della Chiesa» [ASR, busta 918, fascicolo 9, f. 35; SUTHERLAND HARRIS 1964, pp.120].

<sup>458</sup> LEZANA, *Annales Sacri, Prophetici, Et Eliani Ordinis Beatiss. Virginis Mariae de monte Carmeli...*, Voll. III, 1653.

<sup>459</sup> BANDES 1976, pp. 46-60; HEIDEMAN 1980, pp. 540-546; BOISCLAIR 1985 (a), pp. 215-226; Eadem 1986, pp. 45-49, 193-199, catt. 83-99.

<sup>460</sup> RUSSO, *Elia profeta della passione, compassione e amicizia*, 2007; Eadem, *Elia, uomo dell'assoluto di Dio. Un cammino sulle orme del profeta guidati dagli affreschi di Gaspard Dughet nella Basilica dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti*, 2012.

di Safàt, il quale era intento ad arare i campi coi suoi buoi (1 Re 19, 19-21). Sopra la *Vocazione* si trova la scena con l'*Incontro tra Elia e Acab* (**Fig. 126**). Elia è raffigurato nell'atto di rimproverare Acab poiché costui aveva abbandonato i comandi del Signore per seguire Baal, accusandolo di idolatria (1 Re 18, 16-18). Nell'*Eliseo che attraversa il Giordano col mantello di Elia* (**Fig. 127**) Eliseo ha con sé due mantelli, uno sulle spalle e l'altro nella mano. Quest'ultimo è quello che Elia fece cadere in occasione della sua ascensione ed è proprio grazie a questo che Eliseo compie il miracolo attraversando il fiume senza bagnarsi. I figli dei profeti di Gerico, che assistono alla scena dalla sponda del fiume, riconoscono così che lo spirito di Elia si è posato su Eliseo, prostrandosi ai suoi piedi (2 Re 2, 14). Alzando di poco lo sguardo, nella soprastante *Punizione dei ragazzi di Betel* i giovani vengono sbranati dagli orsi dopo aver irriso il profeta Eliseo (**Fig. 128**). A sinistra dell'altare di Sant'Angelo, sopra l'affresco del Gagliardi raffigurante la basilica lateranense, si trova il *Sacrificio di Elia sul monte Carmelo* (1 Re, 18, 16-38; **Fig. 129**). Questo precede narrativamente la *Punizione dei sacerdoti di Baal*, che ne è la diretta conseguenza. Nell'affresco in cui il profeta compie il sacrificio contro i profeti di Baal si vede Dio tra le nubi, che è invece assente nelle incisioni tratte dal ciclo da Pietro Parboni nel 1810<sup>461</sup>. Il momento raffigurato è quando il Signore risponde alle preghiere di Elia facendo di lì a poco discendere il fuoco divino che prosciugherà l'acqua del fiume, qui posto a sinistra della scena. Sul muro destro partendo dall'entrata, di fronte al *Sacrificio di Elia*, si scorge il grande affresco con la *Punizione dei sacerdoti di Baal* (**Fig. 130**), attribuito erroneamente a Grimaldi dal Titi<sup>462</sup>, dove Elia fa scendere i profeti profani dal monte Carmelo per condurli fino al fiume Kison per ucciderli (Primo Libro dei Re, 18, 40). Il profilo montuoso che si scorge sullo sfondo della scena

<sup>461</sup> Pietro Parboni trasse numerosi incisioni da opere di Dughet, tra cui l'intero ciclo di San Martino ai Monti, inciso nello stesso senso nel 1810. In queste ci sono alcune variazioni che secondo Boisclair attestano l'aspetto degli affreschi all'inizio del XIX secolo, evidentemente in parte ridipinti nel corso dei restauri antichi [BOISCLAIR 1986, cat. G.84-G.101].

<sup>462</sup> L'affresco di cui è questione è situato accanto all'altare di Maria Maddalena, ossia dove il Titi segnala gli affreschi di Grimaldi: « li paesi sono di Gaspero Pussino celebre pittore Francese, fuorché li due grandi, che sono a lato dell'altare di s. Maria Maddalena de' Pazzi » [VASI 1763, pp. 88].

ricorda quello della Morra Vallea, posto a nord di Bellagra, a pochi chilometri da Olevano Romano<sup>463</sup>. Sopra quest'ultimo si trova la *Visione di san Simone Stock* derivato dal *Ceremoniale Carmelitanum* (**Fig. 131**). L'eremita Simone Stock, in un tronco d'albero, ha la visione della Vergine, raffigurata su alcune nubi nel cielo, la quale lo esorta a salire sul Monte Carmelo. In prossimità dell'altare di Santa Maria Maddalena si trova l'affresco del Grimaldi con *Elia che predice il diluvio a Acab*, (**Fig. 122**) sormontato dall'affresco piccolo di Dughet raffigurante l'*Ascensione di Elia* (**Fig. 132**). Qui, alla presenza di Eliseo, Elia è rapito in cielo sopra un carro di fuoco, che nel dipinto diviene un carro su delle nubi trainato da due cavalli. Elia è mostrato già sul carro mentre lascia cadere il suo mantello verso il seguace, donandogli così due terzi del suo spirito (2 Re 2, 9-12). Vicino all'altare di Santa Teresa Grimaldi esegue il suo secondo affresco, che in questa sede si interpreta come Bandes, Heideman e Russo con *Elia che divide con il proprio mantello il fiume Giordano e lo attraversa con Eliseo* (2 Re 2,8; **Fig. 123**), in quanto episodio chiave della storia del profeta Elia e propedeutico al miracolo che compirà Eliseo di fronte ai figli dei profeti di Gerico raffigurato nello stesso ciclo decorativo (**Fig. 127**). Sopra l'affresco del Grimaldi è posto l'episodio con *Elia nutrito dai corvi* (1 Re 17, 3-6; **Fig. 133**). Gaspard aderisce completamente al racconto biblico, ambientando la scena nei pressi di un fiume, da riconoscersi col terrente Cherit a est del Giordano. Il Signore ordinò infatti ad Elia di recarsi in questo luogo e di bere dal fiume, mandando poi al suo profeta dei corvi con pane al mattino e carne alla sera per sfamarlo. Il grande affresco con *l'incoronazione di Azael quale re di Siria* (**Fig. 134**), collocato a sinistra dell'altare di San Martino, ha destato problemi circa la sua interpretazione iconografica. Per Boisclair è infatti Eliseo ad ungere Azael. Tuttavia nel racconto biblico Dio si rivolge direttamente a Elia, dicendogli: «Su, ritorna sui tuoi passi verso il deserto di Damasco; giunto là, ungerai Azael come re di Arama» (1 Re 19, 15). Dietro a Azael vi è poi una figura coronata, forse Ieu che sarà unto quale re d'Israele.

---

<sup>463</sup> RICCARDI (a cura di), *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, cat. della mostra (Olevano Romano, Villa De Pisa, 7 settembre - 28 settembre 1997), 1997, p. 14.

Sopra di esso si scorge l'episodio con *Elia nutrito dall'angelo* (**Fig. 135**). Viene mostrato il momento in cui Elia, ormai stanco dopo una giornata di cammino, si corica sotto ad un ginepro addormentandosi, finché non giunge per due volte un angelo che gli porge una focaccia e dell'acqua. Grazie alle forze ritrovate, il profeta camminerà per quaranta giorni e quaranta notti fino al monte Oreb (1 Re 19, 3-8). La *profezia di Basilide* (**Fig. 136**), posta a sinistra dell'altare di Santo Stefano, è un'appropriazione dei carmelitani di un evento segnalato nei testi latini di Svetonio e Tacito, che narrano che l'imperatore Vespasiano si recò sul monte Carmelo per chiedere a Basilide il responso della sua campagna militare contro i Giudei. I carmelitani stravolgono questo racconto, scambiando l'imperatore Vespasiano con suo figlio Tito e pretendendo che Basilide fosse un generale dell'ordine carmelitano, sottolineando con questa reinterpretazione la volontà di porre la nascita del loro ordine agli albori della cristianità. Secondo la narrazione carmelitana, Tito si sarebbe recato da Basilide che gli predice la *Vindicta Salvatoris*, ossia la distruzione di Gerusalemme e la distruzione del Tempio, che qui diviene la vendetta contro i Giudei che hanno ucciso Cristo. Infatti nella scena dipinta da Gaspard, accanto all'altare e sotto gli occhi di Tito, appare Gesù morente sorretto dagli angeli e sovrastato da Dio Padre che lo indica. Sopra quest'insolita rappresentazione, è posta la *Messa di san Cirillo* (**Fig. 137**), una leggenda cara all'ordine che trova la sua fonte nella letteratura gioachimita. Accanto all'altare di San Carlo Borromeo si trova un altro affresco grande, ossia la *Visione di sant'Emerenziana* (**Fig. 138**), soggetto tratto dalla *Vita gloriosissime matris Anne* del monaco belga Petrus Dorlandus e inserita in un testo dei primi del Cinquecento<sup>464</sup>. Nella scena si vedono tre carmelitani che venerano l'albero di Jesse, su cui appunto è posta sant'Emerenziana o Emerenzia, madre di sant'Anna. Stando a Dorlandus, Emerenzia era solita far visita ai profeti del Monte Carmelo che ebbero così una visione: essi videro una radice, identificata

---

<sup>464</sup> AA. VV., *Vita Iesu Christi domini ac salvatoris nostri ex Evangelio et approbata ab Ecclesia Catholica doctoribus sedule collecta*, 1510.

con sant'Emeraziana, da cui crescono due alberi, ossia la genealogia che porterà tramite Ismeria e Elisabetta alla nascita di san Giovanni Battista, e dall'altra quella di sant'Anna e della Madonna che si compirà con la nascita di Cristo. Così come la *Profezia di Basilide*, anche questo insolito episodio serviva ai carmelitani per dimostrare le loro antiche origini, addirittura precedenti e precursori della venuta di Cristo, di cui stando a questa leggenda furono i profeti. Infine, sopra la *Visione di sant'Emerenziana*, si trova l'ultimo affresco piccolo, rappresentante il *Sogno di Sobach* (**Fig. 139**). Stando alla tradizione carmelitana, Sobach, padre di Elia, nella scena vede in sogno lo straordinario futuro del proprio figlio.

Per quel che concerne invece lo stile degli sfondi di paesaggio, quando si tratta il ciclo di San Martino ai Monti bisogna in primo luogo tener presente che si è di fronte ad una serie di affreschi realizzati nel corso di almeno quattro o cinque anni, periodo in cui Gaspard prese via via strade diverse di scena in scena per arrivare ad un risultato che lo potesse soddisfare. Era la prima volta che Dughet si cimentava con una decorazione pubblica di vasta portata e per tale ragione gli fu necessario sperimentare vari procedimenti compositivi. Soprattutto per gli affreschi di maggiori dimensioni, il paesaggista dovette trovare una soluzione per la costruzione spaziale dei paesi. Si nota come alcune scene siano caratterizzate da una luce intensa ma diffusa che delinea chiaramente i contorni del paesaggio, altre invece presentano un paesaggio costruito in modo tale da spingersi quasi in maniera avventata verso lo spettatore che ne è travolto (*Elia nutrito dall'angelo*, **Fig. 135**). Si possono trovare sia scene che guardano ai procedimenti già attuati negli anni precedenti dall'artista, sia meravigliosi brani di una novità assoluta nel suo repertorio. Effettivamente, in alcuni episodi del ciclo Dughet fa notevoli progressi nella composizione dei paesi; ad esempio, nella *Punizione dei ragazzi di Betel*, nella *Vocazione d'Eliseo* e in *Eliseo che attraversa il Giordano grazie al mantello d'Elia* (**Figg. 125, 127, 128**) Gaspard abbassa considerevolmente la linea dell'orizzonte diminuendo lo spazio occupato dal primo piano. Grazie a ciò ottiene un paesaggio

di più ampio respiro, equilibrato dai piani intermedi che acquistano una maggiore rilevanza. Qui riesce a coniugare l'esperienza dei paesaggisti nordici insieme a quella dei bolognesi in modo del tutto personale. Tuttavia, nonostante una composizione più organizzata, Dughet decide di non citare pedissequamente gli *escamotages* utilizzati dai bolognesi per scandire i diversi piani, difatti non fa ricorso a elementi quali i ponti o costruzioni disposti lungo l'asse prospettico tanto cari a Domenichino, bensì lascia che sia la successione di piani stessa ad organizzare lo spazio in un continuo *dégradé* di toni. Così facendo i paesaggi di queste scene si presentano all'osservatore nella loro totalità già al primo sguardo senza alcuna interruzione. La *varietas* è rafforzata nella scelta di costruire sia paesaggi simmetrici così come asimmetrici. In quest'ultimo caso rientrano brani dal naturalismo dirompente in cui fiumi, cascate e rocce occupano spesso la maggior parte della scena, quasi fossero loro le vere protagoniste, come avviene in *Elia nutrito dai corvi* (Fig. 133) o nel *Sogno di Elia nella grotta del monte Oreb* (Fig. 124). Anche una scena costruita con un punto di fuga perfettamente centrale in Dughet può diventare l'estrema espressione della forza della natura, basti pensare alla cascata che quasi travolge lo spettatore (l'affresco è infatti posto in alto) nella scena di *Elia nutrito dall'angelo* (Fig. 135). Se in questo caso la simmetria è interna alla scena e serve a porre l'attenzione sul fiume e sulla caduta d'acqua, alle volte la simmetria si manifesta non tanto all'interno della singolo affresco, quanto piuttosto in coppie di episodi che sono quindi concepiti come dei pendant. È il caso del piccolo affresco con la *Vocazione di Eliseo*, ambientato in un paesaggio panoramico arido e di ampio respiro allo stesso modo della *Venerazione di Eliseo dopo aver attraversato il Giordano* (Figg. 125, 127). I due affreschi sono posti entrambi sul muro sinistro in due porzioni di pareti distinte ma che condividono la linea di inizio - sono infatti situati sullo stesso livello sotto un altro affresco piccolo - nonché la medesima linea d'orizzonte, a dimostrazione di una volontà specifica da parte dell'artista di concepirli come una coppia stilisticamente coerente. Questo procedimento è ancor più evidente sul muro destro nei più tardi affreschi raffiguranti la *Messa di San Cirillo* ed il *Sogno di Sobach*

(**Figg. 137, 139**), entrambi posti sopra gli affreschi di maggiori dimensioni con la *Profezia di Basilide* e la *Visione di Sant'Emerenziana*, evidentemente eseguiti tutti e quattro nello stesso momento. Infatti le due scene non solo condividono la stessa linea d'orizzonte, ma sono pure quasi perfettamente speculari. Se nella *Messa di san Cirillo* troviamo il portico di un tempio all'estrema sinistra coi personaggi rivolti verso di esso, nel *Sogno di Sobach* s'intravede una porzione di edificio sul lato destro con tutte le figure che guardano verso di questo. Secondo chi scrive la composizione della *Messa di san Cirillo* potrebbe aver ispirato negli anni successivi Claude Lorrain per la realizzazione del *Paesaggio con Abramo che caccia Agar e Ismael* dipinto nel 1668 e oggi all'Alte Pinakothek di Monaco<sup>465</sup> (**Fig. 140**). Anche se infatti esistono composizioni precedenti del lorenese già in parte simili al quadro nella collocazione laterale degli edifici (si pensi all'*Imbarco di Sant'Orsola* della National Gallery), la visione in prospettiva di un portico con colonne ravvisabile nell'affresco carmelitano è quasi identica a quella proposta dal Gellée nella tela di Monaco, così come ricorrente è l'aridità del paesaggio. Del resto chiunque poteva ammirare gli affreschi di Dughet a San Martino ai Monti e non deve stupire se questi finirono per influenzare opere di altri artisti, compresi i più celebri e quotati.

A proposito invece dell'affresco con la *Profezia di Basilide* (**Fig. 136**), nel Museo di Capodimonte di Napoli esiste un quadro di Pietro Testa (Lucca, 1612 - Roma, 1650) raffigurante lo stesso soggetto e con una composizione in larga parte analoga all'affresco (**Fig. 141**). Stando al biografo Passeri<sup>466</sup>, il Lucchesino eseguì effettivamente delle invenzioni per padre Filippini, forse corrispondenti alle scene più narrative del ciclo di affreschi<sup>467</sup>. Secondo un'ipotesi, nelle intenzioni del

---

<sup>465</sup> L'opera è presente anche nel *Liber Veritatis* (LV 173) dove è riportata insieme al suo pendant, ossia il *Paesaggio con Agar e Ismael nel deserto* (LV 174) conservato anch'esso presso l'Alte Pinakothek di Monaco.

<sup>466</sup> Passeri scrive: «alcuni quadretti di cose, che [Testa] doveva ponere in opera per lui [Filippini] di assai belle invenzioni, e buona maniera» [PASSERI 1772 (ed. HESS 1934), p. 187].

<sup>467</sup> Boisclair condivide in parte questa ipotesi, basandosi appunto sul dipinto di Capodimonte, che tuttavia non considera il modello per via delle dimensioni troppo grandi e del formato orizzontale (mentre l'affresco è verticale). A suo avviso il quadro di Capodimonte è derivato da un'invenzione che Pietro Testa deve aver fornito anche ai carmelitani [BOISCLAIR 1986, pp. 47-49].

carmelitano, queste dovevano essere trasposte ad affresco da Grimaldi ma, come si è visto, il pittore abbandonò quasi subito il cantiere e fu Dughet ad accaparrarsi la commissione. Infatti, nonostante sia stata rintracciata solo un'opera di Testa (quella oggi a Capodimonte), secondo Boisclair l'artista potrebbe essere il responsabile dell'ideazione di alcuni degli ultimi affreschi eseguiti da Dughet, quali la *Visione di sant'Emerenziana*, lungi dall'essere una scena consueta per un paesaggista, ed il *Sogno di Sobach*<sup>468</sup>(**Figg. 138-139**). Quest'ultimo presenta una figura semi sdraiata sul terreno non inerente al racconto da cui è tratta la scena; per Boisclair potrebbe rappresentare l'Umanità e poiché, secondo la sua visione del paesaggista, Dughet non era solito inserire allegorie nei suoi lavori, considerò tale procedimento più confacente ad un pittore di storia quale il Testa. In realtà alcune opere di Dughet che saranno analizzate nella presente tesi dimostrano invece la sua capacità nel raffigurare episodi estremamente colti e difficilmente accessibili ad un pubblico non erudito. Pure la *Visione di sant'Emerenziana* (**Fig. 138**) fu considerata da Boisclair una scena più consona ad un pittore di storia in quanto a suo avviso la componente paesistica è poco rilevante rispetto ai personaggi; tuttavia si noti il modo di trattare l'albero genealogico, lungi dall'essere una pianta stilizzata o comunque poco realistica come quasi sempre avviene in questo genere di rappresentazioni dell'albero di Jesse, anzi, si direbbe che sia proprio l'albero, tra l'altro splendidamente dughettiano nel suo tronco ricurvo e nelle sue fronde, il vero fulcro della composizione piuttosto che i personaggi che lo abitano, i quali sembrano invece delle decorazioni posticce dello stesso. La scelta di porre l'imponente pianta al centro - come del resto avviene in queste stesse date in due grandi tele oggi in deposito presso la Camera dei Deputati qui attribuite a Dughet (**Figg. 149-150**) - fanno propendere per un'ideazione da parte dello stesso Gaspard per l'intero affresco. A ciò si aggiunga che l'opera del Lucchesino raffigurante la *Profezia di Basilide* (**Fig. 141**) è da considerarsi un dipinto finito, lungi dunque dall'essere un

---

<sup>468</sup> Ibidem.



bozzetto o una mera invenzione su cui altri poi avrebbero dovuto lavorare. Comunque, è indubbio che il Testa fosse attivo nella chiesa carmelitana in quanto ricevette ventisette scudi tra l'8 ottobre 1645 e il 10 gennaio 1646 per la pala d'altare raffigurante la *Visione di sant'Angelo Carmelitano*<sup>469</sup> (olio su tela, 463 x 240 cm), posizionato in loco il 16 ottobre 1646<sup>470</sup>. Nel luglio 1647 il lucchese fu poi pagato 6,60 scudi su dieci che gli erano stati promessi<sup>471</sup>, fatto che suggerisce almeno un'ulteriore commissione da parte del priore Filippini. Recentemente Petrucci ha proposto di assegnare la quasi totalità dei personaggi degli affreschi carmelitani condotti dal Pussino al Testa<sup>472</sup> proprio sulla base del pagamento ricevuto dal lucchese nel 1647 nonché sullo stile delle figure, aventi secondo il direttore di Palazzo Chigi di Ariccia «un'attitudine grafica e una modalità espressiva caratterizzata da tratti netti e taglienti, tipiche del lucchese»<sup>473</sup>. Tuttavia, è altresì vero che questa è l'ultima menzione di Testa nel libro dei conti della chiesa carmelitana, che quindi ricevette il suo ultimo pagamento addirittura antecedentemente al primo tra quelli avuti da Gaspard Dughet, che iniziarono solo nel dicembre di quell'anno. Va comunque sottolineato che effettivamente esiste un'indubbia corrispondenza tra le figure del quadro di Pietro Testa a Capodimonte e l'affresco di Dughet raffigurante *La profezia di Basilide* (**Figg. 136, 141**), e anche che Marabottini situa questo dipinto del lucchese dopo l'esecuzione della pala raffigurante la *Visione di sant'Angelo Carmelitano*, terminata entro l'ottobre del

---

<sup>469</sup> Tra queste date Testa riceve quattro pagamenti per la pala, per un totale di ventisette scudi: dieci scudi l'8 ottobre 1645, cinque scudi il 26 novembre, altri sei il 25 dicembre e infine sei scudi il 10 gennaio 1646 [SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 117].

<sup>470</sup> «1646. Adi 16 di ottobre so sono posti sopra li altari li quadri di S. Angelo al quale apparisce Cristo nel deserto et il quadro di S. Teresia quando la Madonna gli mette la collana al collo e S. Giuseppe la veste. Si sono indorate le cornici d'ambidue. La S. Teresia l'ha fatta il S. Gio. Battista Greppi romano il S. Angelo l'ha fatto il S. Pietro Testa luchese» [in: Filippini, *Nota di tutti li benefitj*, p. 96; trascritto in: SUTHERLAND HARRIS 1964 p. 120].

<sup>471</sup> Ivi, p. 117.

<sup>472</sup> PETRUCCI, *Mola, artista marginale al Barocco nella Roma del Seicento*, in ALBL, SGANZERLA, WESTON (a cura di), *I pittori del dissenso. Giovanni benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, 2014, pp. 31-44.

<sup>473</sup> Ivi, p. 37.

1646<sup>474</sup>. Lo stile dell'affresco dimostra però che fu Dughet a trasportarlo sulla superficie muraria apportando in prima persona delle modifiche nelle pose e nella disposizione dei personaggi per meglio inserirli nei suoi scorci paesaggistici che occupano, come sempre avviene nelle sue opere, la parte preponderante della scena. Inoltre si è scritto che *La profezia di Basilide* di Gaspard fu pagata solo nel maggio 1651, risultando essere uno degli ultimi quattro affreschi ad essere stato realizzato. Essendo che il Testa morì suicida gli ultimi giorni del febbraio 1650<sup>475</sup>, risulta altamente improbabile una vera e propria collaborazione tra i due, che comunque dovevano conoscersi piuttosto bene, non solo perché entrambi operarono a San Martino, ma anche per via dell'appartenenza del lucchese alla cerchia di Cassiano dal Pozzo, a cui Dughet non doveva essere affatto estraneo vista pure la parentela con Poussin che ne faceva a sua volta parte. *La Profezia di Basilide*, così simile al quadro di Testa nelle figure, potrebbe dunque essere un omaggio di Gaspard al collega scomparso. Un'incisione di Giovanni Cesare Testa (1630/1635-1655) conservata presso il British Museum di Londra (**Fig. 142**) e molto simile sia al dipinto del museo napoletano che all'affresco carmelitano reca in basso la seguente iscrizione: «disegno di Pietro Testa, la cui pittura originale si conserva in S. Martino di Monti in Roma». Di primo acchito, da questo potrebbe dedursi una collaborazione tra il paesaggista e il pittore lucchese o che l'invenzione spetti completamente al secondo. Un'ulteriore ipotesi è che l'incisore si riferisca al dipinto ora a Napoli, che quindi sarebbe stato all'interno della Chiesa di San Martino. In tal caso, il pagamento al Lucchesino del 1647 potrebbe riferirsi proprio alla tela napoletana. Nulla è certo, perché la somma potrebbe essere anche l'anticipo per la commissione poi mancata per la decorazione dell'abside di San Martino ai Monti<sup>476</sup>.

---

<sup>474</sup> Si deve sempre a Marabottini il collegamento tra il dipinto di Testa di Napoli e l'affresco di Dughet [MARABOTTINI, *Novità sul Lucchesino*, in «Commentari», 1954, V, pp. 116-117, n. 2].

<sup>475</sup> SUTHERLAND HARRIS, *Notes on the chronology and death of Pietro Testa*, in «Paragone (Arte)», 18, 1967, CCXIII, p. 60;

<sup>476</sup> Eadem 1964, p. 116. La committenza della decorazione dell'abside, mai realizzata, è confermata dal ritrovamento di un disegno d'insieme conservato a Düsseldorf [BRIGSTOCKE, *Some further thoughts on Pietro Testa*, in «München Jahrbuch der bildenden Kunst», 1978, XXIX, pp. 128, 140, fig. 40].

Del resto, se il dipinto di Capodimonte fosse stato nella chiesa Gaspard avrebbe potuto facilmente omaggiare il collega riprendendone l'invenzione seppur con delle sostanziali modifiche. Al di là della singola scena inerente la *Profezia di Basilide*, la qualità dei personaggi quasi accademici degli affreschi dughettiani di San Martino ha fatto dubitare conoscitori di ieri e di oggi i quali hanno cercato di attribuirli a pittori di storia quali appunto Pietro Testa o, addirittura, al cognato Nicolas Poussin<sup>477</sup>. Tuttavia, oltre al fatto che questa attribuzione a terzi delle figure compaia solo dalla seconda metà del XVIII secolo, subito dopo la morte di Gaspard Jean Dughet ci tenne a sottolinearne la piena autografia del fratello maggiore, sciogliendo quindi ogni dubbio; riporta infatti:

«[Gaspard] ebbe occasione di depingere a fresco alcuni paesi nella chiesa de' Carmelitani in S. Martino de' Monti in Roma, avendo ornati detti paesi di figurine di due palmi in circa l'una, dove riuscì perfettamente a giudizio di tutti li autori e di quei reverendi Padri, li quali sempre l'amarono e regalarono sino che visse»<sup>478</sup>.

Il cantiere decorativo intrapreso da Dughet si concluse nel 1650 o, visti i pagamenti, entro il maggio del 1651. Intorno a queste stesse date Gaspard è chiamato a lavorare nel palazzo pontificio di piazza Navona da papa Innocenzo X Pamphilj che ammirò i suoi paesaggi nella basilica di San Martino ai Monti il 6

---

<sup>477</sup> Il primo che attribuì alcune figure del ciclo a Testa e a Poussin fu Rossi nella seconda metà del XVIII secolo, che scrive: «in alcune de' quali dipinse le figure Nicolò Pussino di lui fratello, ed in altri il suddetto Pietro Testa» [DE ROSSI, *Ritratto di Roma Moderna*, 1765, vol. II, p. 499]. L'attribuzione delle figure a Nicolas si trova pure nell'*Itinerario* di Mariano Vasi, che riprende evidentemente il testo di Giuseppe Vasi cambiando però il dettaglio dell'autografia dei personaggi; scrive infatti in merito a San Martino dei Monti: «bellissimi paesi, che si veggono dipinti sulle pareti delle piccole navate, sono opere molto stimate di Gasparo Pussino, colle figure di Niccolò suo fratello, eccettuati quei due, che stanno ai lati dell' Altare di S. Maria Maddalena de' Pazzi, i quali furono ben dipinti da Gio. Francesco Bolognese» [M. VASI, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna, ovvero, descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze* (1791), ediz. critica a cura di NIBBY, 1818, p. 159]. Si noti comunque che tutte le fonti precedenti menzionano il solo Dughet quale autore sia degli sfondi paesistici che delle figure che li abitano.

<sup>478</sup> BAROCCHI 1975, pp. 126-127.

ottobre 1649 durante una visita alla chiesa<sup>479</sup>, dove, stando alla cronologia di Boisclair, poté ammirare i primi dodici affreschi del paesaggista. Si possono quindi avanzare due ipotesi: Dughet finì gli ultimi quattro affreschi nella primavera del 1650 e poi andò a lavorare per i Pamphilj, oppure vi fu una pausa di un anno tra la fine del 1649 ed il 1650 e il pittore avrebbe dunque finito gli ultimi quattro affreschi della basilica all'inizio del 1651, che coincide effettivamente con l'anno in cui riceve l'ultimo pagamento. Per la studiosa canadese questa pausa dovrebbe essere motivata dunque dalle prime commissioni pamphiljane, non considerando l'eventualità che il nostro ricevesse contestualmente altri importanti incarichi, quali ad esempio quelli di Domenico Jacovacci di cui si tratterà in un apposito paragrafo. Un'ulteriore annotazione presente nella *Nota* scritta da Filippini in persona segnala una seconda visita del pontefice in occasione della festa di San Martino dell'anno giubilare del 1650<sup>480</sup>. Nella *Nota* il priore riporta che Innocenzo X desidera tornare nella chiesa quando i lavori saranno conclusi aggiungendo a tal proposito «che sarà a Pasqua»; dunque questi non terminarono in tempo per il Giubileo e, inoltre, essendo che la festa di San Martino cade l'11 novembre, ciò dimostrerebbe che il termine dei lavori era previsto poco prima della Pasqua 1651, data che si ritiene il vero termine *ante quem* per gli affreschi eseguiti da Gaspard.

Questa commissione segnerà una svolta nella carriera di Dughet. Come si vedrà, è proprio negli anni degli affreschi carmelitani e subito dopo la loro conclusione che l'artista riceve numerosissimi incarichi da committenti illustri, realizzando anche opere di collaborazione con pittori quali Jan Miel - che dipinse a San Martino la pala raffigurante *San Cirillo che battezza un sultano* - e con scultori quali Paolo Naldini, che realizza per la chiesa numerose statue di santi. La basilica deve dunque considerarsi, oltre che una splendida vetrina, anche come un vero e

---

<sup>479</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 120.

<sup>480</sup> *Ibidem*.

proprio crocevia in cui evidentemente Gaspard instaurò relazioni di stima e amicizia coi colleghi presenti nel medesimo cantiere.

### Luigi Alessandro Omodei, vescovo milanese

Negli stessi anni in cui Dughet lavora per padre Filippini nella chiesa romana di San Martino ai Monti, l'artista riceve dallo stesso dei pagamenti per delle tele commissionate dall'allora vescovo di Milano Luigi Alessandro Omodei<sup>481</sup> (1608-1685). Questi si trasferì nell'Urbe già nel 1627. Se la residenza milanese della famiglia era l'attuale palazzo Marino, a Roma l'Omodei abitava in un palazzo situato nella zona dell'Arco della Ciambella. Negli anni romani, oltre a formare una cospicua raccolta di arredi e dipinti che comprovano la sua predilezione per la pittura di paesaggio, l'Omodei promosse anche opere di architettura, ad esempio nell'arcispedale di Santo Spirito in Sassia. Da sottolineare è il rapporto ancora non del tutto chiaro del vescovo milanese (poi cardinale) con la chiesa carmelitana romana o comunque con padre Filippini. Stando alle conoscenze attuali, l'Omodei non aveva alcuna ragione specifica che spieghi il suo legame con la chiesa di San Martino; al tempo in cui Dughet operò nella chiesa, il cardinale titolare era infatti Pier Luigi Carafa mentre il protettore era il cardinale Marzio Ginnetti. Sotto la cura dell'Omodei vi era in realtà un'altra chiesa romana, ossia San Carlo al Corso<sup>482</sup>, la quale era utilizzata dalla nazione lombarda di cui anche il vescovo ovviamente faceva parte. Ciò che comunque è certo è che il grande cantiere pittorico di San

---

<sup>481</sup> Per il collezionismo di Luigi Alessandro Omodei si veda: SPIRITI, *Salvator Rosa a Milano. Le ragioni di una presenza*, in EBERT-SCHIFFERER, LANGDON, VOLPI (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, 2010, pp. 91-102; Eadem, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia. Una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in Eadem (a cura di), *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano*, 2013, pp. 205-246; VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673). Pittore famoso*, 2014, pp. 264-275.

<sup>482</sup> SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, in «Storia dell'arte», 1995, LXXXIV, pp. 269-282.

Martino si lega con alcune commissioni ricevute da Dughet dal cardinale milanese, grande *promoteur* della moda del paesaggio in territorio lombardo<sup>483</sup>. Il primo pagamento effettuato dai carmelitani in cui si menziona il prelado è datato al settembre 1648 in cui si riporta: «Dato a Gasparo Pittore p[er] li quadri che ha fatto p[er] Mons. Amodeo Milanese sc. 5»<sup>484</sup>. A ottobre dello stesso anno è invece registrato un saldo per un quadro di paesi: «dato p[er] finale pagamento del quadro di paesi fatto da Gasparo pittore scudi otto a monsig.r. Amodei»<sup>485</sup>. L'ultimo pagamento per conto dell'Omodei si registra nel giugno del 1649: «Dato a Gasparo Pittore scudi trenta, q[ua]li danari(?) sono stati restituiti al P[ad]re Ricci da Monsig. Amodeo tre quadri dipinti (?) dal detto Sig.r Gasparo»<sup>486</sup>. Se ci si attiene all'interpretazione di Boisclair in merito a quest'ultimo pagamento - di cui si è già discusso nel precedente paragrafo - , solo diciassette scudi sarebbero stati versati per i dipinti dell'Omodei, mentre i tredici restanti sarebbero a saldo di due affreschi di San Martino ai Monti (uno piccolo valutato tre scudi e uno grande valutato dieci)<sup>487</sup>. Si può comunque affermare che non fosse la prima volta che l'Omodei si serviva dei carmelitani per saldare opere destinate alla sua persona o comunque a luoghi a lui associati. Nessuno ha infatti rilevato che nei pagamenti di San Martino

---

<sup>483</sup> L'Omodei alla sua morte possedeva svariate opere di paesaggio, tra cui quelle di Paul Bril, Ghisolfi, Salvator Rosa, Tempesta, numerosi Mola, nonché un paesaggio di mano di Pietro Testa. La sua collezione annovera opere dei cosiddetti «pittori del dissenso», categoria in cui spesso vengono posti il Testa, il Mola e anche Salvator Rosa. Per tale ragione la raccolta Omodei è stata recentemente messa in relazione alla corrente filosofica del neostoicismo [MONASTERO, *Le collezioni Argenti, Costaguti e Omodei. Una linea di tendenza*, in «Studi di storia dell'arte», 2013, XXIV, pp. 249-260; per una disanima critica sulla «pittura del dissenso» si vedano: SALERNO, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in «Storia dell'arte», 1970, V, pp. 34-65; ALBL, SGANZERLA, WESTON (a cura di), *I pittori del dissenso. Giovanni benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, 2014; VOLPI, *Tra mercato e accademia, la pittura "dissidente" a Roma alla metà del Seicento*, in BERNARDINI, BUSSAGLI, ALESSANDRA, (a cura di), *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, cat. della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015), 2015, pp. 157-163, FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, 2016; VOLPI, *Nemici per la pelle. Giovanni Benedetto Castiglione, Pier Francesco Mola, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini e la questione del dissenso*, in «Storia dell'arte», 1/2, 2020, CLI/CLII, pp. 120-135].

<sup>484</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 117.

<sup>485</sup> *Ibidem*.

<sup>486</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>487</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 47, 69, n. 77.

ai Monti già nel gennaio del 1646 si registra un versamento per una non meglio nota tela destinata proprio a San Carlo al Corso, chiesa di cui l'Omodei era protettore: «Adi detto (14 gennaio) a fra Girolamo dissi per Tela per il quadro che va a S. Carlo ad ordine del Priore nostro. Sc. 6.50»<sup>488</sup>. Anche se non si menziona direttamente il vescovo milanese, il rapporto tra l'Omodei e il Filippini doveva dunque già essersi consolidato ancor prima dell'inizio del 1646, dunque anteriormente all'arrivo di Dughet nel cantiere della chiesa. Per quel che concerne i pagamenti a Dughet, si evince che il paesaggista ricevette per conto del vescovo milanese un totale di trenta o di quarantatré scudi in meno di un anno, che sulla base dei documenti erano il compenso per più di quattro dipinti, purtroppo non identificati. Nell'inventario post mortem del 2 maggio 1685<sup>489</sup> relativo alla dimora romana di Luigi Alessandro Omodei, situata nel rione Sant'Eustachio, compaiono tre opere di Dughet, tra cui un quadro di paesi non specificato, un quadro di paesi della prima maniera dell'artista e, «nella stanza che segue detta dello studio», una tela imperatore raffigurante una *Fuga in Egitto*<sup>490</sup>. Non è possibile dimostrare che alcuni dei dipinti citati nell'inventario siano riferibili ai pagamenti di San Martino ai Monti da parte dell'Omodei. Il fatto che quest'ultimo possedesse anche un'opera che si specifica essere della prima maniera potrebbe dimostrare che l'Omodei non fosse solo un

---

<sup>488</sup> Ivi, p. 117. Non è tuttavia chiaro se il pagamento sia relativo ad un'opera finita o solamente all'imprimitura di una tela dato che si esplicita che questo sia «per Tela per il quadro».

<sup>489</sup> L'inventario Omodei del 1685 è stato pubblicato in: SPEZZAFERRO 1989, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in KAHN-ROSSI (a cura di), *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte, 23 settembre - 19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 - 31 gennaio 1990), 1989, pp. 55-59; SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 369-384.

<sup>490</sup> Nella stanza che segue, che guarda nel primo cortile [f.9] alla voce 102 «Un quadro di un paese dell'istessa misura [di 8 o 10 palmi in circa], e cornice di mano di Gaspare Pusini della prima maniera». Nella stanza dove dormiva S.E. l'estate [f.13] alla voce 161 «Cinque quadri simili di misura di 10 e 12 palmi cioè due di mano del Tempesta, un paese di mano di Gaspare Pusino, altro paese et altro del Ghisolchi con cornici tinte dorate» (nella stessa stanza c'era anche un piombo dipinto «a prospettiva» e la seconda versione del *Ratto delle Sabine* di Nicolas Poussin oggi al Musée du Louvre di Parigi). Nella stanza che segue detta dello studio [f.19v] è menzionato alla voce 268 «Un altro di un paese in tela d'imperatore di mano del cugnato di Pusino rappresentante la fuga in Egitto con cornice dorata liscia» [ASR, 30 Notai Capitolini, notaio Giuseppe Moro, uff. 15, ff.3-37; in SPEZZAFERRO 1989, pp. 55-59; SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 369-384].

committente, ma anche un collezionista di opere di Gaspard che circolavano sul mercato, nonché che la definizione di prima maniera fosse già in uso ben prima della divisione in tre maniere dell'arte di Gasparo perpetrata dai biografi Pio e Pascoli. L'unica delle voci inventariali del 1685 che potenzialmente permette di rintracciare l'opera a cui si riferisce è quella relativa alla *Fuga in Egitto*, poiché nel caso degli altri due quadri nessun elemento relativo al soggetto viene esplicitato. È tuttavia degno di nota che entrambi fossero di grandi dimensioni, di otto o dieci palmi quello della prima maniera, e di dieci e dodici palmi l'altro. Per quel che concerne la terza opera menzionata dall'inventario, il tema della fuga in Egitto non è comune nel repertorio di Dughet, tanto che odiernamente si conoscono solo tre tele aventi questo soggetto, di cui una è in collezione Pamphilj almeno dal 1666 ed è dunque da escludere. Non può trattarsi nemmeno del *Paesaggio di Tivoli con fuga in Egitto* di Houston per via delle sue dimensioni ridotte. L'inventario Omodei segnala infatti che l'opera fosse una tela imperatore e l'unico dipinto che si avvicina a queste caratteristiche è un *Paesaggio con fuga in Egitto* purtroppo disperso ma di cui possediamo una fotografia in bianco e nero (**Fig. 143**) e che in questa sede si ipotizza essere proprio quello appartenuto all'Omodei. Lo stile della tela comunque non permette di situarla all'altezza dei pagamenti dei carmelitani, quanto piuttosto nella seconda metà degli anni Cinquanta<sup>491</sup>.

A testimonianza materiale del rapporto tra il vescovo milanese ed il paesaggista romano esiste almeno un altro dipinto, ossia il grande *Paesaggio con San Giovannino* (Milano, Pinacoteca di Brera; **Fig. 144**) realizzato da Dughet in collaborazione con Pier Francesco Mola (1612-1666), autore della figura del santo<sup>492</sup>.

---

<sup>491</sup> Boisclair situava l'opera addirittura tra il 1664 e il 1668, date qui ritenute troppo avanzate [BOISCLAIR 1986, p. 247, cat. 242]. Infatti dalla fotografia si nota che la composizione si avvicina alle cosiddette tele di stampo più poussiniano, con piani paralleli, alberi quinta, un placido lago nel piano intermedio e l'uso di architetture. In merito a questa tipologia di paesaggi si rimanda al paragrafo dedicato a questo argomento.

<sup>492</sup> Per Mola si veda: SPEZZAFERRO 1989, pp. 40-59; PETRUCCI, *Pier Francesco Mola (1612-1666); materia e colore nella pittura del '600*, 2012.



L'opera in questione fu posta nella cappella Omodei della chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria insieme ad altre due tele eseguite da Salvator Rosa (1615-1673), che realizzò il *Paesaggio con san Paolo Eremita* (Milano, Pinacoteca di Brera; **Fig. 145**), pendant della tela Dughet-Mola, nonché la pala d'altare dell'*Assunta* (ora a Parigi, Saint Thomas Aquinas)<sup>493</sup>. Il Rosa ottenne questo importante incarico a seguito del successo del *Democrito* e del *Diogene*, entrambi esposti alle mostre annuali del Pantheon. In una lettera scritta dall'amico Cosimo Brunetti al Ricciardi datata 13 luglio 1652 viene descritta la commissione della pala dell'*Assunta* di Rosa per il cardinale Omodei e qui si dice che l'opera sarà eseguita nel mese di settembre dello stesso anno<sup>494</sup>. Il *San Giovannino* e il *San Paolo Eremita* sembrano essere stati commissionati nello stesso periodo della pala d'altare<sup>495</sup>, che coincide inoltre con la nomina a cardinale dell'Omodei da parte di papa Innocenzo X, avvenuta il 19 febbraio del 1652. Il soggetto anacoretico e le misure accomunano i due paesi che erano i "lateralì" a pendant dell'*Assunzione* e che stando a Floriana Conte erano posti nel presbiterio che è odiernamente celato dall'iconostasi, giacché «la mancanza di altari autonomi nel presbiterio equivale, infatti, alla mancanza di committenze diverse da quella dell'altare maggiore. Si rafforza così in modo decisivo l'ipotesi di un incarico unico da parte di Omodei»<sup>496</sup>. Alla luce della datazione della tela Dughet Mola, diventa altresì evidente che i pagamenti ricevuti da Gaspard da parte di padre Filippini, ma per conto dell'Omodei, nel settembre del 1648 e nel giugno del 1649 non possano essere messi in relazione con l'opera realizzata per la chiesa milanese,

---

<sup>493</sup> Per uno studio sulle opere eseguite da Rosa e da Dughet e Mola per Santa Maria della Vittoria si vedano: SALOMON, *L'unico aborto dei suoi pennelli. Salvator Rosa's altarpieces*, in: EBERT-SCHIFFERER, LANGDON, VOLPI (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, Roma 2010, pp. 175-197; PETRUCCI 2012, pp. 308-309, 408; VOLPI 2014, pp. 264-275; CONTE 2016, pp. 46-57. Per il rapporto di amicizia e gli scambi artistici tra Mola e Rosa si veda: VOLPI, *L'amichevole burla: disegni, lettere e biografia in Pier Francesco Mola e Salvator Rosa*, in: AMENDOLA, ZUTTER (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, Mendrisio 2017, pp. 177-193.

<sup>494</sup> VOLPI, PALIAGA, «Io vel'avviso perché so che n'haverete gusto». *Salvator Rosa e Giovan Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, 2012, pp. 55-59, 111-112. n. 49; VOLPI 2014, p. 484.

<sup>495</sup> Petrucci invece data la tela al 1648 [PETRUCCI 2012, pp. 308-309, 408]. In questa sede si propende per la datazione proposta da Volpi e Conte [VOLPI 2014, pp. 264-275; CONTE 2016, pp. 46-57].

<sup>496</sup> Ivi, p. 50.

ma siano piuttosto riconducibili ad altre sue creazioni precedenti di cui si sono perse le tracce. Sebbene non siano stati rintracciati i pagamenti per nessuna delle tre opere che ornavano la cappella, la loro autografia è attestata nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre pubblicato nel 1674, che è anche il primo testo a menzionare le tele. Torre elogia grandemente i due dipinti del Rosa, mentre per il *san Giovannino* scrive: «L'altro paese, che si sta nella parte dell'Epistola agli occhi assai grato, dipinse Gasparo Possini, ed il Giovanni Battista, che sta godendo così dolce solitudine, operò Francesco Mola»<sup>497</sup>.

Osservando l'opera, si nota che nel *San Giovannino* Gaspard sembra guardare alla sua produzione giovanile, eseguendo una boschereccia con alti alberi che si stagliano per tutta l'altezza del quadro ed anche oltre. L'effetto è quello di una fitta foresta dove il piccolo Giovannino dipinto da Mola trova riposo. La differenza con le opere giovanili di Gaspard si scorge tuttavia nella resa luministica più matura, con la luce che inizia a filtrare almeno nella parte inferiore delle fronde (più tardi questa attraverserà invece la totalità del fogliame). Al Mola spetta, oltre al santo, anche la realizzazione della pecorella. La volontà da parte del committente era quella di ricreare nella cappella l'apparenza di una foresta in cui ritirarsi in preghiera imitando i santi eremiti, ed è forse proprio questo che più accomuna il gusto dell'Omodei con il cantiere di San Martino ai Monti, dove tale tematica aveva invaso quasi l'intera chiesa. La tela di Dughet e Mola e il pendant del Rosa rimasero ai lati dell'altare maggiore della cappella Omodei fino al 1812, anno in cui furono musealizzate. La chiesa ottenne in cambio una *Discesa dello Spirito Santo* di Camillo Procaccini e la *Madonna con il Bambino, angeli e i Santi Francesco e Lucia* del Fiammenghino<sup>498</sup>. Dunque l'aspetto naturalistico della cappella si perse completamente, così come il suo legame con la vita anacoretica.

---

<sup>497</sup> TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che vedevansi, e che si vedono nella città di Milano*, 1674, p. 103.

<sup>498</sup> MADERNA, [Gaspard Dughet, Pier Francesco Mola, *Paesaggio con san Giovannino*], in ZERI, DELLA VALLE, PIROVANO (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, 1992, pp.

Un'ulteriore dato non trascurabile che emerge dall'inventario Omodei del 1685 è il suo beneficiario, ossia il futuro cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), annoverato con le sue novanta opere di mano del paesaggista tra i più grandi collezionisti di sempre del Pussino. Tra le tele ascritte all'Omodei, vi è un dipinto della fondazione Cariplo di Londra raffigurante un *Paesaggio con l'eremo di Camaldoli* (**Fig. 146**), nei pressi di Frascati (73 x 95,5 cm), che tuttavia non è menzionato nell'inventario del prelado. Andrea Spiriti giustifica l'aderenza al dato reale dell'opera ipotizzando che si tratti di una commissione specifica, che per lo studioso potrebbe essere proprio da parte del cardinale Omodei<sup>499</sup>. Tale ipotesi si basa su due argomentazioni: in primis è noto che il cardinale Omodei possedesse paesaggi di Dughet; in secondo luogo Luigi Alessandro Omodei era solito frequentare questo eremo sperduto nella natura. L'opera stilisticamente è vicina alle ultime creazioni di Gaspard, realizzate intorno al 1670. Come accennato, non ci sono prove documentarie a sostegno dell'ipotesi di Spiriti, tuttavia nella collezione Ottoboni (il quale, ricordo, era beneficiario dell'Omodei) alla voce 58 dell'inventario compare «altro di simile misura [mezza testa] rapp.te il prospetto della Certosa del Pusino...100 [scudi]»<sup>500</sup>. Essendo l'inventario del 1743, potrebbe essersi persa la memoria del luogo raffigurato, che per tale motivo è descritto col termine "certosa".

---

304-306, n. 146; CONTE 2016, p. 47, n.1]. Per l'autografia del Mola della pecorella presente nel dipinto di collaborazione con Dughet si veda anche: Eadem 2020, p. 107.

<sup>499</sup> SPIRITI, [Gaspard Dughet, *Veduta dell'eremo di Camaldoli presso Frascati*], in GATTI PERER, LATTANZI, CIBOLINI (a cura di), *Le collezioni d'arte. Dal Classico al Neoclassico*, Vol. I, 1998, pp. 245-246, cat. 119; MARUBBI, MOLINO (a cura di), *Lo sguardo sul mondo. Vedute, capricci, paesaggi. Dalle collezioni Fondazione Cariplo e dalla Pinacoteca Ala Ponzone di Cremona*, cat. della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 24 marzo - 25 giugno 2017), 2017, cat. 10.

<sup>500</sup> OLSZEWSKI, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, 2004, p. 71.

## Grimaldi e Dughet oltre San Martino ai Monti: gli affreschi perduti per Jean de la Borne

Jean de la Borne, italianizzato in Giovanni della Borne (Chaumont, 1603 circa - Roma, 1667), fu un monsignore francese dal gusto erudito<sup>501</sup>. Giunto a Roma sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini, entrò velocemente nella cerchia dei Barberini e fu nominato tesoriere di San Luigi dei Francesi, chiesa appunto della nazione francese. Così come l'Omodei, anche il della Borne era amico del cardinale milanese Federico Borromeo, con cui sicuramente condivideva, oltre alla passione per la poesia, anche quella per la pittura di genere, in particolare per il paesaggio. Nella *Pianta di Roma* di Matteo Gregorio de Rossi pubblicata nel 1668 compare in via della Croce il palazzo di «Monsu Bornia»<sup>502</sup>. Effettivamente, stando agli Stati delle Anime il della Borne e la sua numerosa famiglia vissero in questo palazzetto almeno dal 1634. A tal proposito e a dimostrazione dei rapporti di Jean con gli altri transalpini che risiedevano nell'Urbe, gli Stati del 1642 registrano in casa sua «Niccolò Possino pittore»<sup>503</sup>, fatto alquanto strano, dato che sicuramente Poussin tornò in città dal soggiorno parigino solo nel novembre di quell'anno. Se questa permanenza pare dunque improbabile - anche perché nessun opera di Nicolas è mai stata segnalata nella collezione del prelado o in quelle dei suoi eredi - sicuramente la famiglia del della Borne ebbe rapporti con un altro illustre paesaggista d'oltralpe, ossia Claude Lorrain. Il lorenese infatti donò al nipote di Jean, il segretario apostolico Renato della Borne, alcuni dei suoi dipinti, nonché opere di Guido Reni e di Domenichino, giacché questi divenne il tutore di sua figlia Agnese<sup>504</sup>. L'altro nipote del della Borne

---

<sup>501</sup> Per la riscoperta di Giovanni della Borne nonché per il suo gusto collezionistico si veda: IOMMELLI, *Giovanni della Borne e la sua collezione: mobili, intagli e pittura all'insegna della vita bucolica*, in AMENDOLA (a cura di), *Lusingare la Vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, 2017, pp. 283-298.

<sup>502</sup> DE ROSSI, *Pianta di Roma*, 1668.

<sup>503</sup> IOMMELLI 2017.

<sup>504</sup> MICHEL, *Claude Lorrain, sa vie et son oeuvre, d'après un livre récent*, in «Revue des Deux Mondes», 1884, LXI, 1884, p. 393; BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, 1886, p. 117.

nonché fratello di Renato era Nicola, il quale fu banchiere e spedizioniere della Reverenda Camera. Nel 1652 proprio Nicola sposò Maddalena Sciavart e per l'occasione furono chiamati Giovanni Francesco Grimaldi e Gaspard Dughet, che furono incaricati di affrescare con paesaggi alcune stanze del palazzetto sopra menzionato utilizzato dalla numerosa famiglia di francesi. Come si ha avuto modo di esplicitare precedentemente, i due pittori si conoscevano e avevano avuto modo di lavorare fianco a fianco, anche se autonomamente, all'interno della chiesa di San Silvestro e San Martino ai Monti, dove entrambi eseguirono degli affreschi di paesaggio. Anzi, Dughet aveva dovuto sostituire il bolognese in questo cantiere già nel 1648<sup>505</sup>, giacché questi, dopo aver dipinto solo due scene, si recò precipitosamente in Francia essendo stato chiamato a Parigi da Mazzarino. In un continuo e forse non casuale intreccio di amicizie nelle quali evidentemente si dividevano anche i gusti, è interessante notare che il Mazzarino era a sua volta un caro amico di Jean de la Borne. Inoltre, in questa sede si ritiene che la scelta della Borne di chiamare congiuntamente Grimaldi e Dughet per la realizzazione di un ciclo di paesaggio ad affresco non sia per nulla casuale, anzi, nella mente del committente molto probabilmente vi era la volontà di richiamare le pitture murali di San Martino ai Monti, almeno per quel che ne concerne gli interpreti. Del resto quel cantiere fu una vera e propria novità nella scena artistica romana: era la prima volta che il paesaggio invadeva quasi nella sua totalità una chiesa e, per un prelado come Jean de la Borne, questo fatto non poteva passare inosservato. Sebbene gli affreschi di palazzo Della Borne siano andati perduti, un manoscritto di mano di Grimaldi ne certifica l'ubicazione all'interno della dimora e ne descrive a grandi linee il contenuto<sup>506</sup>. L'immobile si componeva di due appartamenti i cui ambienti

---

<sup>505</sup> BOISCLAIR 1986, p. 46

<sup>506</sup> Biblioteca Universitaria di Bologna (d'ora in avanti BUB) Ms. 245, f. 156 r - f. 169 r. [trascritto in: ARIULI MATTEUCCI 2002, pp. 186-187; BATORSKA 2012, p. 136]. Sia Ariuli, Matteucci che Batorska trascrivono tuttavia il nome di Carlo della Borne, che Iommelli nota essere un personaggio mai esistito, che invece lui riconosce con «monsù della Bornia», ossia Giovanni o Jean della Borne [IOMMELLI 2017, pp. 287, 295 n. 24-25].

erano completamente affrescati. Quivi i due pittori dipinsero paesaggi con boschi e radure, e anche brani di natura tratti dal vero, in quanto è probabile che vi fosse rappresentata la villa di famiglia situata nella periferia di Roma con il relativo casino<sup>507</sup>, a sua volta riccamente decorato. Nel 1673, alla morte di Giovan Francesco Cousin, erede del Della Borne, fu compilato un inventario in cui vennero descritti i dipinti ed il sontuoso arredo del palazzo<sup>508</sup>. Il documento dimostra che la maggior parte degli ambienti della dimora fossero sontuosamente affrescati e attesta la presenza di un gran numero di quadri, di cui però non riporta i nomi degli autori. Iommelli ha potuto in parte rinvenire le paternità delle tele grazie ad un inventario del tardo Settecento, sempre ammettendo che le opere secentesche ivi menzionate fossero ancora quelle del tempo di Jean della Borne. Stando all'incrocio dei due documenti, la galleria era la stanza più ricca, con al suo interno giochi d'acqua e numerose tele. Tra queste vi erano ben otto dipinti del Grimaldi che erano esposti insieme a un «altro grande quadro che rappresenta la Galeria del Posino» e a «due quadri per alto da mezzatesta rappresentanti uno La fuga in Egitto e l'altro il Riposo, del Mola»<sup>509</sup>. In questa sede pare tuttavia improbabile che l'opera del Posino spetti alla mano di Gaspard in quanto raffigurante una «Galeria», ossia un soggetto più affine ad un pittore di architetture quale era Jean Lemaire, che spesso veniva chiamato con lo stesso pseudonimo in quanto anch'egli collaboratore di Poussin. Un'altra stanza era invece dedicata alle vedute e alle prospettive, con opere di Viviani, Van Laer e soprattutto «prospettive con diverse figure del Posino». In questo caso non si può invece escludere né che l'autore sia il Lemaire né che sia

---

<sup>507</sup> «Tutto dipinto dal detto Gioan Fran[ces]co e Gaspero fece anco qualche cosa. Vi dipinse il suo casino alla sua villa di detto monsu la Bornia»[BUB, Ms. 245, c. 161 r; IOMMELLI 2017, p. 295 n. 26]. Si può interpretare tale annotazione del Grimaldi come il soggetto degli affreschi del palazzetto oppure con l'esecuzione di affreschi anche nel casino da parte sia di Grimaldi che di Dughet. La vigna e il casino erano situati fuori dalla porta Pinciana, presso il «Monte Pariolo» nella «zona delle Tre Madonne» [Ivi, p. 290]. Sicuramente il Grimaldi lavorò anche al casino della vigna, eseguendo sia affreschi che dipinti per cui fu pagato ben centosettantaquattro scudi [BUB, Ms. 245, f. 161 r.].

<sup>508</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 19, vol. 518, 1673, Instrumenti, Rondinus, ff. 176r ss. [IOMELLI, p. 295, n. 27].

<sup>509</sup> Ivi, p. 289.

Gaspard, essendo che la definizione di prospettiva poteva essere utilizzata in alcune rare occasioni anche per indicare i paesaggi.

Le opere di collaborazione di Dughet e Jan Miel per Domenico Jacovacci e una proposta per la collezione di Martino Longhi il Giovane<sup>510</sup>

Le opere di collaborazione tra il Pussino e Jan Miel (1599-1663)<sup>511</sup> furono attestate già dal Baldinucci nella vita dedicata al pittore anversese, che riporta: «per lo Jacovacci nobile romano, [Miel] dipinse gran quantità di piccole figure in un paese, che gli aveva colorito Gaspare Dughet, e questa pittura si trova oggi nel palazzo de' suoi eredi a S. Marco»<sup>512</sup>. Ciononostante fino a tempi recenti poche erano le tele frutto dei due accettate dalla critica specializzata, tra cui spicca per la quasi unanimità di giudizio il bel *Paesaggio con viandanti* del Fitzwilliam Museum, datato dai più tra il 1638 ed il 1640 circa<sup>513</sup>, ossia durante la prima maniera del paesaggista (**Fig. 154**). Tuttavia, prima di addentrarsi nella questione della cronologia e della

---

<sup>510</sup> Parte dei contenuti di questo paragrafo sono in corso di pubblicazione [GALVAGNI, *Dipingere a quattro mani. Novità cronologiche e attributive sulle opere di collaborazione di Gaspard Dughet e Jan Miel e il loro ruolo nel gusto collezionistico del Seicento*, in «Storia dell'Arte», 2022]

<sup>511</sup> La nascita di Miel è fissata da Baldinucci il quale inoltre si sofferma sulla sua attività di bambocciantе, mostrando una certa sensibilità verso il genere. Sempre secondo il biografo, Miel si formò in patria presso Gerard Seghers [BALDINUCCI 1974 (1728), V, pp. 110-116]. Di tutt'altro giudizio è Passeri, che lo reputa un mero imitatore di Pieter Van Laer e critica fortemente il pittore nonché la pittura bambocciate [PASSERI 1934, pp. 220-224]. Effettivamente Miel copiò opere del Bamboccio per la sua collezione e questi quadri furono poi lasciati in eredità ad Agostino Franzone [BERTOLOTTI 1880, p. 141; TREZZANI 1983 (a), p. 102]. Precedentemente l'Orlandi nel caso del Miel parlò di «Maniera di Michel Agnolo delle battaglie», sottolineando comunque che l'artista si cimentò «non solo in cose ridicole, ma anco nel serio a fresco, e a olio diede a conoscere il suo alto talento», tanto da essere iscritto nel «libro dell'Accademia de' Romani Pittori nell'anno 1648» [ORLANDI 1704, p. 198].

<sup>512</sup> BALDINUCCI 1728, pp. 367-368.

<sup>513</sup> Salerno già nel 1975 lo assegnava su base stilistica a Dughet e Miel [SALERNO 1975, pp. 228-229]. Tale attribuzione è supportata anche da Kren, che situa l'opera nei primi anni Quaranta del Seicento [KREN 1978, Vol. 1, pp. 87-90, Vol. 2, pp. 94-95, cat. A73].

possibile committenza del dipinto è necessario analizzare una serie di tele provenienti dalla collezione Jacovacci, il committente citato appunto dal Baldinucci. Dai recenti studi di Guerrieri Borsoi sulla figura di Domenico Jacovacci<sup>514</sup> (10 giugno 1604 - 20 luglio 1661), è emerso l'inventario della sua discreta ma ponderata collezione, in cui si contano circa una cinquantina di opere. Questa era infatti quasi del tutto esente da tele a soggetto religioso - fatta eccezione per due Madonne - ed era perlopiù composta da paesaggi, anche di grandi dimensioni, frutto soprattutto di commissioni specifiche, e che erano spesso organizzati in piccole serie<sup>515</sup>. Se già dal 1639 è certo che lo Jacovacci commissionasse opere al paesaggista Giovan Francesco Grimaldi<sup>516</sup> (Bologna, 1606 - ivi, 1680), qualche anno più tardi il suo apprezzamento per il genere del paesaggio lo portò a commissionare opere a quattro mani realizzate da Gaspard Dughet, pittore di paesi, e dal bambocciantе Jan Miel, autore appunto delle figurine che li popolano dal caratteristico *allure* bambocciantе e dai profili tipicamente aguzzi. Lo studio delle collaborazioni di Dughet e, in particolare, di quelle col Miel<sup>517</sup> di cui è questione, ha portato ad alcune

---

<sup>514</sup> Domenico Jacovacci era figlio di Marcantonio Jacovacci e di Giulia di Fabrizio Muti, tuttavia già nel 1605 il padre lo pose sotto la tutela degli zii Ascanio e Prospero Jacovacci e del nonno materno Fabrizio Muti (1557-1616). Domenico ottenne molteplici titoli in vita, tra i quali i più importanti sono sicuramente quello di cavaliere di Calatrava (ottenuto prima del 1627) e quello di *Maestro delle strade* (titolo conferito da papa Alessandro II Chigi e che detenne tra il 1658 ed il 1661, anno della sua morte).

<sup>515</sup> GUERRIERI BORSOI, *Domenico Jacovacci. Collezionista e maestro delle strade nella Roma berniniana*, 2017, p. 63.

<sup>516</sup> Ivi, p. 65.

<sup>517</sup> Il pittore di Anversa è attestato con certezza a Roma dal 1636, tuttavia è possibile che fosse attivo nella città eterna già da qualche anno, come sembrano indicare due bambocciate ritrovate da Trezzani, una delle quali reca la data 1633 [Ibidem]. Nel 1647 Miel si iscrive alla Confraternita di San Giuliano dei Fiamminghi, mentre nel 1648 risulta tra i membri oltremontani dell'Accademia di San Luca [Ibidem], fatto questo singolare se lo si considera uno dei maggiori esponenti del sottogenere della bambocciata, tipicamente contrapposto al gusto accademico. Miel - così come, in minor misura, Dughet - partecipò alla decorazione pittorica della Galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale, come dimostrano i pagamenti in suo favore che vanno dal 13 settembre 1656 al 27 luglio 1657, per un totale di 215 scudi [WIBIRAL, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma. I pittori della galleria di Alessandro VII nel palazzo Del Quirinale*, in «Bollettino d'arte», 1960, XIV, pp. 163-164]. Nel 1658 il pittore lasciò l'Urbe per recarsi a Torino, dove prestò servizio presso il duca di Savoia Carlo Emanuele II. Il primo pagamento torinese noto è datato già al 6 novembre dello stesso anno, attestandone non oltre a questa data l'effettivo arrivo in Piemonte [BAUDI DI VESME 1966, pp. 686-690]. Per quel che concerne invece le collaborazioni di Miel con altri artisti, sono note un cospicuo



importanti novità, sia da un punto di vista cronologico che della conoscenza del catalogo di ambo i pittori. Si avrà anche modo di vedere che gli sfondi paesistici qui eseguiti dal Dughet lasciano trasparire una sensibilità incline non tanto alla tipologia del cosiddetto paesaggio ideale classico, quanto alla raffigurazione dei singoli dati naturalistici, quasi come se la vita reale o presunta tale narrata dai gesti dei personaggi di Jan Miel si rispecchiasse nella veridicità del paesaggio laziale che le accoglie. Il rapporto tra lo Jacovacci e il Pussino potrebbe essere nato, o comunque essersi consolidato, grazie alla comune passione per l'arte venatoria<sup>518</sup>, che non a caso permea anche alcuni dei dipinti presi in esame. A ciò si aggiunga che il paesaggio reale della campagna laziale risulta essere un campo d'interesse comune tra il committente ed il pittore, giacché sotto il pontificato di Alessandro VII Chigi, Domenico Jacovacci, divenuto al tempo *Maestro delle Strade*, realizzò delle accurate descrizioni dedicate al papa delle località di Ariccia, Nemi, Genzano, Castel Gandolfo e Albano<sup>519</sup>, zone che risultano essere ampiamente frequentate dagli artisti di paesi dell'epoca. Per quel che concerne Jan Miel, costui fu al servizio dello Jacovacci soprattutto tra il 1649 ed il 1651, a cui si aggiunge un pagamento isolato nel 1655 per un totale complessivo di otto saldi<sup>520</sup>. Contestualmente, analizzando i documenti bancari, Guerrieri Borsoi ha ritrovato i pagamenti di almeno sei tele eseguite dal Dughet: nel novembre del 1649 furono saldate due tele per 100 scudi, nel luglio 1650 furono versati 182 scudi per altri due dipinti, a novembre dello stesso anno vennero corrisposti 71 scudi per una "notte" ed infine, nel 1655, il collezionista pagò una "marina"<sup>521</sup>. Stando a questi documenti, le opere del paesaggista per

---

numero di opere eseguite col pittore di architetture Alessandro Salucci, una col paesaggista Angeluccio, e la grande tela raffigurante la *Visita di papa Urbano VIII Barberini alla chiesa del Gesù* della Galleria Nazionale d'Arte Antica eseguita a sei mani da Miel con Andrea Sacchi e Filippo Gagliardi [KREN 1978].

<sup>518</sup> «E come [Dughet] era fuor di modo inclinato anche alla caccia, [Poussin] gli diceva, che considerasse fissamente in cacciando così da vicino, che di lontano qualunque sito, e veduta che gli si rappresentasse allo sguardo, e che delle più belle ne facesse e' disegni» [PASCOLI 1730, p. 58].

<sup>519</sup> LUCIDI 1796, 1, p.3; *Nature et Idéal...* 2011, p. 233.

<sup>520</sup> GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 66-67 e n. 160.

<sup>521</sup> Per rendere più agevole la disamina della questione, i pagamenti a Miel e a Dughet da parte dello Jacovacci ritrovati da Guerrieri Borsoi sono stati integralmente trascritti in Appendice. Da questi si

Domenico furono quindi realizzate nel periodo compreso tra la seconda fase dei lavori eseguiti da Dughet a San Martino ai Monti<sup>522</sup> e le prime commissioni pamphiljane ottenute dall'artista. Ciò risulta di particolare interesse poiché nell'unico catalogo ad oggi esistente del Pussino non risulta quasi alcuna tela datata durante la realizzazione degli affreschi della chiesa carmelitana, pagati inoltre cifre talmente irrisorie da non poter quasi permettere il mantenimento del pittore. È altresì lampante che i due artisti ricevettero pagamenti dallo Jacovacci negli stessi periodi, compresi tra il 1649 e la prima metà degli anni Cinquanta del Seicento. Viste le date, si può affermare che le tele di Dughet e di Miel fossero esposte nel palazzo di piazza Campitelli di proprietà di Francesco Capizucchi, poiché l'edificio fu affittato dallo Jacovacci dal 1648 fino alla sua morte<sup>523</sup>. Analizzando le informazioni fornite nella breve frase di Baldinucci, Guerrieri Borsoi identifica i beneficiari testamentari citati dal biografo con i Massimo. Questi risiedevano infatti a palazzo Gottifredi, nei pressi di San Marco<sup>524</sup> ed aggiunsero il cognome Jacovacci al loro poiché Domenico non si sposò mai e non avendo successori decise quindi di lasciare il suo cognome e il suo patrimonio all'erede designato Mario Massimo. In

---

può ipotizzare che le tele del pittore bambocciano così come quelle del paesaggista fossero più numerose delle sei stimate dalla studiosa, poiché complessivamente Borsoi ha rintracciato tredici versamenti a Miel e ben trentotto pagamenti a Dughet. Nel caso di Gaspard, si tratta il più delle volte di piccole somme versate anche a pochi giorni di distanza, quasi come se l'artista fosse pagato man mano che effettuava lavori per il nobile romano.

<sup>522</sup> La data di avvio dei lavori di ristrutturazione della chiesa è fornita dal diario di padre Filippini: *Nota di tutti li benefitj... cominciando li 11 febraro 1636* [SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 58, Doc. X; WITTE 2008, pp. 182-186]. Bandes datava il ciclo di affreschi di Dughet tra la fine del 1647 ed il maggio 1651 [BANDES 1976, p. 45]. Boisclair, alla luce di ulteriori documenti, ritiene invece che gli affreschi siano stati cominciati prima della fine del 1646, data in cui Dughet esegue sette degli affreschi di piccole dimensioni, terminati prima della fine del 1647. La seconda fase dei lavori è successiva all'abbandono del cantiere da parte di Giovan Francesco Grimaldi, quando Dughet riceve l'incarico per eseguire anche le restanti scene, eseguite tra il 1648 inoltrato e il 1650 o 1651 [BOISCLAIR 1986, pp. 45-50, 193-199, catt. 83-98]. Boisclair considera questi affreschi quasi le sole opere eseguite da Dughet dalla fine del 1646 al 1650-1651 circa, anno in cui pone l'inizio del mecenatismo della famiglia Pamphilj, tanto che a queste date colloca solo quattro dipinti da cavalletto [Ivi, pp. 199-201, catt. 99-102] tra cui la *Fuga in Egitto* di collezione Doria Pamphilj (**Fig. 156**). Si noti che nel 1651 - anno degli ultimi pagamenti a Dughet da parte dei carmelitani - anche Miel lavora nella chiesa, per cui esegue il *San Cirillo che battezza il sultano di Iconio*.

<sup>523</sup> GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 15-16.

<sup>524</sup> Ivi, p. 67.

particolare, per la collaborazione tra i due artisti giunge in aiuto un altro documento rinvenuto dalla studiosa, ossia l'elenco datato 1675 dei beni Jacovacci<sup>525</sup> che passarono da Mario Massimo Jacovacci - il quale fu appunto nominato erede da Domenico nel 1661<sup>526</sup> - ai suoi figli Gasparo e Leone Massimo Jacovacci. In questo sono citate alcune opere dei due artisti di particolare interesse, tra cui:

«[6] Un quadro alto palmi 9, e largo palmi 11  $\frac{1}{4}$  [ca. 200x250 cm] rappresenta un vascello d'altobordo, et altro opera Gasparo Dughet, Gio. Dancherfort<sup>527</sup>, e Giovanni Mielle pittori».

Quest'ultimo potrebbe essere pendant di:

«[7] Un quadro simile al suddetto [6] rappresenta una marina tempestosa, et altro opera de Giovanni Detel».

Poi ancora:

«[8] Un quadro di palmi 13 largo palmi 8  $\frac{1}{2}$  [circa 290 x 190 cm] rappresenta un arbore di stecca, e altro opera di Gasparo Ducheck, Gio. Mielle; [9] Un quadro come il sudetto [8] rappresenta un paese con arbore, e figure, e altro, opera de sudetti; [14] Un quadro alto palmi 8  $\frac{1}{2}$  e largo palmi 7 rappresenta un vaso con papaveri, e altro opera de Gasparo Ducheck Gio. Batta. Abbatelli, e Mario de fiori<sup>528</sup>; [16] Un

---

<sup>525</sup> Quest'elenco è un documento contenuto in un atto di concordia tra Leone e sua cognata Anna Massimo. L'atto ebbe luogo il 5 dicembre 1685, ma gli elenchi in esso contenuti furono stilati dieci anni prima [Ivi, pp. 122-123].

<sup>526</sup> Nell'inventario dei beni del 1661 di Domenico Jacovacci [ASR, TNC, uff. 5, t. 135, F. Lucarelli, ff. 189-193, pubblicato in: Ivi, pp. 120-122] non sono riportati gli autori delle opere. Tuttavia, alla luce delle voci d'inventario dall'elenco dei beni Jacovacci del 1675, in questa sede si ritiene che i paesaggi di Dughet e Miel siano da riconoscere nella voce n. 10 tra quei «Sei quadri grandi di diversi paesi e figure con le loro cornici indorate» e, forse, anche alla voce n. 37 tra i «Dui quadri grandi di marina di palmi undici, e mezzo in circa, e di larghezza palmi nove in circa con le loro cornici indorate» (infatti nell'elenco del 1675 vi sono due marine ai nn. 6 e 7 di cui una realizzata da Dughet e Miel; si noti altresì che le dimensioni delle marine sono esattamente le stesse e che non ve ne sono altre all'interno dell'inventario di Domenico).

<sup>527</sup> In via ipotetica, in questa sede si ritiene che tale «Gio. Dancherfort» possa essere riconosciuto con Jan Blanckerhoff (1628-1669), pittore specializzato in marine e membro della Bent. Si noti che il 28 luglio del 1655 Jacovacci effettua un pagamento a tale «Gio. Blangenuf pittore» e nei mesi precedenti e successivi vi sono dei pagamenti sia a Dughet che a Miel, motivo per cui la marina a sei mani deve essere stata realizzata in questo anno.

<sup>528</sup> Se l'attribuzione della lista è corretta, Dughet deve aver realizzato lo sfondo paesistico di almeno una grande natura morta. Questa è ad oggi l'unica tela di collaborazione citata dai documenti tra il paesaggista e pittori naturamortisti.

quadro alto palmi 8, e largo palmi 11 [ca. 180 x 245 cm] rappresenta la Notte et altro opera de Gasparo Ducheche, Giovanni Mielle; [17] Un quadro come l'adietro [16] rappresenta la sera, et altro opera de sudetto»<sup>529</sup>.

Ad una prima analisi delle voci, si potrebbe supporre che le due tele descritte ai nn. 8 e 9 della lista del 1675 siano da identificare con i dipinti della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini *Paesaggio con Boscaioli* e *Paesaggio con cacciatori*<sup>530</sup> (**Figg. 147-148**). Si noti che queste due tele hanno subito numerose oscillazioni attributive nel corso degli anni, essendo state assegnate alla collaborazione tra Dughet e Michelangelo Cerquozzi<sup>531</sup>, o ancora alla mano di Gaspard con l'aiuto di Miel<sup>532</sup> e, piuttosto recentemente, la loro paternità è stata ricondotta al solo Dughet<sup>533</sup>. Guerrieri Borsoi arriva ad identificare le due opere (e quindi giunge alla logica conclusione che siano frutto della collaborazione tra il paesaggista e Miel) per via delle dimensioni delle tele, effettivamente corrispondenti con quelle riportate nell'inventario e, soprattutto, grazie ad un album di stampe ottocentesco dedicato ai numerosi dipinti di Dughet della collezione Colonna. Nel suddetto album vi sono infatti anche le riproduzioni di tre tele appartenenti al tempo al «marchese Muti»<sup>534</sup>,

---

<sup>529</sup> ASR, NTAC, t. 1861, B. Cianciarinus [in: Ivi, pp. 122-123].

<sup>530</sup> Ivi, pp. 67-69. Le opere ora a Palazzo Barberini si ritrovano nei cataloghi del Monte di Pietà del 1857 e del 1875. Solo nel 1884 arrivano in collezione Corsini con un'attribuzione a Dughet-Cerquozzi.

<sup>531</sup> L'attribuzione a Dughet-Cerquozzi è stata avanzata da Di Carpegna in: *PAESISTI E VEDUTISTI* 1956, catt. 29 e 30; si ritrova in: DI GREGORIO 2012, pp. 20-28. Laureati cita come opera di collaborazione di Dughet e Cerquozzi solo il *Paesaggio con boscaioli* [LAUREATI 1983, p. 377].

<sup>532</sup> L'attribuzione a Dughet e Miel è invece proposta nella tesi di dottorato di Kren [KREN 1978, vol. I, pp. 87-89, vol. II, pp. 95-96] nonché da Boisclair [BOISCLAIR 1986, pp. 181 e 368, catt. 51-52, G. 212, G. 213], la quale si basa sulla biografia di Miel scritta da Baldinucci e porta anche come prova una lettera del 18 settembre 1661 in cui Salvatore Castiglione scrive al Duca di Mantova informandolo dell'esistenza di due tele di Gaspard con figure di Jan Miel, che tuttavia non possono essere riconosciute con certezza con le due opere ora a Palazzo Barberini [per la lettera si veda: BERTOLOTTI 1885, p. 165; BOISCLAIR 1986, doc. XXIII, p. 149].

<sup>533</sup> L'attribuzione al solo Dughet si trova in: MOCHI, VODRET 2008, pp. 187-188; GRANATA, [Gaspard Dughet, *Paesaggio con boscaioli*; Gaspard Dughet, *Paesaggio con cacciatori*], in STRINATI (a cura di), *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto. Dipinti da Palazzo Barberini*, cat. della mostra (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 13 gennaio - 14 maggio 2006), 2005, catt. 15-16, pp. 74-75, 134-135. In quest'ultimo caso è riportata una datazione ampia tra il 1640 ed il 1655.

<sup>534</sup> L'eredità Jacovacci passò ai Massimo, tuttavia a seguito di una complicata lite giudiziaria i beni confluirono in seguito ai Muti [per una spiegazione approfondita della causa ereditaria si veda: GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 59-62].

e due di queste coincidono con quelle ora a Palazzo Barberini<sup>535</sup> (**Figg. 147-148**). Qui sia il paesaggio che le figure umili - abbigliate in abiti secenteschi, a differenza di quelle tipiche di Gaspard, solitamente drappeggiate all'antica - sono conformi alle peculiarità dei due artisti. Vi si ammira la caratteristica varietà degli alberi dughettiani nelle cromie e nelle specie, tra cui la pseudo-betulla dalle foglie dipinte una ad una che si ritrova fin dalle prime opere note e, a livello compositivo, la diagonale prevale sulle linee parallele, dando dinamismo alla scena, come quasi sempre accade in Dughet. Pure la grande quinta rocciosa da cui spuntano ciocche di vegetazione sulla sinistra del *Paesaggio con cacciatori* trova numerosi riscontri nella produzione dughettiana. Una certa maturità e consapevolezza dei propri mezzi emerge invece dal cielo, dalle nuvole leggermente macchiate e illuminato da una soffusa luce dorata di claudiana memoria, a simboleggiare un'alba o un tramonto. Se tutto ciò prova la paternità del paesaggista e del bambocciante, in questa sede si ritiene comunque più probabile che i due dipinti descritti alle voci 8 e 9 della succitata lista siano in realtà da riconoscere in due altri pezzi non dissimili ai precedenti, e anch'essi di proprietà di palazzo Barberini ma in deposito da quasi un secolo alla Camera dei Deputati, i quali sono inoltre da considerarsi compagni di quelli ancora oggi custoditi nei depositi di palazzo Barberini appena analizzati, come del resto si evince dalle dimensioni quasi identiche e dai soggetti molto simili. Trattasi infatti del *Paesaggio fluviale con pescatori* e del *Paesaggio con grande albero* (**Figg. 149-150**), opere la cui attribuzione è stata fortemente discussa, tanto da venire espunte di netto dal catalogo di entrambi gli artisti da Marie-Nicole Boisclair<sup>536</sup>. Eppur si noti la piena concordanza del *Paesaggio con grande albero* con la voce

---

<sup>535</sup> L'album s'intitola *Paesaggi di Gaspare Dughet nel Palazzo Colonna in Roma*, edito dalla Calcografia Camerale nella prima metà dell'Ottocento. Tale album è parzialmente riprodotto in BOISCLAIR 1986.

<sup>536</sup> Kren accetta la paternità di Dughet e Miel delle due tele [KREN 1978, vol. I, pp. 87-89, vol. II, pp. 95-96], mentre Boisclair rigetta quest'attribuzione e assegna le due opere a Crescenzo Onofri [BOISCLAIR 1986, catt. R.141-R.142]. In questa sede si propende invece per l'ipotesi di Kren, tuttavia è necessario posticipare di qualche anno la loro esecuzione rispetto all'ipotesi avanzata dallo studioso, secondo cui tutti e quattro i dipinti furono eseguiti nella prima metà degli anni quaranta del Seicento.

inventariale n. 8 in cui si precisa la presenza di un unico grande albero. L'altro dipinto, analogo al precedente in quanto pure in questo caso a esserne padrona indiscussa della scena è l'imponente pianta al centro, è evidentemente il suo pendant. È ipotizzabile quindi che entrambe le coppie di dipinti fossero appartenute allo Jacovacci, giacché presentano le stesse misure alquanto inusuali nel formato, sono frutto della collaborazione dei due artisti e, se non bastasse, sembrano comporre un piccolo ciclo di quattro tele dal formato monumentale piuttosto che due coppie di pendant isolati. Ciò dimostrerebbe definitivamente che tutte e quattro le tele siano frutto della collaborazione tra il paesaggista e Miel. Un'altra considerazione è d'obbligo a seguito del ritrovamento dei pagamenti a Dughet e Miel da parte di Guerrieri Borsoi; infatti, sebbene non sia possibile affermare con assoluta certezza che questi siano da ricondurre alle due tele ora a Palazzo Barberini o a quelle della Camera dei Deputati, restano tuttavia una testimonianza del periodo in cui i due artisti erano al servizio dello Jacovacci. Per tale ragione in questa sede si ritiene opportuno posticiparne la datazione di circa dieci anni (rispetto alla cronologia usuale proposta nel catalogo di Dughet della Boisclair, quantomeno nel caso della prima coppia) e situare i dipinti non prima della fine degli anni Quaranta, probabilmente tra il 1649 ed il 1650. Come conseguenza delle date qui proposte per le quattro tele, viene altresì ribaltata la teoria secondo la quale Domenico Jacovacci fosse il tramite tra Dughet e la famiglia Muti<sup>537</sup>, per cui Gaspard affrescò il Salone nel palazzo Muti Bussi a partire dalla fine del 1636<sup>538</sup>. Anzi, vi è un vero e proprio capovolgimento, in quanto risulta più probabile che sia stato qualche membro della famiglia Muti a far conoscere più o meno direttamente il paesaggista allo Jacovacci,

---

<sup>537</sup> *Nature et Idéal...* 2011, p. 233.

<sup>538</sup> Per gli affreschi di Dughet a palazzo Muti Bussi si veda: TOESCA 1960, pp. 51-59; BOISCLAIR 1986, pp. 39-41, 180-181; MIARELLI MARIANI, VIGGIANI 2006, pp. 129-155; SESTIERI 2006, pp. pp. 157-167; GALVAGNI 2020, pp. 41-44.

soprattutto per via degli stretti legami di parentela che legano questi committenti della Roma barocca<sup>539</sup>.

Per quel che concerne il campo delle attribuzioni, secondo chi scrive un'altra tela è da ritenersi senza dubbio il frutto della proficua collaborazione tra Dughet e Miel: si tratta del grande *Paesaggio con lotta tra due montoni* conservato presso il Metropolitan Museum di New York (**Fig. 151**), vero capolavoro di questo duo artistico. Dato inizialmente a Michelangelo Cerquozzi con la probabile collaborazione di Angeluccio per lo sfondo paesistico da Federico Zeri<sup>540</sup>, fino a oggi è stato assegnata a Miel e a Dughet solamente in un'occasione, ossia nella tesi di dottorato di Thomas Kren dedicata al bamboccinate del 1978, dove lo studioso datava l'opera tra il 1642 ed il 1645<sup>541</sup>; tuttavia, la sua attenta attribuzione, formulata sulla sola base stilistica, non trovò l'approvazione della critica specializzata del tempo. Marcel Roethlisberger in una lettera a Christiansen sostenne infatti la sola autografia di Miel dubitando fortemente dell'aiuto di Gaspard<sup>542</sup>, mentre a Marie-Nicole Boisclair sembra essere sfuggito il dipinto, che non viene citato all'interno della sua monografia su Dughet nemmeno tra le opere dubbie o rifiutate. Nonostante ciò, l'assegnazione del paesaggio alla mano di Dughet appare lapalissiana, soprattutto se lo si confronta con le altre opere di collaborazione tra i due artisti note e analizzate precedentemente. Al di là delle questioni stilistiche, l'assegnazione al paesaggista è suffragata da un'incisione nello stesso senso del dipinto realizzata nel 1847 e conservata presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (**Fig. 152**). L'opera grafica, incisa da Augusto Marchetti, fa parte del già menzionato nucleo di incisioni unicamente *d'après* Dughet facenti a quel tempo

---

<sup>539</sup> Alcuni membri della famiglia Jacovacci, tra cui Domenico, vissero per un periodo nel palazzo dei Muti, visti anche i loro legami di parentela.

<sup>540</sup> ZERI, *Lettera a Everett Fahy*, 28 agosto 1971.

<sup>541</sup> KREN 1978, vol. 1, pp. 87–90, 93–94; vol. 2, pp. 96–98, cat. A78; vol. 3, pls. LXXIV–LXXIVa.

<sup>542</sup> ROETHLISBERGER, *Lettera a Keith Christiansen*, 4 agosto 1980.

parte della collezione della famiglia Colonna<sup>543</sup>. Tuttavia, tre di queste appartenevano alla collezione della famiglia Muti (a cui giunsero le opere già Jacovacci-Massimo), tra cui, come si è scritto, le due tele Barberini (**Figg. 147-148**), ma anche quella ora al Metropolitan Museum (**Fig. 151**), attestando di fatto l'autografia dughettiana della tela nonché una molto probabile provenienza dalla collezione di Domenico Jacovacci<sup>544</sup>. Potrebbe infatti trattarsi dell'opera commissionata dal nobile romano e descritta brevemente da Baldinucci nella vita di Miel il quale dipinse in un paesaggio di Dughet «gran quantità di piccole figure»<sup>545</sup>, giacché risulta essere la tela eseguita da entrambi i pittori con il maggior numero di personaggi finora nota. Concentrandosi sul paesaggio, questo è dominato dal monumentale albero che sorge a lato di un grande masso e che, nel suo sviluppo verticale, occupa la quasi totalità della parte destra della scena. Tra le sue foglie, ora verdi scure, ora chiare, filtra magistralmente la luce del sole, che si riflette pure sul maestoso tronco ricurvo. A destra e a sinistra della parte inferiore del supporto bassi arbusti ombreggiati e verdeggianti lasciano spazio al tipico sentiero sinuoso che ritorna in molte altre opere del Pussino. L'acqua, ormai annerita per via dell'ossidazione dei pigmenti, occupa il piano intermedio sulla sinistra, dove poi si stagliano gruppi di alberi dalle chiome variegatae seguiti da montagne via via più azzurrate in lontananza. Più ampia e ariosa è invece la veduta che si apre sul lato destro dell'opera, dove continua il serpeggiante sentiero dai toni bruni e ocra che nasceva in primo piano, fino a giungere ad una indefinita linea azzurrata sullo sfondo - forse un lago? - al di là della quale s'intravedono appena delle minuscole forme architettoniche tra cui una cupola. La luce domina la parte inferiore del cielo che si incontra con l'orizzonte. Sopra questa fascia rischiarata dai raggi solari nascono gruppi di nuvole vaporose, dipinte a larghe pennellate eppure con

---

<sup>543</sup> L'incisione è pubblicata anche da Guerrieri Borsoi, la quale tuttavia non la collega con l'opera del Metropolitan Museum, così come d'altro canto non avviene nemmeno nel catalogo di Boisclair [BOISCLAIR 1986, p. 366, cat. G. 184, fig. 646; GUERRIERI BORSOI 2017, p. 70, fig. 57].

<sup>544</sup> Cfr. n. 534.

<sup>545</sup> Cfr. n. 512.



attenzione al dettaglio: laddove le luce riesce a filtrare, i bianchi si fanno caldi, salvo poi lasciare il passo a grandi macchie grigie scure a sottolineare la materialità di queste nubi, simili a cumuli e cumulonemi che, prima o poi, genereranno una pioggia copiosa. Quasi a voler sottolineare l'importanza delle nuvole, che a pari merito del grande albero sulla destra sembrano essere le vere protagoniste dell'opera, nella parte superiore del dipinto l'azzurro del cielo si fa più carico, permettendo nettamente ai contorni delle nubi di spiccare sull'insieme. Sebbene dominate dalla grandiosità della natura, le vivaci e numerose figure nella loro convivialità manifestano la poetica del Miel più bamboccianta. La maggior parte di esse è radunata sul lato sinistro della composizione: nella spianata che precede lo specchio d'acqua si vedono due montoni lottare mortalmente tra loro e tutta una serie di persone, per lo più popolani, che assistono in cerchio al sanguinoso spettacolo come fosse un gioco. Una donna con un cappello di panno vestita di un rosso acceso, in contrasto con un drappo blu e con la camicia bianca sottostante, si volta e alza una ghirlanda di fiori, forse il premio per il vincitore dello scontro. Gli altri spettatori sono anch'essi persone comuni che hanno momentaneamente abbandonato le loro attività per ammirare l'incontro delle due bestie: ci sono donne umili, simili a lavandaie col loro spesso copricapo bianco, pastori che hanno lasciato incustodito il gregge di pecore sulla sinistra e cacciatori che tengono i loro fucili e sono accompagnati dai loro segugi. Nei pressi del grande masso, un uomo in abiti consunti bastona l'asino che non vuole avanzare, quasi a fare da contraltare ai due eleganti destrieri, uno bianco ed uno baio, cavalcati da una coppia riccamente agghindata di nobili, anch'essi fermatesi per assistere allo scontro tra i montoni. Tutto conduce alla mano del Miel: gli abiti contemporanei dei paesani coi loro colori sgargianti, i gesti, le fisionomie aguzze e i due nobili a cavallo, che nella loro eleganza anticipano le caccie con protagonisti altolocati che l'artista eseguirà

qualche anno dopo alla corte torinese dei Savoia<sup>546</sup>. Pure il cane bianco e marrone seduto sul sentiero in primo piano corrisponde pienamente agli stilemi del pittore anversese<sup>547</sup>. Thomas Kren non a torto riteneva quest'opera: «Miel's most ambitious figures composition in a Dughet landscape, indeed, a major picture for both artists»<sup>548</sup>. Rispetto all'ipotesi di datazione dello studioso, che considerava la tela condotta tra il 1642 ed il 1645, data la più che plausibile provenienza dalla collezione di Domenico Jacovacci - nonché la vicinanza stilistica con la tela del Fitzwilliam Museum (**Fig. 154**) che si analizzerà poi - pure in questo caso si può affermare una cronologia più tarda del dipinto newyorkese, che sarebbe dunque da situare intorno ai primissimi anni Cinquanta del Seicento, in quanto più ambizioso della serie di quattro dipinti della Galleria Nazionale di Arte Antica e, quindi, forse da ricondurre ai pagamenti ai due artisti del 1650-1651. Si noti inoltre che il *Paesaggio con lotta tra due montoni* corrisponde con le sue dimensioni monumentali (circa 180x250 cm) con i nn. 16 e 17 della lista dei beni Jacovacci del 1675, sebbene questi menzionino una "notte" ed una "sera". Sono in primis proprio le notevoli misure del dipinto newyorkese ad associarlo ad un'altra splendida tela raffigurante un *Paesaggio con paesani e fiume* recentemente passata in asta con una vaga attribuzione a "scuola italiana del XVII secolo" ed ora in una collezione privata romana<sup>549</sup> (**Fig. 153**). Questa, oltre che nelle dimensioni inusuali, ha notevoli somiglianze con l'opera del Metropolitan Museum, con cui condivide ad esempio la linea dell'orizzonte, la resa dei terreni e delle concrezioni rocciose, lo specchio d'acqua dall'aspetto ormai

---

<sup>546</sup> Una coppia di nobili a cavallo con lo stesso stile è presente nella *Caccia alla lepre* del Miel conservata a Torino nel Museo Civico di palazzo Madama [per questo e altri esempi si veda: BUSIRI VICI 1959, pp. 95-118].

<sup>547</sup> Un confronto può essere fatto col cane guida del dipinto *Un cieco può riconoscere al tatto il soggetto di una scultura, ma non può fare altrettanto con una pittura* di collezione privata fiorentina attribuito a Miel da Marabottini [MARABOTTINI 2009, pp. 88-91, fig. 2].

<sup>548</sup> KREN 1978, vol. 2, pp. 97-98.

<sup>549</sup> Asta Monte Carlo 12 dicembre 2020, lotto 37 (come scuola italiana del XVII secolo). L'opera è plausibilmente la stessa riprodotta in BOISCLAIR 1986, fig. 85, tuttavia le dimensioni riportate nella voce di catalogo corrispondente [Ivi, cat. 62] ossia 99x132 cm, non coincidono con la tela così come non sembra attinente il titolo. Le misure coincidono invece con la voce n. 65 dello stesso catalogo (170x245 cm). Verosimilmente sono state scambiate le riproduzioni fotografiche delle due voci del catalogo. Si noti comunque che manca pure la scheda critica dell'opera.

annerito a causa dell'ossidazione dei pigmenti - deterioramento purtroppo ravvisabile in moltissime tele del Pussino - nonché l'aspetto del grande e maestoso albero del primo piano, che qui è collocato più centralmente e si piega nel verso opposto ma che, in ambo i quadri, è posto sulla stessa linea compositiva, lasciando anche in questo caso magistralmente filtrare una delicata luce tra le fronde. Pure i personaggi sembrano gli stessi: gente comune, vestita in abiti contemporanei, intenta alle più svariate attività, dalla caccia, alla pesca, alle donne indaffarate dalle loro faccende quotidiane, fino alla coppia di amanti mimetizzata tra le frasche sulla sinistra. Questi elementi affermano indiscutibilmente che il *Paesaggio con paesani e fiume* ora in collezione privata sia da considerarsi il pendant della tela newyorkese, che fu quindi eseguito nello stesso periodo da Dughet con l'aiuto di Jan Miel. Ciò ne attesterebbe la committenza da parte dello Jacovacci e, a tal proposito, si noti che l'unica differenza stilistica tra le due opere è visibile a livello del cielo, che nella tela di collezione privata è illuminato da una soffusa luce dorata, dalla chiara influenza di Herman van Swanevelt e, ancor più, di Claude Gellée, donando forse un ulteriore indizio circa un discepolato giovanile di Gaspard presso il lorenese. Le due opere del pendant ritraggono quindi momenti diversi della giornata<sup>550</sup> e, sebbene in nessuno dei due casi si possa parlare di un notturno, ciò le accomuna alle due voci inventariali succitate; che la serie iniziale fosse più numerosa - come del resto si è visto con le quattro tele di formato verticale di cui si è già scritto - non è dunque affatto da escludere. Una breve annotazione spetta al display di opere come le succitate o comunque affini. Nella vita stampata nel 1724 riguardante Dughet e redatta da Nicola Pio il biografo scrive che il pittore: «Ha dipinto anco scene e piombi cioè paraventi da letto, uno de quali si conserva dal s. marchese Massimi a Sant'Andrea della Valle»<sup>551</sup>. Quest'informazione menziona una particolare produzione, quella dei piombi, ossia di pareti mobili dipinte “per tramezzare

---

<sup>550</sup> La pratica di produrre numerose opere in pendant raffiguranti momenti diversi della giornata è una particolarità della produzione di Lorrain. Nel suo caso specifico, quasi sempre a un paesaggio colto all'alba ne corrispondeva uno al tramonto.

<sup>551</sup> PIO 1977, p. 46.

all'indiana" utilizzate per dividere gli ambienti, aggiungendo che alcuni di questi si trovavano a inizio Settecento proprio presso i Massimo, eredi di Domenico Jacovacci. Questa produzione pare sempre più essere stata tipica di Dughet almeno già nei primi anni Cinquanta del Seicento, come testimoniano ancora oggi alcune maestose opere Doria Pamphilj eseguite dal nostro<sup>552</sup>. Anche nell'inventario del cardinale Omodei si riportano alcuni piombi dipinti «a prospettiva», senza però alcuna menzione circa loro autore<sup>553</sup>. È quindi possibile che i grandi "piombi" poi presso i Massimo fossero commissionati dallo Jacovacci nello stesso periodo o poco dopo delle tele ora Barberini e della Camera dei Deputati. Si potrebbe trattare dei tre grandi quadri di formato orizzontale descritti dalle voci inventariali 6, 16 e 17 che compaiono nella lista dei beni del 1675, le cui dimensioni si prestano a tale uso e che, come si è visto, hanno a loro volta le stesse misure del paesaggio del Metropolitan Museum e del suo ritrovato pendant oggi in collezione privata. Se questo fosse il caso, non solo i grandi quadri-paraventi citati da Pio sarebbero stati realizzati in collaborazione con Miel, ma sarebbero inoltre i primi piombi realizzati dal Pussino menzionati dalle fonti. Ciò dimostrerebbe che la collezione di Domenico Jacovacci fu d'ispirazione alla straordinaria raccolta di tele del Gaspard quasi coeva di Camillo Pamphilj<sup>554</sup>, il quale commissionò a Dughet numerose opere dai primi anni Cinquanta, tra cui si annoverano proprio numerosi piombi, i soli ad oggi parzialmente conservati, sebbene smembrati in più quadri.

In seguito allo slittamento di datazione delle tele Jacovacci è inevitabile la posticipazione cronologica della restante tela di collaborazione Dughet-Miel ad

---

<sup>552</sup> De Marchi è stato il primo studioso ad identificare alcuni dei quadri ancora oggi in collezione Pamphilj con parte dei piombi citati dalle voci inventariali della famiglia, datandoli inoltre nella prima metà degli anni cinquanta del Seicento [DE MARCHI 2010, pp. 106-115; Idem 2016, pp. 157-160].

<sup>553</sup> Nella stanza dietro da scaletta dove stavano gl'abiti di S.E. è menzionato alla voce 117: «Un piombo dipinto a prospettiva». Nella stanza dove dormiva S.E. l'estate è riportato alla voce 159 un ulteriore piombo: «Un piombo dipinto a prospettiva» [ASR, 30 Notai Capitolini, notaio Giuseppe Moro, uff. 15, ff.3-37; in SPEZZAFERRO 1989, pp. 55-59; SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 369-384].

<sup>554</sup> Si noti che Domenico Jacovacci era legato alla famiglia Pamphilj, in quanto fu "Maggiordomo" del cardinale Camillo Astalli fino al 1652 [GUERRIERI BORSOI 2017, p. 16, n. 44].

oggi nota. Come si è scritto, di Miel sono le figure e gli animali del *Paesaggio* conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge (**Fig. 154**), datato da più studiosi intorno al 1638-1640 circa<sup>555</sup>, come del resto lo erano le quattro grandi tele appartenute a Domenico Jacovacci sopracitate. Comprensibilmente pochi anni addietro Silvia Ginzburg ipotizzò che la tela potesse provenire proprio dalla collezione del nobile romano<sup>556</sup>, tuttavia le misure dell'opera di Cambridge non tornano con nessuna di quelle menzionate dalla lista di beni del 1675. Stando alle conoscenze attuali esiste un'altra famiglia che ragionevolmente può considerarsi una possibile committente di almeno un tela eseguita in tandem da Dughet e Miel. L'inventario dei beni del 22 luglio del 1652 di Caterina Campana, vedova dell'architetto Onorio Longhi (1568-1619), è infatti allegato nel testamento del 1657 del figlio Martino Longhi detto il Giovane<sup>557</sup> (1602-1660), anch'egli architetto. Il documento mostra una cospicua collezione d'arte, perlopiù formata da pitture antiche raffiguranti soggetti sacri o ritratti collezionate con ogni probabilità al tempo di Onorio Longhi, di cui ad esempio sono menzionati i ritratti di mano del Caravaggio, suo amico, e di Annibale Carracci. Pochissimi sono i paesaggi, tra cui due eseguiti da Polidoro da Caravaggio. Nell'inventario in questione sono comunque citate opere entrate in collezione a date posteriori, come ad esempio il ritratto di Martino Longhi il Giovane eseguito da Pierre Mignard e, soprattutto: «[f. 57 r] Doi paesi in tela ciaschun di palmi sette alto et longo palmi 8 simili misura, l'una pittura di Monsù Claudio, e l'altra di Gasparo del Posino con le figure di Giò. Fiamengo»<sup>558</sup>. Stando alle conoscenze attuali, questo Giovanni Fiamengo parrebbe

---

<sup>555</sup> BOISCLAIR 1986, p. 186, cat. 63; *Nature et Idéal...*2011, p. 233.

<sup>556</sup> *Ibidem*.

<sup>557</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 12, Carolus Novus, 1657, Vol. 7, Testamenti, ff. 40-78 (in cui è allegato l'inventario di Caterina Campana del 1652: ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 14, Francesco Egidio, 1652) [il documento è trascritto in: PUGLIESE, RIGANO 1972, pp. 145-169]. Caterina Campana testò a beneficio del figlio Martino. Il testamento di Martino Longhi il Giovane trasferisce il vincolo fedecommissario al fratello Giacomo in caso di mancanza di eredi diretti.

<sup>558</sup> *Ivi*, p. 155. Tutte le opere citate nell'inventario di Caterina Campana e nel testamento di Martino Longhi il Giovane si trovavano nella casa di via Alessandrina in cui entrambi abitarono [per gli *Stati delle Anime* relativi si veda: *Ivi*, pp. 140-141]. Nel testamento di Martino Longhi viene esplicitata la volontà che i suoi eredi creino un museo composto dalla sua ricchissima biblioteca e dai beni mobili

essere proprio Jan Miel, giacché ad oggi non sono noti altri artisti nordici di nome Giovanni - italianizzazione di Jan - coi quali collaborò Dughet. L'inventario, oltre a fornire una data di realizzazione *ante quem* in linea con le opere a quattro mani dei due pittori viste finora, ci informa delle dimensioni del quadro in collezione Campana-Longhi eseguito da Gaspard con Miel che si avvicinano a quelle del paesaggio del Fitzwilliam Museum (126,4x174,6 cm) molto di più di quelle menzionate nei documenti Jacovacci. Se ciò non bastasse, nella medesima voce inventariale è riportata un'altra opera di simili proporzioni da ritenersi il pendant della suddetta e, per come è posta, sembra indicare che tale "Giò. Fiamengo" abbia eseguito anche le figurine di questa, il cui paese spetterebbe a Claude Lorrain. Il pendant della tela di Dughet e Miel è in realtà noto da tempo ed è da identificarsi nel *Paesaggio con Arco di Costantino e figure* del Barber Institute of Fine Arts di Birmingham (olio su tela, 126,3x175,2 cm, Inv. No.69.3; **Fig. 155**), eseguito appunto da Miel, autore dei personaggi, e da un altro pittore, comunemente riconosciuto con lo specialista di architetture Alessandro Salucci<sup>559</sup>. Alla luce delle nuove conoscenze, pare evidente che il bel paesaggio di Dughet e Miel del museo di Cambridge (**Fig. 154**) sia da ricollocare cronologicamente, se non altro per via delle strette affinità stilistiche con il *Paesaggio ventoso con la fuga in Egitto* di collezione Doria Pamphilj (**Fig. 156**) con cui condivide la costruzione del primo piano e del sentiero in terra battuta quasi identico, e che è stato datato all'incirca tra il 1645 ed 1651 circa<sup>560</sup>, ma che verosimilmente è coevo o di poco successivo ai grandi affreschi di San Martino

---

di maggior valore, tra cui i suoi disegni e le statue e i dipinti della collezione [per approfondimenti si rimanda a: PUGLIESE 2010; CAVAZZINI 2019].

<sup>559</sup> Fu Kren a sostenere che il *Paesaggio con viandanti* del Fitzwilliam Museum fosse il pendant del *Paesaggio con arco di Costantino* per via delle dimensioni quasi identiche dei due dipinti [KREN 1978, Vol. 2, catt. A47 e A73]. Per l'opera e la biografia di Salucci si vedano: BUSIRI VICI 1962, pp. 880-891; SALERNO 1977-1980, Vol. 2, pp. 486-487, Vol. 3, p. 1081.

<sup>560</sup> Boisclair situa l'opera tra il 1645-1647, data qui ritenuta troppo precoce [BOISCLAIR 1986, pp. 199-200, cat.99]. La tela è citata nella "Quarta Stanza" [del secondo appartamento] nell'inventario della Villa del Belrespiro del 6 settembre 1666: «Un quadro in tela fuga in Egitto del Redentore, e della Madonna e San Giuseppe con un paese, con sua Cornice intagliata, et indorata con fondo di noce alto palmi 3 1/2 lungo 5. Di mano di Gasparo» [Archivio Doria Pamphilj, Roma, scaff. 86, n. 23, f. 37 v.; trascritto in: GARMS 1972, p. 346]

ai Monti eseguiti solo durante la seconda fase dei lavori decorativi (1648 - inizio 1651)<sup>561</sup>, come dimostra la vicinanza con la scena raffigurante *Elia unge Azael quale re di Siria* della chiesa carmelitana (**Fig. 134**). In generale, nelle opere dughettiane di questi anni possiamo riscontrare alcune caratteristiche peculiari: assistiamo a paesaggi in cui a prevalere sono i toni ocra bruni dei terreni, dei sentieri e delle formazioni rocciose, in cui spuntano qua e là lungo il sentiero serpeggiante alberi tipicamente dughettiani, dai tronchi nodosi e dalle fronde dalla cromie variegata che creano giochi di luci e ombre, ora lasciando filtrare la luce, ora proiettando la loro ombra sui piani della composizione. Questi elementi che si ritrovano, oltre che nel paesaggio pamphiljano, anche nella tela del Fitzwilliam, insieme alla raffigurazione peculiare delle grandi nubi spumose, bianche e pennellate di tanto in tanto con macchie grigie, fanno propendere in questa sede per una datazione più tarda della tela inglese, da collocarsi all'incirca tra la fine degli anni Quaranta e il 1650-1651, una cronologia che si avvicina quindi alle collaborazioni finora accertate tra i due pittori, forse solo di poco precedente alla tela del Metropolitan, qualitativamente la più matura insieme al rispettivo pendant. Di conseguenza, pure il presunto pendant del *Paesaggio di Cambridge*, ossia il *Paesaggio con arco di Costantino e figure* (**Fig. 155**), dovrebbe collocarsi all'incirca nello stesso giro di anni. Se la paternità del Miel di quest'ultimo non è da mettere in discussione ed è supportata pure dal Kren, il riconoscimento della tela con quella menzionata nell'inventario Campana-Longhi pone dubbi circa la reale autografia delle architetture e, *ça va sans dire*, del paesaggio. Possibile che sia di mano di Claude? Trattandosi più che altro di una veduta urbana, i dati naturalistici del paesaggio sono scarni rispetto alle architetture per poter dare un giudizio definitivo, anche se i rari alberi - pini marittimi e cipressi - nonché la luce calda siano notoriamente elementi cari al lorenese. Si noti inoltre che la nuova datazione della tela intorno al 1650 coincide con altre opere certe di Claude in cui compare proprio l'arco di

---

<sup>561</sup> Cfr. n. 522.

Costantino, sebbene più relegato verso lo sfondo, come accade nel *Capriccio pastorale con arco di Costantino* della Kunsthhaus di Zurigo del 1648 o (**Fig. 157**), ancora, nel dipinto di soggetto analogo della collezione del duca di Westminster eseguito nel 1651<sup>562</sup> (**Fig. 158**). Si guardi poi al disegno di mano di Lorrain eseguito a matita nera e acquerellature brune raffigurante - stavolta da un punto di vista ravvicinato - l'Arco di Costantino colto dal lato nord dell'Harvard Art Museum<sup>563</sup> (**Fig. 159**), in cui il monumento e la piccola casa alla sua sinistra, da riconoscersi con una taverna attestata in quel luogo nel XVII secolo<sup>564</sup>, ricordano notevolmente la tela del Barber Institute of Art. Al di là della paternità del pendant Campana-Longhi qui accennata e da approfondirsi in futuro, è indubbio che questi due quadri rispecchino pienamente il gusto coevo del collezionismo romano, che spesso concepiva i dipinti in coppia. In questo caso specifico il pendant si basa, più che sul tema dell'unità d'insieme, su quello della *varietas*: alla veduta più amena della campagna laziale proposta dal Pussino fa da contraltare una veduta urbana della città eterna in cui i monumenti sono i veri protagonisti. Si può altresì ipotizzare una specifica richiesta da parte della committenza, ossia la dinastia di celebri architetti dei Longhi, giacché in ambo i dipinti sono presenti precise architetture romane. Nell'opera di Birmingham ad esempio si scorge, al di là delle aperture dell'arco di Costantino, la facciata di una chiesa da identificare forse con la Chiesa Nuova, edificio progettato - tra gli altri - da Martino Longhi il Vecchio, oppure con quella di San Gregorio al Celio, edificio posto nella zona dove risiedeva la famiglia Longhi, attestata sulla via Alessandrina. Nell'opera di Dughet e Miel invece le architetture sono soprattutto sullo sfondo, ma non per questo sono meno riconoscibili: l'ansa del fiume Tevere è attraversata dal ponte Lucano, mentre in lontananza sulla destra s'intravede una pseudo veduta della città di Roma, come si evince dalla cupola di San Pietro, chiesa

---

<sup>562</sup> ROETHLISBERGER 1961, Vol. 1, pp. 287-290, cat. LV 115, Vol. 2, fig. 202. L'opera corrisponde al n. 115 del *Liber Veritatis*. Per il quadro del duca di Westminster si veda anche: KITSON, *The Westminster Claudes*, in «The Burlington Magazine», 1969, CXI, pp. 754-758;

<sup>563</sup> ROETHLISBERGER 1968, Vol. 1, p. 121, cat. 142, Vol. 2, fig. 142.

<sup>564</sup> EGGER 1931, Vol. 2, p. 18, fig. 32.



per la quale Martino Longhi il Giovane scrisse nel 1645 una prolissa perizia tecnica<sup>565</sup>. Dughet raramente poneva elementi architettonici urbani nei suoi paesaggi ameni e, proprio per tale ragione, si può supporre che tale scelta fosse motivata dal committente, da riconoscersi nella vedova di Onorio Longhi oppure, più verosimilmente, direttamente nella figura di Martino Longhi il Giovane. L'opera fu quindi eseguita per volontà di una famiglia di architetti, aggiungendosi così alla lista di dipinti dughettiani commissionati o comunque collezionati da importanti artisti del suo tempo.

Continuando nell'ambito dello studio delle collaborazioni tra Miel e Dughet, il 18 settembre 1661 Salvatore Castiglione, fratello del più noto Giovan Battista detto il Grechetto, scrisse una lettera indirizzata al duca Carlo II Gonzaga (Mantova, 1629 - 1665), il quale lo aveva incaricato di comprare opere a Roma per ridare lustro alla collezione della famiglia conservata a Mantova. In questa lettera Salvatore afferma di essere stato col fratello in casa di tale Gritta e di aver qui personalmente osservato due paesaggi di Gaspard Dughet con figure di Jan Miel: «18 settembre 1661. Andai con Gio. Benedetto in Casa del Secretario di questo Senato Serenissimo Gritto, colà dove vidde i quattro quadri de quali già scrissi a Vostra Altezza Serenissima mio Clementissimo Signore. Duo sono paesi mano di Gasparo Possino con figurine di Giovanni Miele [...]»<sup>566</sup>. Tale Gritto potrebbe essere Giovanni Battista Gritta, un giurista ascritto alla nobiltà genovese nel 1673. Unica certezza è che si tratti di un gentiluomo genovese, come dimostrerebbe il suo cognome nonché il rapporto coi fratelli Castiglione, in quel momento presenti sul territorio ligure proprio per acquistare opere per il Gonzaga. I dipinti menzionati non sono stati identificati, ma è comunque interessante che due tele di Dughet e Miel fossero giunte a Genova nel

---

<sup>565</sup> Il *Discorso di Martino Lunghi delle cagioni delle ruine della facciata e del campanile del famoso tempio di San Pietro in Vaticano* è trascritto in: PUGLIESE, RIGANO 1972, pp. 115-128.

<sup>566</sup> LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, 1913, p. 305. Per la trascrizione completa della lettera si veda: MERONI, I, 1971, pp. 50-53 [Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, busta 791].

1661<sup>567</sup>. Si noti che la lettera è scritta poco dopo la morte di Domenico Jacovacci, avvenuta nel luglio del 1661; non è quindi completamente da escludere che le due tele di collaborazione menzionate da Castiglione fossero finite a Genova poco prima, dopo essere state nella collezione del *Maestro di strade* di papa Alessandro VII, mentre sembra più difficile possa trattarsi dell'opera appartenuta a Martino Longhi il Giovane, poiché si parla di due tele e non di una sola. Allo stato degli studi attuali altri dipinti attribuibili ad ambo i pittori non sono infatti noti. A onor del vero, è recentemente transitato con la doppia attribuzione a Dughet e Miel presso l'antiquario Castelbarco di Riva del Garda un *Paesaggio boschivo della campagna romana con figure*, che tuttavia si ritiene da rifiutare (**Fig. 160**). Osservando l'opera, si nota che l'architettura sulla destra, per tipologia e per *ductus* pittorico, non ha corrispettivi all'interno del *corpus* del paesaggista romano. Anche il trattamento degli alberi, sia a livello dei tronchi, sia a livello del fogliame, si allontana infatti da quello tipico riscontrabile nelle opere di Gaspard, soprattutto da quelle dei tardi anni Quaranta e degli anni Cinquanta, quando la collaborazione tra Miel e il pittore di paesi è attestata. La resa della vegetazione, in particolar modo delle fronde, ricorda piuttosto lo stile di Angeluccio, paesaggista ancora avvolto nel mistero ma che vanta numerose collaborazioni col bambocciantе Michelangelo Cerquozzi, a sua volta spesso confuso proprio con Jan Miel. Non a caso, anche il grande conoscitore Federico Zeri diede la tela del Metropolitan Museum analizzata pocanzi ad Angeluccio e Cerquozzi<sup>568</sup>, a dimostrazione della sovrapposizione che è spesso avvenuta tra queste due coppie di artisti all'interno della *connoisseurship* degli ultimi decenni.

---

<sup>567</sup> Nell'*Inventario degli oggetti d'arte posseduti da Carlo II* del 1665 sono segnalati all'interno della Villa La Favorita di Mantova «nella prima camera contigua alla detta sala a man sinistra verso il giardino: Due quadri bislungi a paesi di Gasparo Posini senza cornici» [LUZIO 1913, p. 315]. Le due opere non sono state identificate e non è dunque possibile sapere se si trattasse proprio dei due quadri consigliati al duca di Mantova da Salvatore Castiglione. Se così fosse, già quattro anni dopo il loro acquisto si era persa la memoria dell'intervento di Miel in qualità di figurista.

<sup>568</sup> Cfr. n. 540.

In conclusione, le opere analizzate e, in alcuni casi, qui riattribuite a Gaspard e Miel, mostrano l'interesse sempre maggiore per il genere paesaggistico e per quello della bambocciata nonché, nello specifico, per lo svolgersi della vita quotidiana nella campagna romana, con i suoi pescatori, i suoi viandanti, le donne affaccendate e, infine, i cacciatori, categoria, quest'ultima, nella quale si può leggere l'eco della passione per l'arte venatoria della classe nobiliare, tra cui vi è appunto Domenico Jacovacci. Le notevoli dimensioni dei dipinti a quattro mani eseguiti da Dughet e Miel possono considerarsi un'eccezione nell'ambito del mecenatismo del tempo, ma nondimeno attestano un interesse sempre maggiore per queste pitture di genere: non più solo piccoli quadretti decorativi da galleria e da libero mercato, ma frutto di un gusto collezionistico e di committenza che si stava a poco a poco consolidando nell'Urbe, e che in rare occasioni sembra voler equiparare la pittura di genere a quella di storia. Le attribuzioni proposte e il motivato slittamento cronologico di circa dieci anni delle collaborazioni tra i due pittori hanno quindi delle ripercussioni sull'attuale modo di percepirli, dimostrando, da un lato, la pratica del sottogenere della bambocciata da parte del Miel anche a date piuttosto avanzate del suo lungo periodo romano, proprio in quella fase in cui la critica tendeva a dare per assodato un suo progressivo abbandono di queste raffigurazioni popolane a profitto della più nobile pittura di storia sulla scorta del Sacchi. Come si è dimostrato, non solo Miel continuò ad essere un membro attivo dei pittori bamboccianti pure a cavallo tra il quinto ed il sesto decennio del Seicento, anzi, realizzò alcune delle sue bambocciate di maggiori dimensioni che, inoltre, erano frutto di una committenza specifica e altolocata. Dall'altro lato, una conseguenza inevitabile di queste nuove scoperte è lo stravolgimento di buona parte del catalogo dughettiano, che è stato dunque rivisto cronologicamente nel presente studio utilizzando come punto cardine - tra gli altri - le datazioni riviste e documentate delle tele di collaborazione col pittore bambocciante.

I biografici antichi testimoniano alcuni prestigiosi incarichi che Dughet avrebbe ricevuto dalla famiglia Pamphilj, senza tuttavia entrare nel dettaglio delle singole commissioni. L'unica eccezione in tal senso è riportata da Baldinucci e da Lione Pascoli, i quali citano alcuni affreschi e tele eseguiti dall'artista per la villa di famiglia situata fuori porta San Pancrazio<sup>569</sup>. Questi affreschi, che dovevano dunque trovarsi nella Villa del Belrespiro, non sono giunti fino a noi e, anzi, in realtà non sussistono nemmeno prove documentarie dirette o indirette circa una loro passata esistenza. Diverso è invece il discorso per le decine di tele eseguite da Gaspard per i Pamphilj, oggi tutte riunite in Palazzo Doria Pamphilj al Corso ma inizialmente destinate a ornare le varie dimore della nobile famiglia, tra cui appunto la Villa del Belrespiro.

Prima di tutto è però necessario interrogarsi circa l'inizio del rapporto tra Dughet e i Pamphilj<sup>570</sup> e, di conseguenza, chiedersi con quale membro della famiglia egli entrò inizialmente in contatto. In contemporanea con la fine dei lavori a San Martino o al massimo subito dopo la loro conclusione, Gaspard s'inserì nel grande cantiere decorativo di Palazzo Pamphilj a piazza Navona, ossia la residenza del pontefice del tempo Innocenzo X (1644-1655) e di sua cognata Olimpia Maidalchini (1591-1657). Spesso la figura di questo papa come committente è stata messa in ombra sia dal magniloquente mecenatismo del predecessore Urbano VIII<sup>571</sup> che dal nipote Camillo Pamphilj; eppure, Innocenzo X commissionò numerose ed importanti opere<sup>572</sup> e, come ha brillantemente dimostrato Susan Russell, fu un prolifico

---

<sup>569</sup> «Agli ordini del Contestabile si aggiunsero quegli del Principe Borghese di colorir paesi a fresco e a olio: ed il Principe Panfilio, nella sua vigna fuori di porta a San Pancrazio, ne volle altresì» [BALDINUCCI 1728, p. 474]. «Ne colori ancora per principe Borghesi ad olio, ed a fresco altresì, ed a olio, ed a fresco, parimente per principe Panfilj nella sua villa fuori di porta S. Pancrazio» [PASCOLI 1730, pp. 60-61].

<sup>570</sup> Per la committenza pamphiljana si rimanda a: LEONE, *Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, 2011.

<sup>571</sup> BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, 1962, p. 99.

<sup>572</sup> ZUCCARI, MACIOCE (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, 1990.

estimatore soprattutto di pittura di paesaggio, tanto che già al tempo del suo cardinalato - ossia all'incirca negli anni Trenta del Seicento - l'allora cardinale Giovan Battista Pamphilj impiegò una folta schiera di artisti per decorare il palazzo fatto erigere a Piazza Navona, tra i quali spiccavano paesaggisti del calibro di Agostino Tassi e Herman van Swanevelt<sup>573</sup>. Stando alle fonti, il Tassi fu l'unico artista che l'austero papa lodò apertamente, segno questo di un grande apprezzamento per la pittura di paesaggio da parte dello stesso uomo che non si fece scrupoli a far rimuovere scene dello Spadarino dalla sua dimora<sup>574</sup>. Il Tassi comunque non riuscì ad approfittare dell'ascesa al soglio del suo importante committente, in quanto morì nel 1644, poco prima dell'elezione di Innocenzo X. Anche Swanevelt doveva essere tenuto in degna considerazione dal futuro pontefice, come dimostrano le opere ancora presenti in galleria Doria Pamphilj, tutte databili prima del 1641 (anno in cui Swanevelt partì per Parigi) e che quindi confermerebbero l'ipotesi di un acquisto da parte di Giovan Battista e non del nipote Camillo<sup>575</sup>. Con la sua nomina a pontefice nel 1644 il palazzo di piazza Navona cominciò un ulteriore processo di ampliamento e di ristrutturazione lungo la parte occidentale di Piazza Navona, che da questo momento diverrà una vera e propria

---

<sup>573</sup> Per il contributo di Swanevelt in palazzo Pamphilj si rimanda a: RUSSELL, *Frescoes by Herman van Swanevelt in Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in «The Burlington magazine», 1997, CXXXIX, pp. 171-177; Per un'attenta analisi dei lavori del palazzo di piazza Navona e l'importanza di Papa Innocenzo X come committente di pittura di paesaggio si veda: Eadem, *Giovan Battista Pamphilj (1574-1655) mecenate della pittura di paesaggio come cardinale e come papa*, in CAPPELLETTI (a cura di) *Archivi dello sguardo*, 2006, pp. 265-284; LEONE, *The palazzo Pamphilj in Piazza Navona. Constructing identity in early modern Rome*, 2008; RUSSELL, *A Taste for Landscape. Innocent X and Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in BURKE, BURY (a cura di), *Art and Identity in Early Modern Rome*, 2008, pp. 155-170; CAPPELLETTI, *Il palazzo Pamphilj di piazza Navona a Roma. Qualche appunto per le decorazioni del palazzo cardinalizio e la storia del cantiere*, in CAPPELLETTI, CARBONI BAIARDI, CURZI, PRETE (a cura di), *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, 2012, pp. 87-96; RUSSELL, *I fregi affrescati di Palazzo Pamphilj*, in *Palazzo Pamphilj. Ambasciata del Brasile a Roma*, 2016, pp. 129-197. Il legame tra alcune importanti famiglie e la campagna romana - e, dunque, col paesaggio - potrebbe spiegarsi con il possesso di numerose tenute agricole nel territorio laziale. Ad esempio, i Pamphilj possedevano quasi venti fattorie, i Borghese quasi quaranta mentre i Barberini addirittura sessanta [BENEŠ, *Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorraine: Myths and Realities of the Roman Campagna*, in BENEŠ, HARRIS, *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, New York 2001, pp. 88-113].

<sup>574</sup> RUSSELL 2006, pp. 265-270.

<sup>575</sup> Ibidem; Eadem 1997, pp. 171-177;

enclave pamphiljana. Defunto il Tassi e dismessa dunque la sua vasta bottega, un nuovo gruppo di artisti fu chiamato a eseguire le decorazioni sulle pareti della dimora pontificia, che a partire dal 1651 furono supervisionate da Pietro da Cortona, qui autore della celebre galleria con storie di Enea. In generale, nonostante la direzione fosse stata affidata in seguito al "barocco" Pietro Berrettini, nella decorazione degli anni Quaranta e Cinquanta continuarono le scelte classiciste con ampio ricorso di paesi iniziate dal pontefice già nel ciclo degli anni Trenta, il quale venne infatti mantenuto diventando il punto di riferimento per la nuova impresa pittorica. Come avvenne una decina di anni prima, si scelse di realizzare una decorazione a fregio e, quando il soggetto lo permetteva, di ambientare le scene all'interno di paesi. Giovan Battista scelse quindi altri abili paesaggisti: Dughet sarebbe stato uno di questi. L'intervento del nostro pittore avvenne con ogni probabilità in un lasso di tempo compreso tra la fine del 1649 e il 1651<sup>576</sup>: infatti, prima ancora di concludere le ultime scene nella basilica di San Martino ai Monti, il papa ammirò i paesaggi della chiesa durante una visita che ebbe luogo il 6 ottobre 1649<sup>577</sup>. Vi è da aggiungere che per l'anno 1650 i pagamenti da parte dei frati carmelitani indirizzati a Dughet si interruppero per ricominciare nella primavera del 1651, che è anche l'anno in cui il pittore riceve l'ultimo saldo. È quindi plausibile che, visto il prestigio del committente, il pittore avesse deciso di lasciare il cantiere di San Martino per un breve periodo per lavorare nel palazzo di piazza Navona. Tuttavia, come si è ampiamente dimostrato nei paragrafi dedicati alle commissioni Costaguti e soprattutto Jacovacci, il nostro artista in questo stesso periodo stava portando avanti numerose opere, al contrario di quanto creduto fino ad oggi, poiché quasi nessuna tela era collocata in quegli anni. È pur vero che, vista anche la

---

<sup>576</sup> In un primo momento Boisclair datava gli affreschi di Palazzo Navona tra la seconda metà del 1649 e i primi mesi del 1650, ossia nell'ipotetico periodo di pausa che Gaspard si prende prima di concludere gli affreschi di San Martino ai Monti [BOISCLAIR 1974, p. 77]. Nella successiva monografia invece li data tra la fine del 1649 e il 1651, non escludendo che fossero realizzati in contemporanea agli affreschi carmelitani o comunque conclusi subito dopo questi ultimi [BOISCLAIR 1986, pp. 201-203, catt. 103-106].

<sup>577</sup> SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 100, 120 (n).

prossimità stilistica col ciclo carmelitano, non si può comunque situare l'impiego di Gaspard nel palazzo pontificio più tardi del 1651, rendendo quindi questi affreschi il primo incarico pamphiljano accertato. Era la prima volta che l'artista metteva il suo pennello al servizio di un pontefice. Nello specifico, l'artista fu chiamato a lavorare nella cosiddetta *Sala dei paesi o dei paesaggi*, situata nell'ala orientale dell'edificio, e qui realizzò quattro affreschi molto simili stilisticamente a quelli eseguiti nella chiesa carmelitana. Quest'ambiente della residenza di famiglia del papa fu decorato solo con scene paesaggistiche di tipo pastorale riconducibili perlopiù ai testi virgiliani<sup>578</sup>. Comunque sia, come giustamente nota Russell «il fatto che Dughet fosse allo stesso tempo occupato a dipingere paesaggi con soggetti cristiani a San Martino ai Monti e paesaggi con temi classici e pastorali a palazzo Pamphilj, è sintomo che, sotto Innocenzo X, il genere del paesaggio stava assumendo una nuova legittimità, un nuovo simbolico potere e un appropriato valore estetico sia nel contesto religioso sia in quello laico»<sup>579</sup>. Per quel che concerne i quattro affreschi dughettiani di Palazzo Pamphilj, questi sono disposti singolarmente nella parte superiore delle quattro pareti della *Sala dei Paesi*, in modo da formare un fregio secondo il modello portato in auge nei decenni precedenti proprio da Agostino Tassi. Gli affreschi sono fiancheggiati da medaglioni di divinità fluviali e da *ignudi* eseguiti da un ancora cortonesco Guillaume Courtois, italianizzato in Guglielmo Cortese<sup>580</sup> (Saint-Hippolyte, 1628 - Roma, 1679), pittore col quale Dughet collaborerà a più riprese a partire da questo momento. In questa occasione, i due artisti per la prima volta dipinsero fianco a fianco, sebbene né uno

---

<sup>578</sup> Ibidem.

<sup>579</sup> RUSSELL 2006, p. 272.

<sup>580</sup> Per Guillaume Courtois si vedano: PROSPERI VALENTI RODINÒ, *L'attività giovanile di Guglielmo Cortese per i Pamphilj*, in «Paragone (Arte)», 27, 1976, CCCXXI, pp. 23-46, nn. 7-10; Eadem, *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, 1979; RUSSO, *Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj*, in ZUCCARI, MACIOCE (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, 1990, pp. 193-202; DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Guillaume Courtois nel cantiere di Nettuno e lo stile del Sesto Decennio*, in «Storia dell'arte», 37-38, 2014, CXXXVII-CXXXVIII, pp. 105-116. Per la dimora di Courtois nel corso degli anni romani si veda: Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle fratte (1650-1699)*, 2012, pp. 423-425.

né l'altro intervenissero sopra il lavoro altrui, infatti anche le figure dei paesaggi sono di mano di Gaspard, a differenza di quanto avverrà nelle vere e proprie collaborazioni col Cortese. Il Borgognone, qui pittore alle prime armi ancora alle dipendenze di Pietro da Cortona<sup>581</sup>, realizza appunto erme sia maschili che femminili dipinte a grisaille che separano i paesaggi dughettiani e che danno l'impressione di sorreggere il soffitto. In ognuno dei quattro angoli due figure virili inquadrano un medaglione dorato raffigurante scene mitologiche di chiara ispirazione carraccesca con richiami alla Galleria Farnese<sup>582</sup>. Per quel che concerne Dughet, le quattro scene della *Sala dei Paesi*, di cui due di formato più allungato, sono animate da pastori, cacciatori e pescatori e tra di esse spunta anche una marina, come già accaduto a palazzo Muti Bussi. Le figure sono tipiche dell'artista nella tipologia del vestiario all'antica, nelle pose e nelle giunture non anatomicamente esatte. I due affreschi delle pareti nord e sud - rispettivamente il *Paesaggio con pescatore, airone, un uomo che si rinfresca sulla riva e viandante in primo piano* e il *Paesaggio con due cacciatori, cascata e borgo su montagna* (Figg. 161-162) - sono costruiti tramite l'uso di diagonali e hanno alberi e rocce a fare da quinta scenica. Quelli delle pareti est e ovest - ossia la *Marina con figure sulla riva, torre e scogli in lontananza* e il *Paesaggio con pastore e gregge di capre all'entrata di una grotta* (Figg. 163-164) - presentano una lunghezza maggiore rispetto all'altezza, simile al formato degli affreschi di minori dimensioni della chiesa di San Martino ai Monti; qui le figure sono molto piccole rispetto al paesaggio, il quale è descritto in maniera più panoramica. Nel *Paesaggio con pastore* della parete ovest (Fig. 164) si scorge, sulla destra, una sorta di grotta, che tuttavia sembra essere stata scavata dall'uomo all'interno di una parete di tufo

---

<sup>581</sup> «Guglielmo Cortese Borgognone [...] studiò in Roma da Pietro da Cortona» [ORLANDI 1704, pp. 240-241].

<sup>582</sup> Il riconoscimento della mano del giovane Guillaume Courtois si deve a S. Prosperi Valenti Rodinò, la quale ha rintracciato alcuni disegni dell'artista (tra cui uno studio a sanguigna di *Ercole seduto* presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe) ed ha sciolto l'iconografia mitologica dei medaglioni dipinti nella Sala dei Paesi di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona. La studiosa, in assenza di documenti, propone una datazione coeva all'intervento nel palazzo pamphiljano di Pietro da Cortona (1651-1654), presso cui il giovane Cortese lavorava [PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 28-30, nn. 7-10; Eadem 1979, p. 25].



per via dei suoi profili regolari. Qualcosa di simile lo si è ritrovato in due dipinti tra loro quasi identici eseguiti intorno al 1645 da Dughet, in cui compare una tomba etrusca scavata nella roccia (**Figg. 97-98**). Nel caso dell'affresco non sembra trattarsi di una tomba, quanto piuttosto di una grotta artificiale utilizzata forse come stalla, prassi consueta fino a pochi decenni fa in alcune zone del Lazio, dove questi ambienti venivano usati anche come magazzini. Del resto che nel Seicento queste stanze ricavate dalle rocce tenere fossero utilizzate come stalle o addirittura come botteghe lo si evince da alcuni dipinti di stampo bambocciano del tempo, tra cui il *Paesaggio con cacciatori* di Pieter Van Laer<sup>583</sup> del Mauritshuis, in cui nella parete rocciosa viene raffigurato un riparo per cavalli con una porta di accesso in legno, o ancora nel *Maniscalco* di stesso autore firmato e datato 1635<sup>584</sup>, dove l'interno di una grotta è stato trasformato in un ambiente lavorativo con tanto di camino e scalini (**Figg. 165-166**). La presenza di questa grotta artificiale nell'affresco dimostra la grande conoscenza del territorio laziale da parte di Gaspard ma anche un'attenzione al dato reale quasi bambocciano nella sua capacità di cogliere queste particolari architetture e i loro usi. Questi ambienti tra naturale e artificiale sono comunque inseriti in un contesto decisamente più arcadico rispetto a un Van Laer, sottolineando infatti un'interazione a tratti bucolica tra l'uomo e la natura. Del resto, che Dughet conoscesse piuttosto bene i pittori bamboccianti e, dunque, le loro produzioni, è provato dalla sua coeva collaborazione con Miel, il quale deve aver esercitato un certo fascino sul nostro paesaggista e che è noto copiasse molte opere di Van Laer. Osservando invece la *Marina* della parete est (**Fig. 163**) colpisce la quasi totale assenza di alberi; qui la flora si limita a radi cespugli e ad un tronco d'albero spezzato. Potrebbe trattarsi di una veduta di un luogo reale, in particolare la torre indicherebbe la zona del porto di Civitavecchia<sup>585</sup>, cittadina più volte rappresentata

---

<sup>583</sup> Per Pieter Van Laer si veda: TREZZANI (b), *Pieter van Laer*, in BRIGANTI, TREZZANI, LAUREATI (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, 1983, pp. 38-77, 370-37;

<sup>584</sup> Ivi, p. 62.

<sup>585</sup> DE ROSSI, *Torri costiere del Lazio*, 1971, p. 40.

da Claude Lorrain<sup>586</sup> nei dipinti e, soprattutto, nella grafica. A tal proposito, in questa sede si segnala un disegno del lorenese conservato presso il British Museum<sup>587</sup> in cui è raffigurato il medesimo punto di vista dell'affresco di Dughet (**Figg. 163, 167**), il quale suggerisce che i due artisti si recassero, forse insieme, in questi luoghi della costa laziale o, addirittura, che il Pussino avesse accesso ai fogli del collega paesaggista. Secondo Russell la scelta di raffigurare Civitavecchia non sarebbe casuale, in quanto si tratta di una zona legata alle vicende dei Pamphilj, poiché il nipote del pontefice, ossia Camillo Pamphilj, fu fino al 1647 generale delle galere e nel 1645 creò proprio a Civitavecchia un cantiere navale varando la prima nave alla presenza di sua madre, Olimpia Maidalchini<sup>588</sup>. Nella scena di cui è questione la rappresentazione panoramica della costa dalla linea d'orizzonte ribassata nonché le due figure poste di spalle ricordano, più che la *Stanza delle Marine* dipinta nello stesso palazzo negli anni Trenta dal Tassi<sup>589</sup>, le quattro lunette con vedute di mare eseguite sempre da quest'ultimo a Palazzo Odescalchi nel 1623<sup>590</sup> (al tempo di proprietà del cardinal Ludovisi) con la quale condivide pure la quasi totale mancanza di azione<sup>591</sup> (**Figg. 163, 168**). A livello di affreschi il Tassi fu infatti uno degli artisti più ammirati da Gaspard, come si evince del resto già dagli affreschi Muti Bussi; il nostro non poté dunque che omaggiarlo all'interno di un cantiere in cui il grande frescante operò prima di lui. La datazione proposta per la

---

<sup>586</sup> ONORI, *Claude Lorrain e il litorale romano tra Santa Severa e Civitavecchia*, in FIORE (a cura di), *Espandere i confini: paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*, 2020, pp. 185-191.

<sup>587</sup> Claude Lorrain, *Veduta di Civitavecchia*, 1638-1639 circa, penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie e rosa, 104 x 323 mm, Londra, British Museum, Inv. Ff.2.157 [ROETHLISBERGER 1968, Vol. I, catt. 310-311, p. 157; WHITELEY (a cura di), *Drawings from the Collections of the British Museum and the Ashmolean Museum*, cat. della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, giugno - settembre 1998; Londra, British Museum, settembre 1998 - gennaio 1999) 1998, cat. 42, pp. 92-93]. Onori riscontra tuttavia che la torre presente nel foglio del British Museum, sebbene effettivamente lo stesso Lorrain scriva sullo stesso che si tratti di una veduta di Civitavecchia, sia a sua volta simile alla Torre della Velia in località Castellammare della Bruca, in provincia di Salerno [ONORI 2020].

<sup>588</sup> RUSSELL 2016, p. 139.

<sup>589</sup> Ivi, pp. 133-134.

<sup>590</sup> CAVAZZINI, *La vita e le opere di Agostino Tassi*, in Eadem (a cura di), *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 19 giugno - 21 settembre 2008), 2008, pp. 57-59, figg. 60-61.

<sup>591</sup> GALVAGNI 2020, pp. 43-44.

*Sala dei Paesaggi* (fine 1649-1651 circa) si deve anche alla prossimità stilistica che intercorre tra i quattro affreschi e quelli della chiesa carmelitana, ravvisata del resto da quasi tutti gli studiosi<sup>592</sup>. Come in alcuni episodi della chiesa di San Martino, ricorre in tre delle quattro scene l'uso del sentiero posto diagonalmente - ad esclusione della *Marina* - e le fronde degli alberi sono rese perlopiù tramite foglie dipinte singolarmente; inoltre, anche qui i fusti della vegetazione seguono una linea serpentinata. Questa somiglianza tra le due decorazioni, benché presentino soggetti molto differenti (l'una a tema religioso, quella pamphiliana a tema prettamente pastorale), si spiega perfettamente attraverso la stretta vicinanza cronologica. In realtà, un vago contesto cristiano è offerto alla *Sala dei Paesaggi* tramite la rappresentazione, nei vani delle finestre, di alcune virtù poste una di fronte all'altra, ossia Carità e Fede, Fortezza e Prudenza, Giustizia e Temperanza, con la virtù della Speranza collocata sopra uno dei vani delle porte della parete ovest affrontata in questo caso alle Vittorie. A proposito dei temi raffigurati da Dughet, apparentemente privi di un significato intellettuale, grazie alla sua profonda conoscenza dell'insieme decorativo del palazzo di piazza Navona, Russell ha proposto di leggerci un interessante parallelismo tra l'età dell'oro del governo di Augusto e quella del pontificato di Innocenzo X<sup>593</sup>. Già il fatto che in questo ambiente vi sia una commistione tra le quattro virtù cardinali pagane descritte da Platone e acquisite poi anche dai padri della Chiesa (ossia Giustizia, Prudenza, Fortezza e Temperanza) e le tre virtù teologali (Fede, Speranza e Carità) dimostrerebbe la ricerca di un legame tra l'antichità romana e il presente cristiano. I paesaggi con pastori e cacciatori, prettamente arcadici, possono essere messi in relazione con quelli della Roma antica e con le attività pastorali descritte nelle

---

<sup>592</sup> L'unica eccezione fu Salerno, che sosteneva che gli affreschi di Dughet nel palazzo Pamphilj di piazza Navona fossero di uno stile «assai diverso» rispetto a quelli di San Martino, ritenendoli posteriori alle grandi tele che il nostro esegue in collaborazione con Guillaume Courtois ancora oggi in collezione Doria Pamphilj [SALERNO 1975, pp. 231-232].

<sup>593</sup> RUSSELL 2016, pp. 137-139.

*Egloghe* virgiliane o nelle *Georgiche*, testi presenti nella biblioteca del papa<sup>594</sup>. Forse più azzardato, ma non insensato, il rimando letterario che Russell individua per la marina, per i paesaggi con pescatori e per la presenza costante negli affreschi di fiumi, cascate o del mare, ossia *l'Arcadia e Eclogae Piscatoriae* di Jacopo Sannazzaro (1458-1530), testo anch'esso presente nella ricca biblioteca Pamphilj<sup>595</sup>. Un ulteriore libro presente nella raccolta del pontefice era poi la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio<sup>596</sup>, ove nel capitolo sulla pittura l'autore tratta anche del genere del paesaggio citando il pittore Studius che dipinse proprio durante il regno di Augusto (Libro 35,1)<sup>597</sup>. Emerge così un significativo parallelismo tra Augusto e papa Innocenzo X e tra i paesaggisti Studius e Dughet.

Ancor più che il pontefice, stando al numero di dipinti commissionati, il membro della famiglia che si appassionò maggiormente alle nature dipinte di Dughet fu Camillo Pamphilj (1622-1666) per il quale il paesaggista lavorò lungo quasi tutto il sesto decennio. Non è improbabile che Camillo ereditasse la passione per la pittura di paesaggio dallo zio papa, e questa non poté che accrescersi in seguito al suo matrimonio nel 1647 con Olimpia Aldobrandini, per cui il principe abbandonò l'illustre carica di cardinale nipote. Infatti la Aldobrandini portò in dote le celebri lunette omonime, tra cui la *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci (1601-1604,

---

<sup>594</sup> Eadem, *Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum Hill in Rome*, in «Papers of the British School in Rome», 2014, LXXXII, pp. 241-243. Russel in questo modo mette in relazione la stanza affrescata da Dughet con le altre che furono dipinte nel palazzo in questa seconda fase di lavori e che sono sicuramente aderenti alle fonti classiche, tra cui le *Metamorfosi* di Ovidio e la *Storia di Roma* di Tito Livio, testi anch'essi presenti nella biblioteca di Innocenzo X [Archivio Doria Pamphilj (d'ora in avanti ADP), Archiviolo, 106, ff. 349r (Virgilio), 344r (Ovidio), 343r (Livio); RUSSELL 2016, pp. 138, 152 n. 51].

<sup>595</sup> ADP, Archiviolo, 106, f. 348v [in: RUSSELL 2016, p. 152, n. 52].

<sup>596</sup> Ivi, p. 152, n. 53; ADP, Archiviolo, 106, f. 345v.

<sup>597</sup> Nella *Naturalis historia* (Libro 35,I) Plinio scrive: «Né devo trascurare Studius, un pittore del tempo di Augusto, che introdusse uno stile piacevole di adornare le pareti con rappresentazioni di paesi, porti, giardini paesaggistici, boschi sacri, alberi, montagne, laghi, stretti, ruscelli e margini, insomma, di qualunque scena catturata dall'immaginazione. In esse egli inserì figure di persone a piedi o in barche, e che via terra arrivavano alle case di campagna, sia su asini o in carri, oltre a figure di pescatori e uccellai, di cacciatori o perfino di vendemmiatori» [RUSSELL 2016, p. 138].

Galleria Doria-Pamphilj, Roma), considerata ancora oggi il primo esempio di paesaggio ideale classico. Camillo fu un importante mecenate della Roma barocca<sup>598</sup> e collezionò opere di numerosi paesaggisti, anche nordici, ma tra tutti, il pittore di paesi più attivo per l'ex cardinal nipote fu proprio Dughet che per lui dipinse numerose tele, di cui molte senza figure, e la serie di sette dipinti con paesaggi religiosi i cui personaggi furono eseguiti da Guillaume Courtois. Ciononostante, l'inventario del 1650 circa di Camillo Pamphilj<sup>599</sup> non menziona ancora nessuna tela di Gaspard, motivo per cui si può supporre che il rapporto tra i due nascesse poco dopo la redazione del documento. In ordine cronologico, la più antica tela di Dughet di proprietà Pamphilj è molto probabilmente il *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto*, che per motivi stilistici deve essere stato eseguito tra il 1649 ed il 1651 (**Fig. 156**). Infatti, sebbene non esistano documenti riguardo l'entrata in collezione dell'opera, stilisticamente è quella che più si avvicina ai cicli di affreschi di San Martino ai Monti e di Palazzo Pamphilj a piazza Navona e, in modo ancor più evidente, ai paesaggi che il nostro paesaggista eseguì in collaborazione con Jan Miel per lo Jacovacci e per Martino Longhi Longhi il Giovane (**Fig. 154**). Quasi tutti gli studiosi che si sono interessati a questo paesaggio ventoso datarono la tela in contemporanea agli affreschi della chiesa carmelitana, sebbene con qualche anno di divario<sup>600</sup>. L'autografia del paesaggio non è stata messa in dubbio dalla critica più recente grazie alla qualità straordinaria dell'opera, eccezion fatta per le figure, date più

---

<sup>598</sup> CAPPELLETTI, *Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria seicentesca*, in DE MARCHI (a cura di), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, 1999, pp 31-63; BORSELLINO, *Collezionisti e mecenati nel '600. Cristina di Svezia, Cosimo III de' Medici e Camillo Pamphilj*, Roma 1994; CAPPELLETTI, *An eye on the main chance. Cardinals, cardinal-nephews, and aristocratic collectors*, in FEIGENBAUM (a cura di), *Display of art in the Roman palace (1550-1750)*, 2014, pp. 78-88.

<sup>599</sup> L'inventario del *Guardarobba* di Camillo Pamphilj fu pubblicato da Capitelli con una datazione compresa tra il 14 febbraio 1649 (in quanto tale data compare sul foglio 304) e il 1652, anno dell'istituzione del *fidecommisso* [CAPITELLI, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, 1996, pp. 57-69, 71-80]. De Marchi invece sostiene che sia stato redatto intorno al 1650 circa [DE MARCHI, *Collezione Doria-Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, 2016, p. 433].

<sup>600</sup> Waddingham datava l'opera verso il 1645-1646 [WADDINGHAM 1963, tav. 45]; Salerno faceva risalire la tela alla "maniera secca" ossia alla fine della prima maniera [SALERNO 1977-1980, II, p. 522-523, fig. 86.15]; Boisclair la data invece tra il 1649 ed il 1650 [BOISCLAIR 1986, pp. 199-200, cat. 99].

volte a Poussin a partire dal XVIII secolo, il quale fu ritenuto in alcuni rari casi anche l'esecutore dello sfondo<sup>601</sup>. Nonostante ciò, la vicinanza con i personaggi degli affreschi carmelitani non lascia alcun dubbio sulla loro paternità dughettiana che, come si è ampiamente scritto, aveva imparato a dipingere figure "accademiche" durante il suo discepolato presso il cognato. Osservando la tela, si nota che la sacra famiglia è posta in primo piano lungo un sentiero; dietro di essa si staglia un gruppo di alberi dal tronco affusolato e mosso dal vento. I piani si susseguono senza grandi stacchi, con l'occhio che segue via via il sentiero, poi un piccolo borgo sulla sinistra ed infine le montagne dalle tonalità azzurre. La mano di Dughet è ben riconoscibile nel modo in cui il pennello è condotto lungo il terreno tipicamente ocra, nonché negli alberi, i quali presentano sul tronco delle macchie di colore chiaro sovrapposte ad un fondo scuro, che richiamano quelli di alcuni quadri giovanili accorpati nell'eterogeneo nucleo del Maestro della Betulla. Sebbene il vento soffi a gran forza, il cielo è luminoso, con qualche nuvola chiara attraversata dai raggi solari mentre altre sono invece più fitte e grigie, lasciando presagire il maltempo imminente. La luce dorata richiama la lezione di Claude Lorrain, ma anche certe opere dei maestri nordici, su tutti lo Swanevelt. Non è un caso se con quest'ultimo Dughet condivide

---

<sup>601</sup> L'antica attribuzione a Poussin si ritrova invece nell'*Itinerario* di Mariano Vasi, che segnala all'interno di Palazzo Doria Pamphilj, nell'appartamento che precede la galleria: «un bel quadro di Niccolò Pussino, rappresentante la Fuga in Egitto, in tempo di grandissimo vento» [M. VASI 1791 (ed. NIBBY 1818), p. 29]. Anche Chateaubriand assegna la tela al normanno: «Une fuite en Egypte, de Nicolas Poussin: la Vierge et l'Enfant, portés sur un âne que conduit un Ange, descendant d'une colline dans un bois; saint Joseph suit: le mouvement du vent est marqué sur les vêtements et sur les arbres» [CHATEAUBRIAND, *Chateaubriand illustré; Voyages en Italie et en Amérique*, 1851, p. 10]. La doppia attribuzione a Poussin-Dughet risale invece a alla *Descrizione* del 1794 di Tonci, che nella quarta stanza dell'attuale Palazzo Doria Pamphilj segnala il dipinto, da lui considerato un capolavoro, con le seguenti parole: «il primo quadro, che si trova a sinistra, è un bellissimo paese di Gasparo Pussino con figure di Niccolò, rappresentanti la Fuga in Egitto. È assai piacevole tutto l'effetto, e la bellissima composizione di questo quadro. Soprattutto è da notarsi, con quanta verità abbia Gasparo espresso in esso, e con quanta grazia il vento, nell'incurvamento degli alberi, nella obbligata tensione delle loro frondi, e nella configurazione spezzata delle nuvole. I panni parimente delle figure, ed ogni altro accessorio del quadro naturalmente, e vagamente si uniscono alla bizzarra espressione» [TONCI, *Descrizione ragionata della Galleria Doria preceduta da un breve saggio di pittura*, 1794, pp. 149-150]. J. Thuillier nel 1960 si pronunciò a sfavore di un intervento di Nicolas Poussin per le figure, tuttavia lasciava aperta la possibilità di una collaborazione con un artista non identificato [THUILLIER 1960 (a), II, pp. 271-272, n.30]. Boisclair è invece a favore di una totale autografia dughettiana [BOISCLAIR 1986, pp. 199-200, cat. 99].

lo scettro per il primato della raffigurazione delle tempeste o, nello specifico di quest'opera, delle burrasche di vento; l'artista di Woerden tornò nell'urbe per un breve soggiorno nel 1649 ed è proprio a queste date che gli si possono attribuire la maggior parte delle sue scene tempestose nonché un'incisione con una *Fuga in Egitto* (**Fig. 169**) che Russell data proprio durante questo anno e che, secondo la studiosa, Gaspard potrebbe aver usato per realizzare la tela pamphiljana<sup>602</sup> (**Fig. 156**). Al di là della presunta coincidenza cronologica, quest'ipotesi si basa sulla presenza di uno o più alberi al centro della composizione di entrambe le opere. Tuttavia tale caratteristica si riscontra in Gaspard già a partire dalle tele della giovinezza, si pensi ad esempio al *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* e al *Paesaggio Paludoso Corsini* (**Figg. 21-22**). Inoltre, se è vero che i paesaggi ventosi o addirittura in tempesta si moltiplicano nel catalogo del nostro dalla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta, è altresì indubbio che l'affresco Muti Bussi rappresentante un *Naufragio* e la *Marina con Giona rigettato dalla Balena* del Museo di Rouen siano della seconda metà degli anni Trenta (**Figg. 72, 75**), fatto che proverebbe il primato del paesaggista romano rispetto al nordico almeno in questa peculiare produzione. Si aggiunga che non sono note tempeste di Swanevelt anteriori al suo arrivo a Parigi nel 1643, senza dimenticare che nella monografia di Steland solo sei dei suoi dipinti giunti fino a noi raffigurano questo soggetto<sup>603</sup>, anche se stando a Russell dovevano esserne almeno altri dieci esemplari<sup>604</sup>. Non è stato possibile accertare se la *Fuga in Egitto* di Dughet fosse in origine un'opera di commissione, un acquisto sul mercato o direttamente dall'artista. Il fatto che sia precedente di qualche anno alle altre tele pamphiljane porta a credere che si tratti di un'opera a se stante, staccata dagli altri gruppi commissionati dalla famiglia di Innocenzo X. Se non abbiamo il pagamento della tela, la certezza sia in merito alla totale paternità di Dughet che sulla sua entrata in collezione al tempo di Camillo è

---

<sup>602</sup> RUSSELL 2019, pp. 217-240.

<sup>603</sup> STELAND, *Herman van Swanevelt (un 1603-1655)*, Voll. I-II, 2010.

<sup>604</sup> RUSSELL 2019, p. 223, n. 22.

testimoniata dall'inventario post mortem del 1666 di quest'ultimo, che segnala all'interno della villa del Belrespiro una «fuga in Egitto del Redentore, e della Madonna e San Giuseppe con un Paese [...] alto palmi 3 ½ lungo 5 di mano di Gasparo»<sup>605</sup>.

Su commissione di Camillo Pamphilj Dughet realizzò certamente quelli che odiernamente sono considerati due cicli distinti di opere, ossia i sette paesaggi religiosi in collaborazione con Guillaume Courtois e la serie di paesaggi di grandi dimensioni e perlopiù senza figure che oggi adornano la Sala del Pussino di palazzo Doria Pamphilj al Corso. Le sette tele a soggetto religioso realizzate in collaborazione con Guillaume Courtois, autore delle figure, rappresentano sia scene bibliche sia vite di santi non necessariamente collegate tra loro a livello iconografico. I sette dipinti raffigurano un *Paesaggio con sant'Eustachio*, un *Paesaggio con il Buon samaritano*, un *Paesaggio con san Giovanni Battista*, il *Paesaggio con santa Maria Egiziaca*, il *Paesaggio con Caino e Abele*, il *Paesaggio con Adamo ed Eva* ed infine un *Paesaggio con Sant'Agostino e il bambino*. Si è di fronte ad un gruppo disomogeneo nella resa pittorica e nelle proporzioni che intercorrono tra i personaggi e lo sfondo paesistico. Si noti ad esempio il grande ingombro delle figure nel *Paesaggio con San Giovanni Battista*, nel *Paesaggio con Caino e Abele* e nel *Paesaggio con Adamo ed Eva*, mentre le proporzioni dei personaggi sono di gran lunga più ridotte nel *Paesaggio con sant'Agostino ed il bambino*. I dipinti erano situati in due residenze pamphiljane distinte, rispettivamente due nella dimora di Valmontone e le restanti in quella di Nettuno, come si evince dagli inventari post-mortem di Camillo del 1666, ritenutone per tale ragione il committente<sup>606</sup>. Ciò porta a credere che si sia in realtà di fronte a due cicli oggi riuniti nella Sala del Pussino del palazzo romano. Va inoltre notato che per Boisclair le opere si trovavano fin da subito nel palazzo del Corso per via di

---

<sup>605</sup> GARMS, *Quelles aus dem Archiv Doria-Pamphilj sur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, 1972, p. 346.

<sup>606</sup> Ivi, pp. 77, 317, 436; DE MARCHI 2016, pp. 166-170.



un inventario privo di datazione che reca il nome Giovan Battista Pamphilj, il quale era da lei datato al 1655<sup>607</sup>, anno di morte del pontefice Innocenzo X. In realtà si tratta di un altro Giovanni Battista, ossia il figlio di Camillo. Quindi questo documento non è né indicativo a livello cronologico, né per la collocazione originaria delle opere e nemmeno per l'individuazione del committente, ritenuto in questa sede Camillo Pamphilj. Effettivamente le sette tele entrarono già prima della fine del XVII secolo nel palazzo di via Lata, essendo menzionate in questo luogo nell'inventario di Giovan Battista junior datato in seguito al 1684. Un pagamento di 15 scudi ricevuto dal Cortese il primo giugno 1653<sup>608</sup> per il *Paesaggio col Buon Samaritano* e per quello con *Sant'Eustachio* (**Figg. 170-171**) - originariamente entrambi nel palazzo di Nettuno - hanno portato Boisclair a datare l'insieme tra il 1651 ed il 1653, anno ritenuto il termine *ante quem* in quanto la studiosa considerava queste due tele le ultime della serie<sup>609</sup>. Il *Paesaggio con santa Maria Egiziaca* era sicuramente a Nettuno, dove dava il nome ad una delle sale del palazzo<sup>610</sup>; nello stesso edificio si trovava pure il *Paesaggio con sant'Agostino e il Bambino* (**Fig. 172**), dove lo sfondo paesistico riveste un ruolo più preponderante, mentre le figure del santo, del bambino nonché la Trinità che svetta tra le nubi furono eseguite dal Cortese ispirandosi al dipinto di omonimo soggetto dipinto dal Lanfranco per la Cappella Bongiovanni<sup>611</sup> nel 1616 (**Fig. 173**). Nel *Paesaggio con san Giovanni Battista*, menzionato anch'esso nella dimora di Nettuno, e nel *Paesaggio con Adamo ed Eva* (**Figg. 174-175**), che invece si trovava nel Palazzo di Valmontone, compaiono rispettivamente gruppi di animali derivati da un dipinto su rame di Jan Brueghel, rappresentante il *Paradiso terrestre*

---

<sup>607</sup> ADP, scaff. 86, n. 29, ff. 367v-368v. [trascritto in: GARMS 1972, p. 317; BOISCLAIR 1986, pp. 145-146, doc. XIV].

<sup>608</sup> ADP, Roma, *Libro di Ricevute di Mariano de' Vecchi dal 1651 al 1655*, banc. 86, n. 10, fol. 443 [trascritto in: GARMS 1972, p. 77, n. 303; SCHLEIER, *Musée des Beaux-Arts de Besançon; à propos du "Bon Samaritain" de G. Courtois*, in «Revue du Louvre», 1972, XXII, pp. 323-324; BOISCLAIR 1986, p. 145, doc. XII].

<sup>609</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 51, 208-209.

<sup>610</sup> DE MARCHI 2016, pp. 168-169.

<sup>611</sup> Ivi, pp. 170-171.

con il *Peccato originale*<sup>612</sup> (1612, olio su rame, 50 x 80 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj; **Fig. 176**). Quest'opera tuttavia venne acquistata da Camillo Pamphilj a Parigi solo nel 1654. Guillaume nel 1654 riceve altri 15 scudi al tempo in cui si trovava a Nettuno, forse proprio per le figure di una delle tele dipinte con Gaspard. Il Courtois era un artista sperimentatore ed è lui l'autore non solo delle figure umane ma anche degli animali, cavalli compresi<sup>613</sup>. Per alcuni di essi è inconfondibilmente influenzato dalla summenzionata opera di Brueghel il Vecchio il quale, nel caso della coppia di leoni - visibile anche nel nostro *Paesaggio con san Giovanni Battista* - è a sua volta citato in un dipinto dell'amico Pieter Paul Rubens, ossia il *Daniele nella fossa* oggi presso la National Gallery di Washington (**Fig. 177**). Nel *Paesaggio con san Giovanni Battista* (**Fig. 174**) si rifanno al *Paradiso terrestre con Peccato Originale* del Brueghel (**Fig. 176**) anche il grande cavallo grigio dal pelo e dai crini metallici tipicamente rubensiani, nonché le coppie di anatre, di cigni e l'esotico pappagallo *Ara ararauna* posto su di un ramo. La presenza di così tante specie, insolita per la rappresentazione di un Giovanni Battista, danno al santo l'apparenza di un Orfeo incantatore di bestie<sup>614</sup>. Nel *Paesaggio con Adamo ed Eva* (**Fig. 175**) i progenitori sono invece accompagnati da una coppia di leopardi, tratta anch'essa dal quadro di Brueghel il Vecchio, un artista particolarmente amato da Camillo

---

<sup>612</sup> Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con il Peccato originale*, olio su rame, 50,3 x 80,1 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma, Inv. FC 341 [Ivi, p. 80]. Per le due tele di Dughet si veda: Ivi, pp. 167-168, 170.

<sup>613</sup> La studiosa Valeria di Giuseppe di Paolo, che ha svolto numerose ricerche sul Borgognone, mi ha confermato l'autografia degli animali di queste tele. Mi ha inoltre comunicato che all'Istituto Centrale per la Grafica esiste un disegno di mano di Guillaume Courtois raffigurante la testa di un cavallo assimilabile a questa serie. De Marchi ipotizza che invece l'intervento di un artista della cerchia di Johannes Hermans, pittore nordico della cerchia pamphiliana [DE MARCHI 2016, p. 168] e, nel caso dei cavalli che compaiono in alcune tele fa il nome di Gaspard (*Paesaggio con il Buon Samaritano*), fatto ritenuto in questa sede alquanto improbabile viste anche le dimensioni considerevoli degli stessi.

<sup>614</sup> La tela è quasi sicuramente il «San Giovanni Battista» lasciato alla morte di Camillo nel palazzo di Nettuno (1666), salvo non la si voglia riconoscere con «Orfeo [...] con animali» menzionato a Valmontone [Ivi, pp. 167-168]. Si noti tuttavia che la presenza di un bastone che simula un croce non lascia dubbi interpretativi circa il soggetto raffigurato, senza considerare che un Orfeo non rientrerebbe nelle iconografie bibliche e ispirate alle vite dei santi con cui invece concordano tutte le restanti tele di collaborazione tra Dughet e Courtois eseguite per il principe pamphiljano.

Pamphilj che deve aver richiesto espressamente al Courtois di rifarsi all'opera appena acquistata sul mercato francese. Il fatto che la tela coi progenitori stesse a Valmontone la distacca dalle restanti opere eseguite da Gaspard e Guillaume, ad eccezione del *Paesaggio con Caino e Abele*, pure a Valmontone e probabilmente posto a pendant del dipinto di cui è questione in quanto consequenziale nel racconto biblico. Comunque sia, il comprovato citazionismo che attua il Borgognone nei confronti del rame del Brueghel porta a posticipare almeno il *San Giovanni Battista e l'Adamo ed Eva* dopo e comunque intorno al 1654, scardinando dunque il termine *ante quem* del 1653 fissato da Boisclair.

Per quel che concerne i numerosi paesaggi senza figure, qualche pezzo è stato assegnato dubitativamente da Boisclair all'allievo più famoso del Guaspre, ossia Crescenzo Onofri (1634-1714), mentre una decina furono da lei attribuiti a Dughet con una datazione compresa tra il 1651 e il 1653. Per via dell'inventario di Giovan Battista Pamphilj da lei erroneamente datato 1655 la studiosa avanzò anche l'ipotesi che molte di queste tele potessero essere state commissionate dal pontefice in persona<sup>615</sup>, fatto in seguito confutato a favore del nipote Camillo. De Marchi del resto non concorda pienamente con la studiosa canadese né su quali pezzi siano effettivamente di mano di Dughet - a cui attribuisce integralmente dodici di questi pezzi<sup>616</sup> - né sulla loro paventata assegnazione all'Onofri, preferendo lasciare le opere più dubbie sotto la dicitura "cerchia di Gasparo" (in cui forse pone l'Onofri) o attribuendole a "Gaspard e collaboratori"<sup>617</sup>, dando per assodato a Crescenzo solamente uno dei tanti paesi senza personaggi, ossia il grande *Paesaggio con alberi e fiume*<sup>618</sup>. Prima di addentrarsi sui dipinti di Dughet, è necessaria una breve parentesi

---

<sup>615</sup> Ivi, pp. 51, 203-207, catt. 107-116.

<sup>616</sup> DE MARCHI 2016, pp. 157-162

<sup>617</sup> Ivi, pp. 163-165.

<sup>618</sup> *Paesaggio con alberi e fiume*, Galleria Doria Pamphili, olio su tela, 304,5 x 207 cm, inv. FC 47 [Ivi, p. 282]. L'opera sembra in realtà simile agli altri paesaggi senza figure che in queste sede si assegnano a Gaspard. Le scarse conoscenze sull'Onofri, di cui sono praticamente ignote le opere degli esordi,

sui paesaggi realizzati a tempera della collezione romana, spesso assegnati alla scuola del nostro o appunto all'Onofri<sup>619</sup>. De Marchi infatti confuta entrambe le attribuzioni, ritenendoli giustamente più tardi e rendendo quasi una ventina di queste tempere più altri cinque olii - tutti di chiara ispirazione dughettiana - ad un artista da lui riscoperto recentemente, ossia Giovan Battista Giovannini, di cui lo studioso documenta l'attività nell'Urbe tra il 1673 ed il 1702<sup>620</sup>. Questo sconosciuto artista fu "pittore di casa" del cardinale Benedetto Pamphilj almeno dal 1673 e può considerarsi a tutti gli effetti un seguace di Dughet, tanto da imitarne lo stile e copiarne in alcuni casi le composizioni. Ad esempio, è da assegnare al Giovannini il *Paesaggio con viandanti, una piccola carovana e gregge*<sup>621</sup> (tempera su tela, 199 x 268 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. FC 16; **Fig. 178**) in cui viene ripreso pedissequamente lo sfondo dell'affresco grande di San Martino ai Monti raffigurante *Elia che unge Azael* (**Fig. 134**), con la sola modifica delle figure e, dunque, del soggetto, tramutato qui in una scena campestre, o, ancora, il *Paesaggio con cipressi senza figure* già considerato di Crescenzo Onofri<sup>622</sup>. Passando invece ai grandi quadri senza figure o "senza eroi" attribuiti quasi unanimemente dalla maggior parte della critica a Dughet, tra di essi si trovano alcune tele trasportate solo in un secondo momento da grandi "piombi", sarebbe a dire delle pareti mobili in voga al tempo barocco e usate per "tramezzare all'indiana"<sup>623</sup> secondo una moda squisitamente orientaleggiante. Fanno parte di questa particolare categoria dai fini inizialmente architettonici il *Paesaggio con rupe*, il *Paesaggio col ponte Lucano*, il *Paesaggio con cascate*, il *Paesaggio in riva al lago con castelli* ed infine il *Paesaggio con*

---

non permettono secondo chi scrive un'attribuzione all'allievo di Dughet, non essendo nemmeno note le date del suo apprendistato presso di lui.

<sup>619</sup> WADDINGHAM 1963; BOISCLAIR 1986.

<sup>620</sup> DE MARCHI 2016, pp. 197-209.

<sup>621</sup> Eadem (a cura di), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, 1999, cat. FC 2; Eadem 2016, p. 203.

<sup>622</sup> L'assegnazione all'Onofri si trova ad esempio in TREZZANI (a cura di) 2004, p. 316. L'opera è stata in seguito data al Giovannini da De Marchi e a sua volta riprende la tela di medesimo soggetto, ma con figure, eseguita da Dughet e ancora conservata nel palazzo romano.

<sup>623</sup> DE MARCHI 2010, pp. 106-115.

*sentiero e forre*. Tutte queste tele sono realizzate con una pennellata ancora più larga e rapida del consueto, ravvisabile soprattutto nel *Paesaggio con rupe*, nel celebre *Paesaggio con ponte Lucano* e nel *Paesaggio con cascate tra le rocce* (Figg. 179-181). Da vicino si riescono a percepire gli ampi e svelti colpi di pennello sovrapposti usati per creare il terreno, le rocce ed il ponte. L'impressione è di un'incredibile unità tra le parti, data non solo dalla composizione, ma anche dalla gamma cromatica unitaria costruita perlopiù sui toni dell'ocra e dei bruni, con qualche accenno di verde per la vegetazione e, nel caso del *Paesaggio con cascate tra le rocce*, dall'uso dei bianchi e degli azzurri chiari sia per l'acqua che scorre a gran velocità tra i massi sia per il cielo. I pannelli che costituiscono gli ex piombi sono ancora visibili ad occhio nudo, tranne nel caso del più piccolo *Paesaggio con rupe*, poiché composto da un solo pannello, che tuttavia era la prosecuzione del lato sinistro del *Paesaggio col ponte Lucano*<sup>624</sup>. Di datazione discussa, le tele precedentemente "piombi", furono realizzate sicuramente nel sesto decennio. Boisclair propendeva per una datazione compresa tra il 1651 ed il 1653 (proponendo questi stessi estremi cronologici anche per la maggior parte delle restanti tele senza figure della collezione Pamphilj)<sup>625</sup>, mentre per De Marchi non è da escludere che queste cinque siano di poco posteriori per via delle stesure energiche dei colori<sup>626</sup>. In assenza di dati documentari e basandosi sullo stile di queste opere nonché sul loro profondo attaccamento al dato naturale, in questa sede si propende per un'esecuzione nella prima metà degli anni Cinquanta. Come accennato, in collezione Pamphilj esistono altre tele senza figure, stavolta di formato verticale e di dimensioni meno impressionanti (ma che comunque superano i due metri di altezza). Queste, le quali sono da assegnare alla mano di Dughet, sono il *Paesaggio con grande albero e cascata tra le rupi* (Inv. FC 38), la *Valle tra gli alberi* (Inv. FC 39), il *Paesaggio con gola e cascate tra le rupi* (Inv. FC 40), il *Paesaggio roccioso con albero dal tronco spezzato* (Inv. FC 49) e il *Paesaggio con grande*

---

<sup>624</sup> Eadem 2016, p. 157.

<sup>625</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 203-207, catt. 107-116.

<sup>626</sup> DE MARCHI 2016, pp. 157-159.

*albero sulla destra* (Inv. FC 53)<sup>627</sup>; paiono concepite già nel loro attuale formato a differenza di quelle appena affrontate, ma non è da escludere che possano essere state realizzate in contemporanea ai succitati piombi per arredare le pareti di una stessa stanza vista pure l'inequivocabile parentela stilistica. Si ritiene altresì che per vicinanza nel ductus e nei soggetti sia possibile ascrivere al nostro paesaggista anche il dipinto raffigurante solamente una *Parete rocciosa* (FC 30), nonché quelle che sembrano essere le sue prosecuzioni del lato destro, ossia la tela con *Vegetazione tra le rocce e montagna in lontananza* (FC 61) e quella con *Albero in primo piano e cascata* (FC 62; **Figg. 182-184**). La visione estremamente ravvicinata con cui il paesaggista sceglie scientemente di rappresentare brani di natura, siano essi una roccia o un albero spoglio dal tronco contorto, distingue Dughet da tutti i suoi contemporanei. Lo stesso punto di vista così prossimo - e dunque pensato per suscitare un'esperienza immersiva nel riguardante - si trova anche nel succitato piombo per tramezzare all'indiana *Paesaggio con cascate tra le rocce* (**Fig. 181**), dove più di metà dell'opera è un vero e proprio zoom sulla materia che compone i massi e sugli effetti visivi della scrosciante acqua che li attraversa a gran velocità formando cascatelle e rapide. Questa capacità di soffermare lo sguardo sull'attimo e su quelli che per loro consuetudine sono dei meri dettagli aggiuntivi per altri paesaggisti, ritorna anche nei quadri di formato orizzontale il cui punto di vista è addirittura a livello del terreno. Si guardi ad esempio al *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua* (olio su tela, 101,5 x 195 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. FC 97; **Fig. 185**). Qui Gaspard sembra prendere la sua immaginaria telecamera che già in gioventù aveva immortalato da più lontano acquitrini da cui si stagliavano piante di varie specie - si pensi al *Paesaggio paludoso* Corsini (**Fig. 22**) - per avvicinarsi sempre più all'acqua fino ad immergervi i piedi, ponendo l'attenzione su di essa e sulle singole foglie delle piante e dei più piccoli arbusti che la circondano. Il sottobosco al tempo era un sottogenere nuovo ed alquanto di nicchia praticato esclusivamente da pochissimi

---

<sup>627</sup> Ivi, pp. 160-162.

nordici tra cui spicca il pittore olandese Otto Marseus van Schrieck<sup>628</sup> (1619-1678), attivo tra Firenze e Roma tra il 1652 e il 1657 e membro della Schildersbent col soprannome di *Snuffelaer*. Costui, ritenuto l'inventore di questo genere che concepì durante il soggiorno romano, arricchiva i suoi sottoboschi con nature morte e con la raffigurazione minuziosa di specie animali legate alla terra, quali insetti, lumache, rettili e anfibi (**Fig. 186**). In Dughet questo decorativismo è invece assente: non è una pittura minuziosa che pretende uno sguardo attento sui dettagli per coglierne le sottigliezze e la varietas delle specie animali e vegetali, quanto piuttosto una raffigurazione che pone lo spettatore nel cuore stesso dell'ambientazione paesistica. Per tale ragione è possibile che queste opere siano nate per decorare integralmente le pareti di uno stesso ambiente, portando il concetto di illusione barocca e di coinvolgimento del riguardante a un livello fino ad allora impensato. La figura umana è omessa in quanto è colui che guarda ad abitare il paesaggio, il quale è traslato senza imbellettamenti dall'esterno all'interno delle dimore pamphiljane. I fregi ad affresco del Tassi, il decorativismo dei nordici, l'idealizzazione dei bolognesi, di Poussin e di Lorrain sono superati a profitto di una nuova concezione di paesaggio a stampo prettamente naturalistico e, in un certo senso, che valica il concetto di paesaggio reale, definizione ingiustamente chiamata in causa solo quando un edificio, un monumento o un altro elemento caratterizzante permettono l'identificazione di un luogo specifico.

Infine, nell'ambito delle commissioni pamphiljane va ricordato l'intervento di Dughet nello sfondo della fontana dell'*Aqua Vergine* scolpita da Alessandro Algardi (1598 - 1654). Questa fu realizzata per Camillo nel giardino del palazzo che dava su via Lata, rendendo quest'opera l'unica eseguita dal paesaggista esplicitamente per l'attuale palazzo Doria Pamphilj. Il biografo Passeri, oltre a descrivere la fontana,

---

<sup>628</sup> Per la produzione di questo artista e il genere del sottobosco si vedano: BENCINI, *Otto Marseus van Schrieck. Sottobosco con lucertola, donnola, farfalle e rospo; sottobosco con serpente, granchio, scarabeo e farfalle*, 2006; LEONHARD, *Pictura's fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting*, in «Simiolus», 2, 2010, XXXIV, pp. 95-118;

documenta il contributo del Pussino all'interno della biografia dedicata allo scultore; scrive infatti:

«Nel cortile grande per Palazzo oggi de Panfilj nella Via lata al Corso vi è di sua mano [Algardi] una fontana di stucco, ov'ha fatto nella cima una figura di una vergine detta di trevi, e da piedi due Tritoni che reggono il vaso principale ch'è collocato in mezzo, e compisce questa fonte dentro un arco ov' è dipinto un paese a fresco di mano di Gasparo Duger cognato di Nicolò Poussino»<sup>629</sup>.

La fontana risulta attualmente distrutta, tuttavia in un'incisione di Giovanni Francesco Venturini<sup>630</sup> (1650-1711) si scorge la presenza di un grande sfondo paesistico dipinto da Gaspard (**Fig. 187**). Dall'incisione si riesce ad evincere il soggetto, ravvisabile anche in un disegno di autore anonimo conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. D. 399.87.). Grazie all'incisione in questione sappiamo che lo sfondo ad affresco, di formato verticale, rappresentava per quasi tutta la sua altezza una fitta foresta, salvo che per un piccolo scorcio di cielo nella parte superiore dell'arco. Per quel che concerne la cronologia, al 3 novembre 1653 è datato un pagamento a Battista Olmo<sup>631</sup>, responsabile del montaggio della fontana. La decorazione dipinta doveva quindi essere già stata realizzata a questa data e ciò porta a datare l'intervento di Gaspard proprio intorno al 1653. Il soggetto, le grandi dimensioni e la datazione avvicinano questa foresta ad affresco al *Paesaggio con san Giovannino* della Pinacoteca di Brera (**Fig. 144**), dipinto in collaborazione con Mola nel 1652. Quello per Camillo Pamphilj non fu il solo contributo di Dughet per una

---

<sup>629</sup> PASSERI 1772, pp. 213-214. Il medesimo biografo, stavolta nella vita dedicata a Nicolas Poussin, aggiunge pure un giudizio sull'arte del giovane cognato: «dei cognati di sua moglie, il maggiore chiamato Gaspero, che riuscì in genere di paesi un soggetto, che non avrebbe avuto uguale, se sapeva contenersi di non farne tanta abbondanza» [Ivi, p. 354].

<sup>630</sup> Quest'incisione di Venturini fu pubblicata in: FALDA, *Le Fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma con li loro prospetti et ornamenti diseguate ed intagliate da Gio. Francesco Venturini. Parte Terza*, in Eadem, *Le Fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con i loro prospetti, come sono al presente*, Vol. III, 1675, s. p.

<sup>631</sup> ADP, Scaff. 88, n. 45, int. 5, ff. 134 v - 136 [in: GARMS 1972, p. 115].



fontana, né tantomeno l'unica collaborazione con uno scultore. Infatti, il 28 luglio 1654 il paesaggista ricevette un pagamento di 4,5 scudi per l'affresco retrostante alla *statua di Apollo* scolpita da Paolo Naldini<sup>632</sup> per la fontana del piano nobile di Palazzo Cardelli<sup>633</sup>, posta nella corte interna. Se per la fontana Pamphilj il nostro aveva realizzato *de facto* una boschereccia, per i Cardelli dipinse invece un cielo costellato da nuvole, di certo una delle sue specialità insieme proprio alla raffigurazione di alberi. Del resto anche il committente della fontana di Apollo, da riconoscersi con Carlo Cardelli (1626-1662), era di certo anche un collezionista di pittura di paesaggio<sup>634</sup>, infatti secondo il suo inventario post mortem del 1663<sup>635</sup> il nobile possedeva nella sua quadreria ben ventitré dipinti di questo genere su un totale di ottantacinque pezzi<sup>636</sup>, tra cui delle opere di Claude Lorrain<sup>637</sup>. Non è noto se fosse il Cardelli a scegliere personalmente Dughet, tuttavia il paesaggista conosceva sicuramente il Naldini, che come il nostro fu attivo nella chiesa carmelitana di San Martino ai Monti giusto pochi anni prima. Comunque sia, i due affreschi per fontane eseguiti da Gaspard tra il 1653 e il 1654, insieme alla realizzazione coeva dei piombi per tramezzare all'indiana e ai precedenti guazzi su tavola eseguiti per i Costaguti, certificano la straordinaria capacità del paesaggista come decoratore di ambienti nonché la sua versatilità, che gli permetteva di dipingere con tecniche diversificate e su supporti di varia natura. Inoltre queste due fontane, in cui la pittura dialoga con la scultura marmorea o in stucco, catapultano l'artista nella grande decorazione barocca, ove l'interazione tra le arti era la prassi. Ciò sicuramente contraddistinse Dughet dagli altri paesaggisti, in primis da Poussin e

---

<sup>632</sup> «a Gasparo Depussinia a conto della Pittura della Fontana [...] sc. 4.50» [ASC, Archivio Cardelli, Div. IX, vol. 215. *Uscita dal 1654 al 1662*, f. 11; trascritto in: BANDES 1984, p. 28; BOISCLAIR 1986, p. 145, doc. XIII].

<sup>633</sup> Per Palazzo Cardelli si veda: SCANO, *Palazzo Cardelli*, in «Capitolium», 36, 1961, X, pp. 22-26.

<sup>634</sup> Per il collezionismo di Carlo Cardelli si veda: FRASCARELLI, *A tutela di un minore. Memorie, elenchi e inventari dell'eredità di Carlo Cardelli (1626-1662)*, in SICCA (a cura di), *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, 2014, pp. 63-73.

<sup>635</sup> ASC, Archivio Cardelli, Div. I, t. 6, fasc. 18, ff. 8r-9v [in: *Ibidem*].

<sup>636</sup> Ivi, p. 73, n. 37.

<sup>637</sup> CARDELLI, *Claudio "il Lorenese" ed un suo giovane committente romano*, in «Strenna dei Romanisti», 1997, LVIII, pp. 19-29.

Lorrain che furono sì suoi maestri, ma che di certo non erano avvezzi a queste particolari commissioni.

Una revisione necessaria II. Slittamenti cronologici del catalogo dughettiano tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta

Alla luce delle scoperte sulle tele di collaborazione tra Dughet e Jan Miel, è vieppiù necessaria una revisione cronologica sostanziale del catalogo dughettiano. Partendo dal presupposto che, fino ad oggi, non erano mai state datate opere da cavalletto nel periodo compreso tra il 1645 ed il 1651 se non per pochissimi esemplari, e che le tele di collaborazione col bambocciantе già riconosciute da altri studiosi venivano collocate tra il 1638 ed il 1640 circa o, in un caso rimasti inascoltati, al massimo intorno al 1645<sup>638</sup>, si comprende nettamente che anche buona parte delle opere eseguite dal solo Pussino necessitano di uno slittamento in avanti di datazione che può arrivare a superare addirittura i dieci anni. Questa ricostruzione è appurata dalla vicinanza stilistica delle tele che si analizzeranno a breve con quelle approfondite nel paragrafo dedicato alla collaborazione con Miel, nonché con alcuni dipinti pamphiljani e con gli affreschi di San Martino ai Monti, altro tassello inamovibile cronologicamente della produzione di Dughet. Per meglio comprendere i cambi di datazione qui proposti, si è deciso di partire proprio dalle opere di stampo naturalistico più prossime alle predette, in modo tale da riuscire a tracciare l'evoluzione stilistica del Pussino dal quinto decennio inoltrato fino alla prima metà degli anni Cinquanta, decade in cui, al contrario di ciò che la critica credeva, l'artista produsse numerose tele di medie e grandi dimensioni a prescindere dagli importanti impegni come frescante e dal suo ruolo di artista della corte pamphiljana.

---

<sup>638</sup> KREN, 1978, vol. 1, pp. 87-90, 93-94; vol. 2, pp. 96-98, n. A78; vol. 3, pls. LXXIV-LXXIVa.

Si sono già ampiamente indagate le inoppugnabili similitudini che intercorrono tra il *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza* eseguito insieme a Miel (**Fig. 154**) e *La fuga in Egitto* Doria Pamphilj (**Fig. 156**). Queste sono infatti lapalissiane, a partire dalla costruzione stessa della scena paesistica, che prevede in entrambi un sentiero “a ferro di cavallo” reso con ampie pennellate oca-brune, che parte dal centro del primo piano per proseguire con una stretta curva che lo piega verso la sinistra del paesaggio. La strada in terra battuta è delimitata a sua volta da cespugli verde intenso e dalla presenza di un gruppo di pochi ma imponenti alberi dai tronchi contorti e dalle cortecce con differenti cromie posti sullo stesso piano della strada, con rilievi montuosi bluastri sullo sfondo a cui segue il cielo che va da toni chiari fino ad un azzurro intenso nella parte superiore. Lo stesso sentiero è presente anche nel *Paesaggio con l'incontro tra i santi Antonio abate e san Paolo primo eremita* della collezione della Banca d'Italia, a sua volta pendant del *Paesaggio con tre figure* della stessa raccolta (**Figg. 188-189**), entrambi ritenuti strettamente giovanili da Boisclair<sup>639</sup>. Il dettaglio del ponte Lucano presente nel quadro del Fitzwilliam ritorna in maniera più ravvicinata nel *Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano* (**Fig. 190**), datato dalla studiosa canadese entro il 1640<sup>640</sup> ma da ritenersi contemporaneo all'opera eseguita a quattro mani con Miel per Martino Longhi il Giovane (**Fig. 154**). In generale, una particolarità specifica che accomuna le tele del periodo compreso tra gli ultimi anni del quinto decennio e i primi anni del sesto sono le nuvole, che si differenziano da quelle dipinte da Dughet nella sua primissima fase stilistica ma anche da quelle che eseguirà nelle opere più poussiniane degli anni Cinquanta e soprattutto nella terza maniera vera e propria. Le nubi sembrano infatti essere dei batuffoli bianchi di cotone a cui man mano il pittore giustappone e sovrappone vere e proprie macchie

---

<sup>639</sup> BOISCLAIR 1986, p. 177, catt. 25-26.

<sup>640</sup> Ivi, p. 186, cat. 62.

di vari toni di grigio sempre più scuri, molto differenti dunque dalle nuvole dalle cromie sfumate a cui spesso si associa la mano di Dughet, ma che sono coerenti con quelle che si riscontrano nelle tele di transizione tra prima e seconda maniera di cui si è scritto, di cui queste sono il definitivo compimento. Infatti ora non sono più poste in un'unica fascia larga sull'orizzonte, ma si spargono per tutta l'altezza del cielo, lasciando spazio a effetti luministici reinterpretati da Lorrain. È poi la pennellata che differenzia la fase compresa tra il 1645 ed il 1652 circa (in alcuni casi visibile fino agli anni Cinquanta inoltrati): è infatti larga e particolarmente svelta, adatta soprattutto per rendere i terreni e le rupi ocre che invadono questi paesaggi, le cui irregolarità sono appunto date dalla sovrapposizione di pennellate larghe con tonalità e direzioni diverse. In generale, si tratta di paesi piuttosto "aridi" rispetto all'esplosione di verdi tipica del Pussino più maturo, ciononostante i pochi alberi ricoprono un ruolo fondamentale e sono posti sempre su un piano particolarmente avanzato. Non sempre sono i classici alberi quinta posti lateralmente, anzi, sono spesso in posizione accentrata ma mai simmetrica e conferiscono al contempo linee di forza verticali e un ritmo dissonante all'insieme. Questa dissonanza è amplificata dalla varietà: i fusti degli alberi, oltre ad essere particolarmente serpentinati, hanno differenti diametri e, soprattutto, presentano varie colorazioni, dai toni argentei (richiamo evidente alla fase giovanile dell'artista, in parte riconducibile al corpus del Maestro della Betulla) fino a marroni particolarmente scuri. La diversità continua anche nelle fronde: ora fitte, vaporose e verdi scure, ora spoglie, verdi chiare o brunite, con foglie tratteggiate attraverso singole pennellate. Numerose sono le tele in cui si manifestano tutti questi stilemi e che dunque vanno poste nello stesso giro di anni delle collaborazioni tra Dughet e Miel. Per quel che concerne gli slittamenti cronologici più evidenti, in primis vi è il bel *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo* di Cleveland (1648-1651 circa; **Fig. 59**), datato da Luigi Salerno intorno alla fine degli anni Quaranta e da Boisclair addirittura entro il

1635<sup>641</sup>, ossia quando Gaspard abitava e studiava presso il cognato Poussin. Della medesima fase stilistica sono poi il *Paesaggio con viandante e due cani su sentiero*, entrato da poco nelle collezioni del Brooklyn Museum (1649-1651; **Fig. 191**), e il leggermente più acerbo *Paesaggio arcadico con viandanti e cani su sentiero* comparso sul mercato nel 2016<sup>642</sup> (1648-1650 circa; **Fig. 192**), in cui il risultato finale sembra quasi il frutto di un Dughet che guarda e riflette sulla sua prima produzione, eseguendola con uno stile più maturo. Quest'ultima tela è infatti interessante perché ha un precedente iconografico nell'inedito *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione*<sup>643</sup> ancora della prima maniera (**Fig. 45**). In quest'ultimo, eseguito nella prima metà degli anni Quaranta, la pennellata è sfaldata come nella tela senza figure della Longhi di Firenze (**Fig. 24**); inoltre la figurina arcadica che la abita è ancora relegata nella parte inferiore della superficie pittorica, sintomo di un artista agli esordi. Non sfugge da reinterpretazioni cronologiche nemmeno il paese originariamente senza figure oggi conservato presso il Musée Fabre di Montpellier, meglio noto come *Paesaggio col Buon Samaritano* (**Fig. 193-194**). Grazie ad un catalogo di vendita del 1772 è stato possibile per Boisclair constatare che la tela in questione fu ritoccata nel corso del Settecento dal suo stesso proprietario, ossia il celebre pittore Louis-Michel Van Loo, autore dei personaggi e degli animali<sup>644</sup>. Ciò che però conferma una datazione tra il 1649 ed il 1651 di quest'opera di collaborazione postuma è la sua derivazione parziale dall'affresco grande di San Martino ai Monti raffigurante *Elia che unge Azael quale re di Siria* (**Fig. 134**), da cui riprende il sentiero "a esse" che parte dal primo piano inerpicandosi lungo un pendio tramite tornanti. L'affresco carmelitano è richiamato anche nell'inedito *Paesaggio con tre pastori, capre*

<sup>641</sup> SALERNO 1975, p. 229; Eadem 1977-1978, Vol. III, p. 1018, nota 10; BOISCLAIR 1986, pp. 173-174, cat. 16.

<sup>642</sup> Vendita Christie's, Londra, 2 novembre 2016, lotto 155.

<sup>643</sup> Vendita Nagel, Stoccarda, 6 ottobre 2010, lotto 589.

<sup>644</sup> Ivi, pp. 186-187, cat. 64. La studiosa situa il dipinto tra il 1638 ed il 1640. La vendita dei beni di Louis-Michel Van Loo ebbe luogo il 14 ed il 15 dicembre del 1772. La tela corrisponde al lotto 21 e fu acquistata dal mercante Lebrun insieme ad una tempera di Dughet appartenuta sempre a Van Loo (lotto 20). È stata acquistata nel 1995 dalla città di Montpellier con la partecipazione del FRAM Languedoc-Roussillon e da allora è esposta nelle collezioni del Musée Fabre.

*su sentiero e borgo sullo sfondo*<sup>645</sup> di modeste dimensioni (**Fig. 195**), dove oltre al sentiero l'artista utilizza similamente un albero a sinistra che svolge il ruolo di quinta scenica. Essendo che qui le nuvole sono ancora disposte a fascia, come si è visto nelle opere di transizione tra di prima e seconda maniera, è plausibile che sia stata eseguita verso il 1648-1649, quindi poco prima del *Paesaggio con Buon Samaritano* (1649-1651 circa) in cui invece l'artista pone sulla linea dell'orizzonte una luce dorata costellando solo poi il cielo con nubi macchiate ma ora verosimili, alternando cumuli e cumulonembi (**Fig. 193-194**). Nubi ancora parzialmente a fascia vi sono anche nel grande *Paesaggio roccioso con cascata, due viandanti su sentiero e burrasca di vento* della Dulwich Picture Gallery<sup>646</sup> (1648-1650 circa; **Fig. 196**), che tuttavia dimostra un'incredibile sapienza da parte di Gaspard nel rendere «il vento tra le frondi» il quale, come sempre nelle sue tele, promana da sinistra verso la destra. Si noti che, ad eccezione del *Paesaggio con tre pastori, capre su sentiero e borgo sullo sfondo* (**Fig. 195**), tutte queste tele a stampo naturalistico finora menzionate sono di dimensioni considerevoli, dimostrando la serializzazione da parte del pittore di una produzione che doveva essere tutt'altro che economica, ma che evidentemente stava riscontrando un notevole successo. Del resto, questa realizzazione in serie si evince nell'uso reiterato di parti intere di composizioni che non sarebbero spiegabili senza l'utilizzo di modelli disegnativi conservati nell'atelier di Gaspard, molti dei quali dovevano essere a loro volta schizzati dal vero. Si noti comunque che questo fenomeno può riguardare anche dettagli specifici del paesaggio reale che possono essere ripresi pedissequamente o con delle variazioni. Ad esempio confrontando attentamente il *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne* in deposito presso Palazzo Chigi<sup>647</sup> (**Fig. 197**) si può constatare che il monte azzurrato che domina la parte centrale dello sfondo sia lo

---

<sup>645</sup> Vendita Sotheby's, Londra, 29 aprile 2010, lotto 77.

<sup>646</sup> L'opera, entrata nel museo solo nel 1994, fu datata da Boisclair quando ancora si trovava sul mercato tra il 1638 ed il 1640 [Ivi, pp. 185-186, cat. 61].

<sup>647</sup> Anch'esso già datato da Boisclair tra il 1638 ed il 1640 [Ivi, p. 187, cat. 66]. Per Alloisi la tela è addirittura precedente, da situarsi agli assoluti esordi del paesaggista [ALLOISI 2002, pp. 60-61].

stesso ma rovesciato di quello che compare nel contemporaneo *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne* del Nationalmuseum di Stoccolma<sup>648</sup>, che evidentemente raffigura una veduta presa dal versante opposto della stessa montagna (**Fig. 198**) di cui il pittore avrebbe quindi realizzato più disegni *sur le motif* da angolazioni diverse.

Proseguendo con questo discorso e prendendo come punto di partenza la grande tela commissionata da Jacovacci a Dughet e Miel ora al Metropolitan Museum, ossia il *Paesaggio con lotta tra due montoni* (1650-1651; **Fig. 151**), è possibile raggruppare un ulteriore gruppo di dipinti. Cardine di questo quadro è il grande albero curvo dalla chioma fitta e verde scura che si staglia sulla destra a incorniciare la scena e che sorge da dietro un grande masso posto in primo piano. L'uso dell'imponente albero quinta sulla destra si trova ad esempio nel *Paesaggio con corso d'acqua, rupi e mulattiere su sentiero* della collezione Amata che qui si pubblica per la prima volta (**Fig. 199**). L'opera è interessante perché dimostra l'interesse da parte del nostro pittore per l'arte dei bamboccianti e, in particolare, per quella del Miel, da cui ricava la figura del mulattiere dal berretto rosso. Ma a livello di composizione, ancor più prossima alla tela newyorkese è il *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza* del Rijksmuseum di Amsterdam<sup>649</sup> (**Fig. 200**). La grande pianta posta al fianco di una roccia sulla destra, la strada in terra battuta che costeggia uno specchio d'acqua e la sinistra occupata da promontori e monti la pongono infatti in contemporanea al dipinto Jacovacci. Non solo, l'ambientazione paesistica del dipinto del museo olandese è completamente

---

<sup>648</sup> Boisclair lo datava intorno al 1670, datazione in seguito spostata verso il 1668 da Grate [BOISCLAIR 1986, cat. 364, p. 282, cat. G. 78; GRATE, *National Museum, Stockholm. French Paintings I. Seventeenth century*, 1988, cat. 12, pp. 38-39]. Qui si propone invece una datazione coeva al dipinto Corsini in deposito a Palazzo Chigi [**Fig. 197**].

<sup>649</sup> Ne consegue una ridatazione pure del pendant della tela olandese, anch'esso conservato al Rijksmuseum e raffigurante un *Paesaggio italianizzante con quattro figure, fiume e borgo su promontorio in lontananza*. Boisclair nella sua monografia divideva inspiegabilmente il pendant proveniente dalla collezione Hamilton, situando comunque entrambe le tele tra il 1638 ed il 1640 [Ivi, p. 185, cat. 59 e p. 191, cat. 77].

ricalcata nell'inedito *Paesaggio con Apollo e Dafne osservati da Peneo*<sup>650</sup> (**Fig. 201**), dove le eleganti figurine mitologiche dall'allure cortonesco furono eseguite da un pittore figurista, forse da riconoscersi con Francesco Allegrini o con Filippo Lauri, anch'esso artista noto per aver collaborato a più riprese col Pussino in dipinti dal soggetto analogo sebbene a date più avanzate. Una tela dalla composizione più complessa, ma che s'inserisce nel filone di cui è questione, potrebbe essere il *Paesaggio roccioso con figure sedute vicino a un lago e borgo su collina in lontananza* (**Fig. 202**) recentemente apparso sul mercato<sup>651</sup>, in cui ricorre un grande albero quinta che sorge da grandi massi posti in primo piano. Questo punto di vista che pone l'attenzione soprattutto sul dettaglio delle rocce ricorda infatti anche le grandi opere eseguite nella prima metà degli anni Cinquanta da Dughet per Camillo Pamphilj, di cui il succitato quadro deve essere contemporaneo.

Le considerazioni finora esposte hanno permesso una ridatazione di un cospicuo numero di dipinti accomunati perlopiù da parti di composizioni o da dettagli estremamente significativi. Ebbene, la creazione di questo nucleo unito ai numerosi quadri pamphiljani sono altresì da porsi alla base per una discussione più ampia sulle altre tele di stampo naturalistico che Dughet produce fino alla metà del sesto decennio. Ad esempio, partendo dalla peculiarità dei cumulonembi e dalla passione per le pareti rocciose dai caldi toni ocra si può delineare una cronologia pure per i dipinti raffiguranti borghi su alture, stilema che il paesaggista indagherà da questo momento fino alla fine della sua carriera. Uno degli esempio più precoci in cui un insieme architettonico diventa preponderante ai fini compositivi è il *Paesaggio della campagna romana con bagnanti e pescatori, cascata e borgo su parete rocciosa* eseguito verosimilmente tra il 1648 ed il 1651 e conservato a Palazzo Rosso (**Fig. 203**), in cui la presenza delle nubi macchiate porta facilmente a considerarlo coevo almeno alle prime tele col Miel. Il formato verticale del dipinto rafforza in questo caso la costruzione in altezza dell'ambientazione paesistica, che mette in avanti alte pareti

---

<sup>650</sup> Vendita Sotheby's, New York, 05 giugno 2002, lotto 59.

<sup>651</sup> Vendita Sotheby's, New York, 01 febbraio 2018, lotto 596.



rocciose coronate da un borgo posto su un altopiano. A tal proposito, sebbene la tela genovese inspiegabilmente non compaia nella monografia di Boisclair, la presenza di architetture e la costruzione in verticale erano per la studiosa canadese una caratteristica delle opere di Dughet che si manifestava solo a partire dal 1660 circa. Nella tela di cui è questione, gli edifici squadrati da un lato ordinano geometricamente una scena altrimenti succube della pittoresca natura che la invade, mentre dall'altro si integrano grazie alle loro cromie terrose al contesto paesistico da cui sembrano letteralmente sbocciare. Della metà degli anni Cinquanta è il non distante *Paesaggio con pastori, mucche, cascata e borgo su parete rocciosa* di Nostell Priory<sup>652</sup> (**Fig. 204**), geometricamente più armonioso e caratterizzato da una luce dorata più soffusa sullo sfondo ma che genera comunque netti contrasti di luci e ombra tra le insenature rocciose. Che si tratti di una rielaborazione di più ampio respiro della composizione del dipinto genovese è evidente: nella parte inferiore i personaggi interagiscono su due lembi di terra pianeggianti scavati naturalmente tra i massi e la terra, uno in primissimo piano e l'altro sul versante destro di una cascata. Questa sgorga alla base dall'altura coronata infine dal borgo medievaleggiante, che è inequivocabilmente lo stesso. La forte componente verticale è armonizzata dalle tre linee parallele disegnate dal primo plateau roccioso, dal secondo che continua perfettamente nella linea della caduta d'acqua e dal terzo su cui è sito il villaggio, in uno straordinario connubio tra pittoresco della natura e geometria delle forme. È almeno da questo periodo che l'artista cominciò a stabilirsi per periodi più o meno lunghi a Tivoli, luogo in cui possedeva una casa e che poteva offrirgli pittoresche vedute in cui selvaggio e artificio umano si fondono all'unisono, diventando oggetto di innumerevoli opere. Deve essere infatti questa cittadina la protagonista del piccolo *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata* di collezione privata inglese (**Fig. 205**), reso ancor più unico

---

<sup>652</sup> L'opera non è nel catalogo di Boisclair, che tuttavia inserisce due opere a pendant presso il museo sudafricano di Capetown di cui una quasi identica al dipinto di Nostell Priory. Si noti comunque che la studiosa canadese situa le due tele sudafricane addirittura tra il 1669 e il 1671, date decisamente troppo avanzate [BOISCLAIR 1986, catt. 319-310].

dalla sua incompiutezza che mostra l'incredibile velocità esecutiva con cui il pittore delineava gli elementi naturali e le figure, in contrapposizione con le pennellate ordinate destinate alle architetture, che nei loro semitoni e nelle delicate ombreggiature appena abbozzate hanno qui la parvenza di un'apparizione metafisica. L'alta cascata che s'infrange a valle sulla rocce diramandosi in rapide è indicativa del luogo, potendo essere riconosciuta con quella che oggi è chiamata la cascata del Bernini dietro la quale si apre la celebre grotta di Nettuno. La cittadina laziale è poi la protagonista della più matura *Veduta di Tivoli col tempio della Sibilla e cascata* dell'Hatton Gallery (**Fig. 206**), da situarsi non prima della seconda metà del sesto decennio<sup>653</sup>, dove, posta sull'alta formazione travertinoso si staglia il noto tempio circolare ripreso da innumerevoli artisti nel corso dei secoli. Non tutte le cittadine su alture dipinte dal Dughet sono però da identificarsi con Tivoli. Coeva alla tela dell'Hatton Gallery è ad esempio l'inedito *Paesaggio roccioso senza figure con paese su promontorio*<sup>654</sup> che qui si propone di identificare con Sutri (**Fig. 207**). In ambo le tele gli ocri del tufo e del travertino iniziano ad essere bilanciati cromaticamente coi verdi degli arbusti e delle distese erbose, sebbene si sia ancora lontani dalle vedute costruite solo da sfumature di verdi con cui Dughet è stato poi principalmente identificato.

Tangenze poussiniane degli anni Cinquanta. I dipinti da cavalletto e gli affreschi  
commissionati da Gian Lorenzo Bernini

Ai paesaggi più prettamente naturalistici eseguiti da Dughet tra la fine degli anni Quaranta e la quasi totalità degli anni Cinquanta fanno da contraltare opere più rigorose sia dal punto di vista del soggetto sia da quello della composizione, che

---

<sup>653</sup> Per Boisclair si tratterebbe invece di un'opera degli ultimi anni di attività di Gaspard, addirittura intorno al 1670 [Ivi, cat. 395].

<sup>654</sup> Vendita Sotheby's, Londra, 29 aprile 2015, lotto 400.

comunque non lasciano mai totalmente in disparte l'attenzione al singolo dato naturale. Si è già provato che Gaspard fosse a conoscenza della creazioni di Nicolas Poussin anche intorno alla metà del quinto decennio, come dimostrano opere dalla composizione estremamente semplice e al contempo scandita da piani ordinati quali il *Paesaggio con portatore di vaso su sentiero* (**Fig. 104**) o, ancora, il *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* della Walker Art Gallery di Liverpool (**Fig. 105**), in cui l'allievo riprende parzialmente le figure di un dipinto eseguito anni prima dal maestro per Cassiano dal Pozzo (**Fig. 106**). Quest'opera in particolare, insieme al già citato *Paesaggio con morte di Procri* (**Fig. 103**), segnano le premesse della produzione più strettamente poussiniana del nostro artista, che troverà il suo acme verso la metà degli anni Cinquanta. Una serie di dipinti dimostra il costante sguardo di Dughet verso le creazioni più riuscite del normanno, sebbene reinterpretate secondo la sua personalissima poetica. A cavallo tra quinto e sesto decennio si ritiene sia da situare il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* passato in asta insieme al suo pendant<sup>655</sup> (**Fig. 208**). In questa tela di modeste dimensioni (51,5 x 65 cm) Gaspard riprende alcune idee del celebre *Paesaggio con san Matteo e l'Angelo* dipinto da Poussin tra il 1638 ed il 1640 per il segretario personale di Urbano VIII, il cardinale Giovanni Maria Roscioli<sup>656</sup> (**Fig. 209**), che a sua volta segna la svolta geometrica del pittore francese. Derivano dal capolavoro del normanno l'uso delle forme geometriche pure riscontrabili a sinistra nel parallelepipedo di pietra e nelle sezioni cilindriche del fusto di alcune colonne - disposte inoltre in maniera alquanto simile - nonché la presenza, sul fondo, di una torre dalla sommità mozzata che rievoca quella delle Milizie. Anche l'ansa del fiume e la rupe a sinistra sono comuni ai due dipinti, ma in Dughet l'insieme è

---

<sup>655</sup> Vendita Sotheby's, Milano, 11 giugno 2002, lotto 131.

<sup>656</sup> L'opera, oggi conservata presso la Gemäldegalerie di Berlino, fu acquistata dal Roscioli insieme al suo pendant (ossia il *Paesaggio con san Giovanni a Patmos* dell'Art Institute of Chicago) direttamente da Poussin il 28 ottobre del 1640, un mese prima della partenza per Parigi dell'artista [per la bibliografia precedente dei dipinti Roscioli si rimanda a : ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008, pp. 210-213, catt. 35-36.

decisamente ravvicinato, offrendo uno sguardo più immersivo nella natura rispetto alla ricerca dell'ordine puro che contraddistingue il quadro Roscioli. Il soggetto infatti nella tela di Gaspard diventa prettamente aneddótico, con anonimi pastori d'Arcadia e barcaioli a sostituzione del santo e dell'angelo. Anche la barchetta a remi posta quasi parallelamente rispetto al riguardante potrebbe essere una citazione: si guardi ai paesaggi di Annibale Carracci, che introdusse questo escamotage compositivo a inizio del Seicento in quel caposaldo della storia della pittura di paesaggio che è la lunetta con la *Fuga in Egitto* Aldobrandini (**Fig. 210**), nonché a quelli di Domenichino (**Fig. 211**), vero promotore e sviluppatore del paesaggio ideale in terra laziale. Di certo la barchetta a remi, tanto cara ai paesaggisti bolognesi, fu molto amata da Gaspard, il quale la introdusse in innumerevoli dipinti, tra cui il *Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano*<sup>657</sup> di cui si è già disquisito (**Fig. 190**). Al di là dei riferimenti ad ulteriori artisti, rimane comunque un quesito fondamentale: come poté Gaspard riprendere il *Paesaggio con san Matteo e l'angelo* di Nicolas a distanza di un decennio? La risposta in questo caso potrebbe essere fornita da un disegno a matita nera conservato a Düsseldorf che riprende parzialmente il dipinto appartenuto a Roscioli (Inv. FP 4443; **Fig. 212**) ma che è stato espunto dal catalogo grafico del normanno<sup>658</sup>. Già autori quali Eckhard Schaar hanno in passato proposto di vedere nell'autore del foglio del museo tedesco proprio Dughet<sup>659</sup> e oggi la scoperta di un dipinto di sua mano che riprende proprio alcune delle invenzioni del *San Matteo e l'Angelo* portano a sostenere questa assegnazione. Ciò proverebbe un vero e proprio studio delle opere del cognato più grande da parte del paesaggista romano ben al di là del periodo giovanile di formazione presso di lui.

---

<sup>657</sup> BOISCLAIR 1986, p. 186, cat. 62.

<sup>658</sup> ROSENBERG, PRAT 1994, Vol. II, p. 870, cat. R. 367.

<sup>659</sup> SCHAAR (a cura di), *Italienische Handzeichnungen des Barock aus des Beständen des Kupfertichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf*, cat. della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, marzo-maggio 1964), 1964, cat. 42.

Se finora le citazioni a Poussin di cui si disquisito riguardano opere eseguite anni prima rispetto alle riproposizioni dell'allievo, esistono almeno due tele di mano del nostro da ritenersi quantomeno coeve a uno dei massimi capolavori del pittore normanno. Lo straordinario *Diluvio* del Musée des Beaux-arts di Chartres<sup>660</sup> (**Fig. 213**) è considerato uno dei capisaldi della poetica dughettiana, in particolare per la capacità indiscussa del paesaggista nel rendere gli effetti atmosferici quali le tempeste e le burrasche di vento, talento che gli valse il plauso anche degli intendenti d'arte d'oltremarina<sup>661</sup>. Tutto ciò è esemplificato nel dipinto di Chartres: il vento - che come spesso accade in Gaspard promana da destra verso sinistra - piega violentemente le fronde e i fusti degli alberi, gonfiando vistosamente al contempo le vesti del pastore posto sul sentiero in primo piano. Il cielo plumbeo scarica un violento acquazzone la cui caduta è virata anch'essa sapientemente dalla furia del vento. Tuttavia, in lontananza sulla sinistra, un piccolo lembo di cielo azzurrissimo contrasta col grigiore generale e presagisce l'imminente quiete dopo la tempesta. La composizione d'insieme, con un albero quinta a sinistra - qui però spoglio - un sentiero con un tratto parallelo al riguardante in primo piano ed un placido lago dai contorni tondeggianti nella zona intermedia ricordano chiaramente il *Paesaggio con Piramo e Tisbe* dipinto da Poussin per l'amico Cassiano dal Pozzo nel 1651 secondo la narrazione ovidiana<sup>662</sup> (*Met*, Libro IV; **Fig. 214**). Il pastore dughettiano richiama da un lato sia la *figura che va contra'l vento* disegnata da Poussin intorno al 1638 per la copia manoscritta del *Trattato della Pittura* di Leonardo<sup>663</sup> appartenuta a Cassiano (**Fig. 30**), sia la Tisbe del dipinto oggi a

---

<sup>660</sup> BOISCLAIR 1986, p. 201, cat. 101.

<sup>661</sup> «personne, avant le Guaspres, n'avoit attiré le vent ni l'orage dans les tableaux qui les représentoient: les feuilles y semblent agitées, les arbres (objets inanimés) cessent de l'être sous sa main» [DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 70].

<sup>662</sup> ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008, cat. 57, pp. 264-267.

<sup>663</sup> Russell sostiene che Dughet nel *Diluvio* di Chartres abbia seguito i precetti di Leonardo per la raffigurazione del tempo atmosferico allo stesso modo di Poussin nel *Piramo e Tisbe* e si domanda se il nostro paesaggista avesse ricevuto una copia del manoscritto del *Trattato della pittura* poco prima della sua stampa nel 1651 [RUSSEL 2019, pp. 232, 235-236]. In questa sede, alla luce del ricorrere della *figura che va contra'l vento* anche nei dipinti di gioventù, si ritiene che Gaspard conoscesse i disegni all'interno della versione manoscritta appartenuta a Cassiano quantomeno già nel mentre della loro

Francoforte, con cui condivide l'attitudine e la foga. Anzi, nonostante Poussin in una lettera confermi che nel *Paesaggio con Piramo e Tisbe* abbia esplicitamente voluto specchiare nell'*allure* dei suoi personaggi il dramma che si manifesta nella tempesta<sup>664</sup>, nel *Diluvio* di Dughet gli effetti della burrasca sono ancor più palpabili e credibili. La tempesta in Poussin è presente, come dimostrano i fulmini all'orizzonte, ma la pioggia è quasi del tutto omessa. Il drappo rosso con cui è abbigliato il pastore dughettiano è nettamente più rigonfio rispetto agli abiti di Tisbe, che sembrano muoversi più che altro per via della sua corsa sfrenata, inoltre tutti gli alberi in Gaspard subiscono l'impeto degli elementi naturali, mentre in Nicolas il grande albero quinta di sinistra appare immune ai suoi effetti, al contrario dell'alberello sulla destra. Numerose elucubrazioni sono poi state scritte riguardo allo specchio d'acqua presente nella tela di Nicolas, il quale è incredibilmente calmo nonostante la burrasca, ragion per cui è stato interpretato in molteplici modi tra cui lo specchio di Bacco<sup>665</sup>, il quale rimane del tutto indifferente al dramma umano e naturale che si compie. Si noti tuttavia che tale effetto lo si ritrova anche nel lago del

---

ideazione da parte di Poussin (ante 1638), anzi, non si può nemmeno escludere che egli abbia in qualche modo partecipato al progetto, visto anche il numero di disegni per il *Trattato* noti che sono stati espunti dal catalogo di Poussin, quali ad esempio quelli conservati presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo. Infatti gli unici ritenuti di mano del normanno sono quelli della copia appartenuta al Dal Pozzo e oggi nella Biblioteca Ambrosiana.

<sup>664</sup> In una lettera scritta da Poussin nel 1651 all'amico e collega Jacques Stella, in seguito trascritta fedelmente da André Félibien, il normanno afferma a proposito del *Paesaggio con Piramo e Tisbe*: «j'ai essayé de représenter une tempête sur terre, imitant le mieux que j'ai pu, l'effet d'un vent impétueux, d'un air rempli d'obscurité, de pluie, d'éclairs et de foudres, qui tombent en plusieurs endroits, non sans y faire du désordre. Toutes les figures qu'on y voit jouent leur personnage selon le temps qu'il fait ; les unes fuient au travers de la poussière et fuient le vent qui les emporte ; d'autres au contraire vont contre le vent et marchent avec peine, mettant leurs mains devant leurs yeux. D'un côté un berger court et abandonne son troupeau, voyant un lion, qui, après avoir mis par terre certains bouviers, en attaque d'autres, certains se défendent et d'autres piquent leurs bœufs et tachent de les sauver. Dans ce désordre, la poussière s'élève par gros tourbillons. Un chien assez éloigné aboie et hérisse le poil, sans oser approcher. Sur le devant du tableau, l'on peut voir Pyrame mort et étendu par terre et auprès de lui Thisbé qui s'abandonne à la douleur» [FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1696, Vol. 2, pp. 440-441]. È lo stesso Félibien che ci informa circa la committenza da parte di Cassiano dal Pozzo (da lui chiamato "chevalier Dupuy") e sulla data di esecuzione del dipinto, fissata dal biografo al 1651. Si tratta inoltre dell'ultima opera che Poussin realizza per questo erudito committente.

<sup>665</sup> BÄTSCHMANN, *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesgück und die Grenzen der Malerei*, 1995.

*Diluvio* di Chartres, che non ha mai destato tali preoccupazioni iconologiche, forse per via della visione perpetrata di Dughet quale artista immediato e dunque non incline alle eccessive interpretazioni. L'altro dilemma è cronologico; la data del 1651 che è indiscutibilmente fissata per il *Paesaggio* di Poussin è molto prossima a quella che si può dare alla tela di Chartres, stilisticamente coerente con le creazioni del nostro paesaggista del 1650-1651. Un'ulteriore dipinto suffraga quest'ipotesi di datazione: trattasi del *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza* conservato in una collezione privata parigina<sup>666</sup> (**Fig. 215**). Sebbene qui non si sia di fronte ad una tempesta, è evidente che l'idea compositiva dell'insieme sia la stessa sia del *Diluvio* di Chartes che del *Piramo e Tisbe* di Poussin. L'attitudine e la posa del pastore che avanza velocemente sul sentiero - che a sua volta curva vistosamente per giungere poi ad un tratto parallelo allo sguardo dello spettatore come nel *Diluvio* - rievoca la bella Tisbe. Anche qui poi fondamentali sono l'albero quinta a sinistra e lo specchio d'acqua nella zona centrale del piano intermedio. Questa tela presenta inoltre tutte quelle caratteristiche che si sono riscontrate in numerose tele dipinte da Gaspard a cavallo tra la fine del quinto e l'assoluto inizio del sesto decennio: la grande roccia resa con pennellate giustapposte in primo piano, già vista ad esempio nel *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza* del Rijksmuseum (**Fig. 200**) e nel *Paesaggio con lotta tra due montoni* eseguito in collaborazione con Miel (**Fig. 151**), la calda luce tratta da Lorrain sulla linea dell'orizzonte vista nel *Paesaggio con paesani e fiume* dipinto sempre insieme all'appena menzionato pittore bambocciante (**Fig. 153**), e, infine, le peculiari nuvole ora bianche ora macchiate di grigio classificabili in cumuli e in cumulonembi, proprie solo a questa specifica fase stilistica (**Fig. 194**). Alla luce di ciò capire chi abbia guardato all'altro per l'invenzione compositiva non è poi così scontato, anche se, visto il predominio assoluto di Dughet nella raffigurazione delle tempeste documentato da tutti

---

<sup>666</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 212-213, cat. 133.

biografi, non è affatto da escludere che, almeno questa volta, fosse proprio il maestro a guardare all'allievo. Certo è che sarebbe la seconda volta che una composizione paesaggistica del normanno eseguita per Cassiano si ritrova in tele di Gaspard dopo il *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* (**Fig. 105**), senza contare le innumerevoli riprese da parte del nostro delle figure disegnate da Poussin per il *Trattato della pittura* appartenuto, forse non a caso, a questo stesso committente erudito. Tornando invece al problema del lago placido nel *Diluvio* di Chartres, in questa sede si ritiene che tale resa fosse voluta, giacché il paesaggista romano era ampiamente a suo agio nel dipingere le violente increspature dell'acqua. Lo dimostra egregiamente l'impetuosa *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham Palace<sup>667</sup> (**Fig. 216**) eseguita nella prima metà del sesto decennio, rarissimo esempio giunto fino a noi di marina pura all'interno del catalogo del pittore che per la sua indiscussa qualità è stato in passato assegnato interamente a Poussin o alla collaborazione dei due<sup>668</sup>. Per il mostro degli abissi Dughet riprende nuovamente l'affresco di Paul Bril alla Scala Santa e tutte le sue rielaborazioni successive (**Fig. 76**), ma rispetto alla *Marina con Giona rigettato dalla balena* dipinta da Gaspard durante la giovinezza (**Fig. 75**) il cambio di passo è lapalissiano. Le onde ora sono tutt'altro che standardizzate ed il cielo in tempesta è perfettamente credibile grazie alle numerose sfumature che virano dai grigi e i blu più tenebrosi fino agli azzurri, ai fulmini che cadendo generano il fumo di un incendio, al vento che tutto piega, dalle vele del galeone fino alla caduta copiosa della pioggia<sup>669</sup>. Anche le belle figure che assistono inermi alla scena sul promontorio in primo piano hanno una monumentalità che si spiega solo tramite l'esperienza accumulata dal nostro nell'impresa di San Martino ai Monti. La medesima scelta di porre dei personaggi sulla terraferma ad assistere al brutale spettacolo di una nave in balia delle onde si ritrova anche nel tondo più tardo raffigurante una *Tempesta di mare con*

---

<sup>667</sup> Ivi, pp. 210-211, cat. 127.

<sup>668</sup> Ad esempio nell'incisione tratta dal dipinto eseguita da François Vivares nel 1748 il paesaggio è assegnato a Dughet mentre le figure a Nicolas Poussin.

<sup>669</sup> GALVAGNI 2020, pp. 44-45.



*figure e veliero* di Schleissheim<sup>670</sup> (**Fig. 217**), ove l'artista ripropone nuovamente sia uno scrosciante acquazzone che un alto promontorio sul fondo colpito similmente da un fulmine.

Tornando invece a composizioni che per via del loro punto di vista centrale e dei piani paralleli possono a giusto titolo definirsi "poussiniane", una certa somiglianza col *Piramo e Tisbe* del normanno è ravvisabile in un altro capolavoro di Dughet, ossia il *Paesaggio con profeta disubbidiente ucciso da un leone* del Musée d'art moderne André Malraux di Le Havre<sup>671</sup> (**Fig. 219**). Grandi alberi quinta a sinistra, un vasto specchio d'acqua nel piano intermedio e, stavolta, pure la presenza di numerose architetture atte ad ordinare geometricamente lungo la sponda del lago nonché una figurina in lontananza che scappa inorridita palesano la vicinanza alla tela appartenuta a Cassiano, in cui ritorna anche il leone. Se però in Poussin il soggetto mitologico, seppur non così comune, rimane intellegibile poiché mostrato in ogni suo episodio saliente, in Dughet il suo riconoscimento è quasi precluso. Viene in aiuto una fonte che Gaspard a queste date doveva conoscere assai bene, ossia il *Libro dei Re*, testo biblico ampiamente utilizzato dall'artista per l'iconografia del ciclo di San Martino ai Monti. La vicenda narrata è infatti quella del profeta di Giuda rimasto anonimo, giacché egli disubbidendo al Signore perse il diritto ad avere un nome. Questi aveva incontrato il vecchio e bugiardo profeta di Betel il quale lo invitò a mangiare a casa sua. Inizialmente il profeta di Giuda declinò l'offerta, poiché il Signore gli aveva vietato di mangiare pane e di bere acqua in quel luogo, tuttavia il profeta di Betel lo trasse in inganno, dicendogli che gli era apparso un Angelo per conto di Dio che lo aveva esortato a portarlo nella sua casa per sfamarlo e dissetarlo. Dopo il pasto,

---

<sup>670</sup> Boisclair non riconosce pienamente l'autografia dell'opera e nemmeno quella del suo pendant, avanzando l'ipotesi che si tratti di un imitatore [BOISCLAIR 1986, p. 293, catt. B1-B2]. In questa sede si sostiene invece la totale autografia dei due tondi, giacché la *Tempesta di mare* presenta notevoli somiglianze stilistiche con il *Giona* di Buckingham Palace (**Figg. 216-217**), mentre il pendant raffigurante un *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città* (Tivoli?) ricorda le numerose vedute di città su alti promontori successive alla tela conservata a Genova a Palazzo Rosso (**Figg. 218, 203, 204**).

<sup>671</sup> Ivi, p. 214, cat. 138.

avendo ormai contravvenuto alla volontà del Signore, il profeta di Giuda «partì e un leone lo trovò per strada e l'uccise; il suo cadavere rimase steso sulla strada» (*Libro dei Re*, XIII, 24). La fiera, qui strumento divino, compie la sua azione senza poi divorare il cadavere del malcapitato. È proprio questo il momento che l'artista sceglie di raffigurare: un corpo ormai privo di vita con accanto il suo carnefice, un ora mansueto leone steso a terra quasi fosse un tranquillo gatto domestico. Solo questi due elementi - il felino e il cadavere - permettono di riconoscere il soggetto della tela, dove i fatti antecedenti al racconto e le sue successive implicazioni sono omesse. Infatti grazie alla morte del profeta, il vecchio di Betel capirà la verità delle parole del Signore, che ora giungeranno anche a lui, ma questa svolta per certi versi positiva non è rappresentata nell'opera pittorica, che mette l'accento piuttosto sulla mancata fedeltà verso il compito ricevuto e, di conseguenza, sulla punizione per le proprie azioni. La minuscola figurina che fugge nei pressi della sponda del lago ricorda in piccolo la posa l'uomo che scappa del *Paesaggio con uomo ucciso da serpente* che Poussin esegue nel 1648 circa per Jean Pointel<sup>672</sup> (Londra, National Gallery; **Fig. 220**). Questa tela di Poussin dal soggetto non identificato si lega al concetto succitato del rovesciamento, quasi sempre inaspettato e improvviso, della fortuna ("tricks of fortune") che, vista la congruenza di tema (un ignoto uomo ucciso improvvisamente da un animale), può essere applicato anche al nostro *Paesaggio con profeta disubbidiente* (**Fig. 219**). Non è la prima volta che Dughet sintetizza un episodio ai minimi termini, si pensi alla *Morte di Procri* (**Fig. 103**) o ancora al *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* (**Fig. 105**) dove mancano sia l'imprescindibile pozzo sia l'aneddotico cammello inserito invece nella versione dipinta da Poussin per Cassiano. La stessa sintesi portata quasi all'estremo si manifesta nel più tardo *Paesaggio con Piramo e Tisbe* eseguito da Dughet intorno al 1655 e conservato alla

---

<sup>672</sup> Jean Pointel probabilmente possedeva anche il *Paesaggio con Orfeo e Euridice* di Poussin (1650 circa, Parigi, Musée du Louvre), una tela dove la morte sopraggiunge improvvisamente sempre a causa di un serpente. Per l'interpretazione del *Paesaggio con uomo ucciso da serpente* si veda: CARRIER, Nicolas *Poussin's Landscape with a Man killed by a Snake*, in «Source», 2, 2009, XXVIII, pp. 33-38.

Walker Art Gallery di Liverpool<sup>673</sup> (**Fig. 221**). Pochissimi elementi permettono la lettura dell'opera: Tisbe, disperata e posta in ombra, accorre verso il corpo morto dell'amato Piramo, il cui volto e le cui braccia esanimi sono invece sapientemente illuminate dalla drammatica luce di qualche raggio di sole che filtra dalle fitte fronde, quasi a voler porre il focus sul suo cadavere, non casualmente posizionato al centro del primo piano. Unica chiave di lettura sono le vesti collocate a fianco del corpo del ragazzo che il leone aveva precedentemente strappato da Tisbe e che portarono il giovane al gesto estremo del suicidio, credendo che l'amata fosse stata divorata dalla belva feroce. Forse l'artista era a suo agio con questo soggetto tanto da poterne sintetizzare gli elementi caratterizzanti; effettivamente verso la fine della prima metà degli anni Cinquanta Gaspard si cimentò nello stesso episodio all'interno di un ciclo di pitture murali commissionate dallo scultore Gian Lorenzo Bernini. Questa decorazione è testimoniata dai biografi del paesaggista, che tuttavia non ne descrivono i soggetti<sup>674</sup>. Ad esempio Baldinucci la considerava una delle creazioni più riuscite di Dughet; scrive infatti:

«Ma per ben qualificare il valore, che in simili facoltà aveva già acquistato il Poussin [Gaspard], basto sol dire, che l'eccellentissimo scultore, il Cav. Gio. Lorenzo Bernino, volle anch'esso aver sue opere, e gli fece colorire nelle sue proprie stanze più fregi a fresco, che si annoverano fra le opere di lui più belle»<sup>675</sup>.

Si deve a Boisclair la riscoperta degli affreschi, creduti fino ad allora perduti in quanto non più rintracciabili nel palazzo che fu dello scultore<sup>676</sup>. Le quattro pitture murali che componevano la decorazione commissionata da Bernini sono le opere che meglio esplicano la fase poussiniana dell'arte di Gaspard. Raffigurano le *Quattro stagioni* (**Figg. 222-225**) e furono realizzate per Gian Lorenzo Bernini all'interno del

---

<sup>673</sup> Ivi, pp. 218-219, cat. 147.

<sup>674</sup> PIO 1724; PASCOLI 1730 pp. 57-63.

<sup>675</sup> BALDINUCCI 1773, pp. 57-59.

<sup>676</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 54-55 e 215-216, catt. 141-144.

suo palazzo in via della Mercede. Il cavalier Bernino ebbe probabilmente modo di conoscere personalmente Gaspard durante i lavori del palazzo pamphiljano di piazza Navona, dove Dughet affrescò una sala e davanti al quale lo scultore stava realizzando negli stessi anni la celebre fontana dei Quattro Fiumi. Le *Quattro stagioni* furono dipinte indicativamente tra il 1653 ed il 1655, poiché, come si è visto nel capitolo relativo alla vita, nel 1656 Dughet lasciò l'Urbe per via della peste, ritirandosi presumibilmente in una delle sue dimore fuori Roma. Si è accennato che le pitture di casa Bernini erano credute perdute. Furono infatti staccate dalla loro collocazione originaria probabilmente nel corso del XIX secolo, in quanto si trovano citate nel catalogo della collezione Campana del 1859, dove sono descritte già su tela: «Le quattro stagioni. Affreschi che formavano un gran fregio di una sala del palazzo Bernini a Roma, trasportati su tele e divisi in cinque quadri»<sup>677</sup>. Si noti che qui si parla di ben cinque tele, sebbene ad oggi ne siano note solo quattro, le quali inoltre sembrano formare un fregio completo. Le pitture Bernini-Campana furono successivamente portate in Francia al tempo di Napoleone III. Transitano quindi per il Musée Napoléon di Parigi per essere poi lasciate nei depositi del Musée di Bordeaux nel 1872 dove conobbero una vera e propria svalutazione. Si pensi che addirittura Reiset nel catalogo del Musée de Napoleon III del 1863 le attribuì ad ignoto italiano<sup>678</sup>. Tuttavia l'intendente ne riconobbe i soggetti: «Le Printemps: jeunes femmes cueillant des fleurs; l'Été: Pan et Syrinx; l'Automne: Pyrame et Thisbé; et l'Hiver: un vieillard dans un char tiré par deux sangliers»<sup>679</sup>. Si tratta di soggetti piuttosto coerenti con la stagione a cui sono associati. Nella *Primavera* o *Ragazze che raccolgono fiori* la composizione è lievemente asimmetrica mentre, a livello stilistico, la limpidezza dell'orizzonte richiama le opere di Claude Lorrain (**Fig. 222**). La scelta di rappresentare la stagione primaverile con delle fanciulle che raccolgono dei fiori non è insolito, anche se rispetto alle altre scene del ciclo si tratta

---

<sup>677</sup> *Cataloghi del Museo Campana. Capitolo IX: Opere de' Capiscuola della pittura italiana e de' loro più celebri Discepoli dal 1500 fin quasi al 1650*, 1859, p. 40, nn. 619-623.

<sup>678</sup> REISET 1863, nn. 255-258.

<sup>679</sup> *Ibidem*.

di un'iconografia apparentemente meno ricercata. In realtà è presumibile che si tratti anche in questo caso di un soggetto tratto dalle *Metamorfosi* come nel caso dell'*Estate* e dell'*Autunno*. L'episodio raffigurato infatti corrisponde al momento precedente al ratto di Proserpina da parte di Plutone così come descritto dal testo ovidiano (Libro V), che situa l'evento in un paesaggio primaverile e bucolico, pienamente in linea dunque con l'iconografia del ciclo eseguito per Bernini, il quale a sua volta aveva trattato proprio il momento del *Ratto* della bella nel gruppo scultoreo di Galleria Borghese. Se secondo il poeta il luogo in cui Proserpina coglieva dei fiori insieme alle sue compagne era nei pressi di Enna, Dughet nel fregio reinterpreta il mito ambientandolo nei pressi dell'amata Tivoli come conferma la raffigurazione, sul fondo, di una chiesa con campanile riconoscibile con quella di San Lorenzo. Nel caso dell'*Estate o Pan e Siringa* la composizione è ordinata simmetricamente (**Fig. 223**). Il momento della giornata scelto da Dughet è il pieno giorno. È rappresentato l'attimo in cui Pan insegue la ninfa Siringa in una palude nei pressi del fiume Ladone. La seguace di Diana invocherà in suo soccorso le Naiadi e di lì a poco si trasformerà in un cespuglio di canne palustri per scappare all'assalto del dio (*Met*, Libro I). Con queste canne Pan costruirà il suo strumento musicale, chiamato appunto Siringa in onore della ninfa. Si noti che il tema è ancora una volta quello della metamorfosi, particolarmente apprezzato da Bernini scultore. Pan è inoltre simbolo della fertilità perciò è quivi associato con la stagione estiva. La composizione simmetrica ritorna anche nell'*Autunno* (**Fig. 224**). Il soggetto scelto per questa stagione è *Piramo e Tisbe*, dipinto pochi anni prima anche da Nicolas Poussin su commissione di Cassiano dal Pozzo. Tuttavia Dughet lo esegue diversamente rispetto al cognato, infatti non rappresenta un paesaggio in tempesta. Il soggetto mitologico si evince in questo caso abbastanza facilmente grazie alla presenza del leone sulla destra. Più nello specifico, il momento rappresentato è quando Tisbe ritrova il corpo esanime dell'amato Piramo. Le figure sono tra le più accademiche realizzate dal paesaggista, insieme a quelle di San Martino ai Monti. Il *Piramo e Tisbe* dipinto per Bernini è associato da Gaspard alla stagione autunnale

per via del tema della morte che li accomuna: l'autunno è una prova mortale per il ciclo naturale così come fatale è il destino dei due amanti. *L'Inverno o Paesaggio innevato con vecchio su un carro trainato da due cinghiali* presenta una composizione lievemente asimmetrica (**Fig. 225**). Si tratta di un unicum nell'opera di Dughet giacché è il suo unico paesaggio interamente innevato conosciuto nonché uno dei pochi dove quasi tutti gli alberi sono privi di foglie. L'artista riesce comunque ad addolcire l'ambientazione spoglia attraverso le tinte della neve ed i contorni arrotondati delle montagne sullo sfondo. Per quel che concerne l'iconografia, siamo di fronte ad una scelta singolare ma non priva di significato poiché il vecchio canuto è associato all'inverno nell'*Iconografia* di Cesare Ripa. Pure il cinghiale è un animale legato a questa stagione, anche se di certo la scelta di un carro guidato da un uomo canuto e trainato da due cinghiali non trova riscontri<sup>680</sup>.

A proposito di iconografie insolite quali quella dell'*Inverno* dipinto per Bernini, nel 2020 è passato in un'asta romana un *Paesaggio fluviale con borghi medievali e allegoria della morte* venduto con un'attribuzione a Giovan Francesco Grimaldi<sup>681</sup> (**Fig. 226**), ma che qui si ritiene essere della mano di Gaspard. Ciò è dimostrato, oltre che da alcune caratteristiche proprie alle opere del Pussino, dalla roccaforte in alto a sinistra che ricorda quella presente nel dipinto sicuramente di mano del nostro raffigurante un *Paesaggio con donne che raccolgono fiori* oggi conservato a Stourhead<sup>682</sup> ed eseguito nella seconda metà degli anni Cinquanta (**Fig. 387**), dove si può pure notare una simile cascata posta al di sotto di alcune costruzioni. Secondo chi scrive l'insolito paesaggio abitato tra gli altri da uno scheletro ed oggi in collezione Amata presenta un soggetto unico all'interno di tutta la pittura del paesaggio del Seicento. In primo piano si trovano quattro personaggi: a destra uno scheletro ed un cupido

---

<sup>680</sup> Si possono comunque trovare delle rare allegorie con la personificazione dell'Inverno che cavalca un cinghiale, come dimostra un mosaico gallo-romano del II-III secolo conservato nel Museo Nazionale di Archeologia di Saint-Germain-en-Laye.

<sup>681</sup> Vendita Casa d'Asta Babuino, Roma, 10 novembre 2020, lotto 84 (come opera di Giovan Francesco Grimaldi).

<sup>682</sup> Il soggetto dell'opera è riconosciuto da Boisclair come un *Paesaggio con Orfeo e Euridice* [BOISCLAIR 1986, pp. 226-227, cat. 177].

bendato che tengono ciascuno un arco e a sinistra un giovane morto colpito da uno dei dardi e un vecchio dalla barba bianca, anch'esso raggiunto dal colpo ma ancora in piedi. Tutto riconduce a una favola di Esopo: *La Morte e Cupido*. Questa narra lo scambio fortuito delle frecce del dio dell'amore con quelle della Morte. In seguito a questa coincidenza i due creano il caos poiché Cupido per errore uccide i giovani, mentre la Morte rinvigorisce gli anziani di un furore erotico al posto che farli soccombere. Come si è detto il soggetto è veramente raro nelle arti figurative, in quanto Esopo era una fonte perlopiù nota in arte tramite le raffigurazioni delle sue favole con protagonisti gli animali. L'unico esempio precedente al nostro paesaggio a livello iconografico è il dipinto tradizionalmente intitolato *Fortitudine Pares* (*Cupido e la Morte*) del Museo della cattedrale di Mdina (Malta) datato 1608 e assegnato ad un anonimo caravaggesco<sup>683</sup> (**Fig. 227**), dove su un fondo scuro si stagliano proprio la figura del cupido bendato e uno scheletro intenti a tendere i loro archi. In realtà fino ad oggi nemmeno la tela maltese è stata ricondotta alla favola di Esopo, quanto piuttosto al testo dell'inglese Henry Pecham the Younger *Minerva Britannica. The Garden of Eloquence*, edito tuttavia solo nel 1612. Vista l'impossibilità di quest'ultima ipotesi, si ritiene più convincente che il racconto morale di Esopo possa essere una fonte comune sia al dipinto caravaggesco che al nostro paesaggio. Ciò non toglie che la tela Amata non abbia alcun precedente all'interno del genere della pittura di paesaggio. Nel caso specifico, l'utilizzo delle favole di Esopo quale fonte letteraria è confermato anche da ciò che avviene nel piano intermedio, dove si possono notare attorno ad un isolotto posto al centro di un fiume delle imbarcazioni e dei pescatori. È infatti ipotizzabile che anche questo episodio, a primo acchito slegato da quello del primo piano, sia tratto da una favola, ossia quella che narra di alcuni pescatori che, visto il peso notevole delle loro reti, si aspettavano una grande battuta di pesca, salvo poi rendersi conto che il loro contenuto era composto solo da rocce e sabbia. Trattasi dunque di due episodi

---

<sup>683</sup> FARINA (a cura di), *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Girolamo II Acquaviva d'Aragona*, cat. della mostra (Conversano, castello, 14 aprile 2019 - 30 settembre 2018), 2018, pp. 158-163, cat. 1.

morali estremamente rari eppure contenuti in un singolo dipinto: da un lato i pescatori capiscono che la vita non segue mai le aspettative, mentre dall'altro la storia della Morte e di Cupido insegna come gli scherzi del fato possano sorprendere chiunque in qualsiasi momento dell'esistenza umana. Un tema di questo tipo legato fortemente ai cosiddetti *Tricks of Fortune*<sup>684</sup> dimostra una vicinanza intellettuale mai veramente indagata tra la poetica di Dughet e quella di Poussin, su cui invece molto si è argomentato<sup>685</sup>. Anzi, la rarità del soggetto del paesaggio qui assegnato a Dughet - mai trattato da Poussin né tantomeno da altri paesaggisti del tempo - esplicita non solo un'assonanza col maestro nella visione del mondo, ma anche la grande capacità del nostro a rapportarsi con soggetti letterari estremamente eruditi e intellettuali, nonostante al contempo Gaspard debba comunque considerarsi anche tra gli iniziatori di paesaggi puri e senza alcun soggetto al di là della natura stessa, dimostrando dunque il suo essere un artista particolarmente camaleontico.

Avanzando di poco nella cronologia, nella seconda metà degli anni Cinquanta Dughet sperimentò sempre più una via mediana tra i suoi paesaggi prettamente naturalistici e quelli ordinati alla Nicolas Poussin, iniziando ad invadere le tele di verdi intensi, prima rimasti relegati solo in alcuni rari esempi di paesaggi di stampo più poussiniano. I verdi ora vanno a rimpiazzare gli ocra che caratterizzarono invece le sue ambientazioni paesistiche tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio. Si può affermare che intorno al 1655 la natura proposta

---

<sup>684</sup> VERDI, *Poussin and the "Tricks of Fortune"*, in «The Burlington Magazine», 1982, CXXIV, pp. 681-685.

<sup>685</sup> Molte delle iconografie dei dipinti di Poussin sono state ricondotte agli scherzi della Fortuna nonché all'ideologia libertina, come è avvenuto per le sue molteplici raffigurazioni di paesaggi in tempesta [MCTIGHE, *Nicolas Poussin's representations of storms and libertinage in the mid-seventeenth century*, in «Word & Image», 1989, V, pp. 333-361]. Questo legame tra il tema della Fortuna e la produzione del normanno si basa su una lettera scritta dal pittore a Chantelou il 22 giugno 1648 in cui, dopo aver terminato la serie dei Sette Sacramenti, l'artista esterna il desiderio di dipingere altre sette tele raffiguranti in questo caso gli strani scherzi della sorte: «je souhetterois sil estoit possible que ses set Sacrements feussent conuertis en set autres histoires où fussent représentées viuement les plus estranges tours que la fortune aye jamais joué aux hommes, et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts» [in: JOUANNY 1911, p. 384].



dal Guaspres diventati atmosferica nella sua totalità, come avviene nel *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore* del The John and Mable Ringling Museum of Art<sup>686</sup> (**Fig. 228**), dove l'umidità delle nuvole influenza le cromie dei terreni e della vegetazione divenute fredde come il cielo sopra di esse. Lo studio dei modelli di certo fu fondamentale per raggiungere tale scopo; in particolare Gaspard trasse da Domenichino l'escamotage della linea netta creata dalle basse cascatelle per dare ordine alle sue composizioni, altrimenti troppo caotiche, senza tuttavia rinunciare al serpeggiare dei sentieri e dei corsi d'acqua. In tal senso, un esempio eccelso è il *Paesaggio con Maddalena penitente* del Prado<sup>687</sup> (**Fig. 229**). In questa fase di piena consapevolezza nei propri mezzi, le linee parallele convivono finalmente con le diagonali in tele quali il *Paesaggio con donna che fugge in primo piano, suonatore di flauto, figura nei pressi di una cascata e borgo in lontananza* di Buckingham Palace<sup>688</sup> o nel *Paesaggio con due viandanti conversanti, cascata e specchio d'acqua* del Metropolitan Museum<sup>689</sup> (**Fig. 230-231**). Sono opere, queste ultime, che possono già porsi nella fase di transizione tra seconda e terza maniera e che al contempo portano ancora una volta a interrogarsi sugli scambi vicendevoli tra Dughet e Poussin se non addirittura sull'influenza che gli effetti atmosferici così vibranti raggiunti da Gaspard possano aver giocato sul più anziano cognato. L'ultima fase artistica di Poussin è caratterizzata da paesaggi che Denis Mahon definì «poetici» e trovò la sua massima esemplificazione nel capolavoro eseguito dal normanno per Michel Passart nel 1658 raffigurante *Orione accecato alla ricerca del sole che sorge* (New York, Metropolitan Museum; **Fig. 232**)<sup>690</sup>. Come si evince osservando l'opera, in questo periodo artistico della vecchiaia anche Poussin rinuncia almeno in parte alla rigidità

<sup>686</sup> Boisclair data l'opera nel biennio 1653-1654, qui ritenuta poco più tarda [BOISCLAIR 1986, pp. 211-212, cat. 132].

<sup>687</sup> Thuillier, che avvicinava la tela alle *Quattro Stagioni* di Poussin, e Pérez Sanchez datavano l'opera del Prado addirittura tra il 1660 e il 1670 [THUILLIER 1963, pp. 247, 249; PÉREZ SANCHEZ 1965, p. 274]. Boisclair propose invece una datazione nel biennio 1656-1657 [BOISCLAIR 1986, p. 217, cat. 145].

<sup>688</sup> Già datato da Boisclair nel biennio 1653-1654 [Ivi, p. 210, cat. 126].

<sup>689</sup> Datato da Boisclair nel 1657 [Ivi, p. 224, cat. 165] ma qui ritenuto all'incirca coevo al *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore* del The John and Mable Ringling Museum of Art.

<sup>690</sup> ROSENBERG, CHRISTIANSEN 2008, cat. 63, pp. 284-287.

dei piani paralleli degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta, preferendo a questa una natura più atmosferica e avvicinandosi dunque alle inclinazioni naturalistiche del suo allievo. Certo il normanno non abbandonerà mai completamente il concetto di ordine che contraddistinse la sua arte, al contrario invece di Gaspard, ma ciò non toglie che il catalogo di paesaggi di ambo gli artisti non possa essere compreso senza aver consapevolezza delle produzioni parallele di entrambi, apparentemente così diverse eppure così simili nell'uso di formule e, come si è dimostrato, di iconografie, se non addirittura di parti di composizioni. A tal proposito, non è da escludere che Poussin si fosse ispirato per le sue *Quattro Stagioni* dipinte tra il 1661 ed il 1664 proprio alle stagioni realizzate da Dughet per Bernini, in cui già ad ogni parte dell'anno era associata una specifica fase del giorno. La sottovalutazione delle capacità sia artistiche che intellettuali di Dughet unite alla sovrainterpretazione di un estratto di una lettera di Nicolas del 1663 indirizzata a Chantelou in cui l'artista normanno descrive il cognato etichettandolo come quel «mon fou de beau-frère»<sup>691</sup> - senza però specificare se si tratti di Gaspard o del fratello Jean - ha portato gli studiosi del grande pittore francese a considerarlo un'anima solitaria nell'affollato panorama artistico romano, reso grande invece dai continui scambi, dal libero mercato e dalle proficue collaborazioni con personaggi degli ambiti più svariati. Per via di questa visione non è mai stata realmente presa in considerazione la possibilità di opere a quattro mani tra i due parenti che, come si è già accennato, sono invece attestate dai biografisti<sup>692</sup> e da vari inventari<sup>693</sup>. Negli ultimi decenni rarissime sono state le proposte per paesaggi frutto delle collaborazioni tra i due pittori. Blunt nel 1975 attribuì a entrambi un dipinto che era

---

<sup>691</sup> JOUANNY 1911, p. 455.

<sup>692</sup> Scrive d'Argenville :«Souvent le Poussin, qui venoit le voir travailler, se faisoit un plaisir d'orner ses paysages de figures admirables» [DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 69]. Anche Charles Blanc riporta nelle annotazioni che seguono la vita dedicata al paesaggista: «Les figures qui ornent les tableaux du Guaspre sont tantôt de sa main, tantôt de celle de Nicolas Poussin, Piètre de Cortone, Ph. Lauri et autres» [in : BLANC 1865, s.p].

<sup>693</sup> Un esempio purtroppo non rintracciato è «[n.111] Un quadro di sete,e 5, rapp.e La Peste di Gaspare e Nicolo Pusino» citato nell'inventario di Gabriele dal Pozzo, erede di Cassiano.

appena transitato sul mercato inglese con un'attribuzione a Dughet ed era finito in una collezione romana, ossia il celebre *Paesaggio in tempesta*, poi acquistato in quello stesso anno dal Musée des Beaux-arts di Rouen<sup>694</sup> (**Fig. 233**). L'opera ritrovata, di cui si conosceva una seconda versione di minor qualità nonché un'incisione di Louis de Châtillon che riportava l'assegnazione a Poussin<sup>695</sup>, per Blunt era da ritenersi perlopiù di mano di Gaspard, autore del paesaggio tempestoso sullo sfondo nonché di alcune delle figurine terziarie, quali quella terrorizzata e con le braccia al cielo che si scorge sulla destra. Spettavano però a Nicolas i personaggi centrali posti sul carro, che a sua volta ricordava quello presente nei *Funerali di Focione*. In seguito la tela di Rouen è stata data dalla totalità della letteratura specializzata a Poussin, poiché è stata riconosciuta col pendant del *Paesaggio con tempo calmo* del Getty Museum<sup>696</sup> descritto da Félibien (**Fig. 234**) e fu dunque dipinta intorno al 1651 insieme al quadro oggi a Los Angeles per Jean Pointel, grande amico e collezionista del normanno. A riprova della confusione tra i due pittori, pure il *Paesaggio con tempo calmo*, all'epoca non ancora noto a Blunt, transitò sul mercato nel 1974 con un'attribuzione a Dughet<sup>697</sup>. Ciononostante la vicenda critica della tela di Rouen dipinta da Poussin, così prossima alla poetica dughettiana nella resa delle tempeste e forse anche nella mancanza di un vero e proprio soggetto, attesta ulteriormente le mutuali influenze tra i due cognati. Anche se non è questo il caso, tali tangenze paventano sempre più la possibilità di vere e proprie opere di collaborazione pure a queste altezze cronologiche, periodo in cui entrambi i pittori erano sicuramente già pienamente affermati<sup>698</sup>. Che Dughet fosse capace di brani di paesaggio assai simili a quelli del cognato lo dimostra un dipinto di grandi dimensioni eseguito

---

<sup>694</sup> BLUNT 1975, pp. 607-609.

<sup>695</sup> ANDRESEN, *Nicolas Poussin*, Leipzig 1863, n° 457; WILDENSTEIN, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1955, XLV-XLVI, n° 189; BLUNT, *Nicolas Poussin*, 1967, Vol. II, tav. 263.

<sup>696</sup> ROSENBERG, CHRISTAINSEN 2008, catt. 55-56, pp. 260-263.

<sup>697</sup> Vendita Sotheby's, Londra, 27 marzo 1974, lotto 14 (come attr. a Dughet).

<sup>698</sup> Per altri esempi si rimanda in particolar modo al paragrafo della presente tesi dedicato alla collezione dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti (capitolo VI).

verso la metà degli anni Cinquanta e raffigurante un *Paesaggio con figura sdraiata, cane e giovane in primo piano ed arco di trionfo sullo sfondo*<sup>699</sup> (olio su tela, 123 x 185,5 cm; **Fig. 235**). L'opera presenta un placido lago in cui si riflette quasi fosse uno specchio un arco di stampo classico, evocante la Grecia antica. Il richiamo al lago-specchio del *Paesaggio con tempo calmo di Poussin* (**Fig. 234**) è evidente. In questa sede si ritiene che l'evocazione di una città greca sullo sfondo e la presenza di un personaggio sdraiato sul sentiero a cui il giovane sembra fare l'elemosina potrebbero indicare che si tratti di un paesaggio di stampo filosofico, che forse cela una raffigurazione di Diogene il cinico, il quale è appunto accompagnato da un cane, animale a cui deve il suo soprannome. Seppur sia estremamente raro, esistono altri dipinti in cui Gaspard dipinge candide architetture classicheggianti come Poussin e Lorrain, sebbene il nostro sia di norma più incline a raffigurare edifici rurali e dalle forme geometrizzanti, spesso con cromie ocra che si fondono col paesaggio. Un tempio tetrastilo, simile a quello raffigurato da Poussin nel *Paesaggio con i funerali di Focione* del 1648<sup>700</sup> (olio su tela, 116,8 x 178,1 cm, Cardiff, National Museum of Wales **Fig. 236**), si scorge ad esempio nel *Paesaggio con tempesta di vento e due figure su sentiero* di Hatchlands eseguito nella seconda metà degli anni Cinquanta<sup>701</sup> (**Fig. 237**). Qua Dughet unisce all'ambientazione neo attica del fondo la sua indiscussa abilità nel raffigurare gli effetti atmosferici, con nuvole grigie,

---

<sup>699</sup> ALGRANTI, ANDERSON (a cura di), *Titian to Tiepolo. Three centuries of Italian Art*, cat. della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 28 marzo-16 giugno 2002), 2002, cat. 66; Vendita Artcurial, Parigi, 13 novembre 2015, lotto 79.

<sup>700</sup> Il dipinto fu eseguito insieme al suo pendant (*Paesaggio con le ceneri di Focione*, Liverpool, Walker gallery of Art) per il mercante di seta lionese Jacques Serisier (o Cerisiers). La datazione al 1648 è segnalata da Félibien [ROSENBERG, PRAT (b), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, cat. della mostra (Parigi, Galeries Nationale du Grand Palais, 27 settembre 1994 – 2 gennaio 1995), 1994, pp. 387-390].

<sup>701</sup> L'opera, datata da Boisclair negli anni Sessanta [BOISCLAIR 1986, p. 247, cat. 243] si ritiene precedente di qualche anno. Oltre ad avere ancora alcune caratteristiche dei dipinti poussiniani (ravvisabili nel tempo), può infatti porsi in continuità con il *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore* del The John and Mable Ringling Museum of Art (**Fig. 228**), che deve essere di poco antecedente. Il dipinto Hatchlands condivide infatti alcune idee con quest'ultimo, ad esempio nella resa delle nubi tempestose e nella collocazione dello specchio d'acqua a cui seguono alcune architetture sullo sfondo, salvo essere più pittoresco e movimentato nelle quinte arboree laterali, rendendolo de facto anticipatore delle prime opere della terza maniera.

gonfie e movimentate ad animare il cielo, e impetuose raffiche di vento che ostacolano il cammino dei due viandanti dalle vesti rigonfie. Quasi un connubio del *Paesaggio in tempesta* e del suo pendant *Paesaggio con tempo calmo* dipinti dal cognato, ora sintetizzati in una sola opera.

### Dughet al Quirinale e le collaborazioni con Lazzaro Baldi e Filippo Lauri

Una delle commissioni più prestigiose ricevute da Dughet negli anni Cinquanta riguarda due paesaggi ovali eseguiti con la tecnica dell'affresco ora nella *Sala degli Ambasciatori* del palazzo del Quirinale, prima facente parte della celebre Galleria di Alessandro VII<sup>702</sup>. Si tratta dunque di una commissione ufficiale voluta da Fabio Chigi, al tempo noto col suo nome da pontefice Alessandro VII (1655-1667). Il primo ovale fu eseguito in collaborazione con Lazzaro Baldi e rappresenta *Dio che ammonisce Adamo ed Eva*<sup>703</sup> (**Fig. 238**). Il secondo affresco raffigura il *Sacrificio di Caino e Abele*, le cui figure furono invece realizzate da Filippo Lauri<sup>704</sup> (1623-1694; **Fig. 239**). Questi affreschi sconosciuti ai biografi del paesaggista romano, sono stati a lungo attribuiti a Paul Schor almeno fin dai tempi dello *Studio di Pittura* del Titi<sup>705</sup>, salvo

---

<sup>702</sup> Per la galleria di Alessandro VII si vedano: NEGRO, *Il restauro della Galleria di Alessandro VII. Primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor*, in «Bollettino d'arte. Restauri al Quirinale (volume speciale)», 1999, pp. 319-342; GODART (a cura di), *La Galleria di Alessandro VII*, Roma 2011; Eadem, *La Galleria di Alessandro VII*, in GODART, COLALUCCI (a cura di), *Il Palazzo e il Colle del Quirinale*, Roma 2013, pp. 113-125.

<sup>703</sup> Boisclair identifica il soggetto con la *Creazione di Adamo ed Eva*, ma l'iconografia della scena non corrisponde [BOISCLAIR 1986, pp. 56-57].

<sup>704</sup> Per la vita e le opere di Filippo Lauri si vedano: RICCIO, *Vita di Filippo Lauri di Francesco Saverio Baldinucci*, in «Commentari», 1959, X, pp. 3-15; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 7-28; NEGRO 1999, pp. 319-342; CURTI, «E tutto a cagione dell'affetto che portò sempre al maestro». *La casa a Trastevere di Angelo Caroselli, poi di Filippo Lauri*, in PANI ERMINI (a cura di), *Trastevere*, Vol. II, Roma 2010 (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, 55), pp. 343-360; BARTONI, *Nuovi documenti su Filippo Lauri e la perdita occasione del Casino Farnese a Porta San Pancrazio*, in AURIGEMMA (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 390-395; BARTONI, *Girolamo "ultimo cardinal Farnese" nella Roma del Seicento. La villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti*, in «Storia dell'arte», 43/45, 2017 (2016), CXLIII-CXLV, pp. 131-158.

<sup>705</sup> TITI 1686 (1674), p. 403.

poi essere resi a Dughet solo a inizio Novecento da Ozzòla<sup>706</sup>. L'autografia dughettiana degli sfondi è confermata dal pagamento del primo febbraio 1657 tramite cui l'artista ricevette trenta scudi per i due paesaggi: «1 febr, sc. 30 [...] in persona di Gasparo Duche Pittore a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ord.ne di S.ta come attestazione del S. Cav.re Pietro Berrettini da Cortona»<sup>707</sup>. La dicitura «va facendo» riportata nel pagamento attesta inoltre che nel febbraio del 1657 gli affreschi non erano ancora terminati<sup>708</sup>. Tuttavia le due scene, o quantomeno i paesaggi che le compongono, dovevano essere stati conclusi prima dell'aprile del 1657 poiché Dughet non compare negli Stati delle anime di quell'anno. Il pagamento c'informa inoltre sui rapporti del paesaggista con Pietro da Cortona, che, come visto nel capitolo relativo alla vita, Dughet conosceva direttamente almeno dal 1645, anno del suo passaggio a Firenze<sup>709</sup>. Non è da escludere che sia stato proprio il Berrettini, direttore dei lavori della galleria<sup>710</sup>, a chiamare seco il paesaggista. Stilisticamente, in questi due paesi Dughet utilizza punti luce che penetrano finalmente fra la totalità delle fronde degli alberi, cariche di foglie, che conferiscono loro un aspetto vaporoso. Seppur autore di sole due scene, l'impresa del Quirinale influenzò quasi subito Dughet frescante, infatti le colonne dipinte sottostanti gli affreschi saranno riprese da Dughet e da Guillaume Courtois l'anno seguente nella decorazione del *Salone del Principe* a Valmontone. La scelta di far collaborare Dughet con Lauri al Quirinale può sembrare poco sensata, dato che quest'artista era anche un valido paesaggista e avrebbe dunque potuto eseguire tutto l'affresco da solo. Eppure, stando ai biografici,

---

<sup>706</sup> OZZOLA, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, 1908, p. 46.

<sup>707</sup> WIBIRAL 1960, pp. 134-165; BOISCLAIR 1986, p. 146, doc. XV. Archivio Segreto Vaticano (d'ora in avanti ASV). Fondo Sacro Palazzo Apostolico. Seria Varia, *Registri d'ordine a Mons. Tesoriere generale*, vol. 772, fol. 27.

<sup>708</sup> I pagamenti sono pubblicati in: WIBIRAL 1960, pp. 134-165.

<sup>709</sup> In effetti a quelle date il Berrettini era impegnato nella decorazione delle *Sale dei Pianeti* di palazzo Pitti (da lui stesso eseguite tra il 1641 ed il 1647).

<sup>710</sup> Per il ruolo direttivo svolto da Cortona nella Galleria di Alessandro VII e i relativi progetti si veda: PASTI, *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in FAGIOLO, PORTOGHESI (a cura di), *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, 2006, pp. 88-97.

il Lauri aveva grande esperienza nell'inserire personaggi nei paesaggi altrui, tanto da essere tra i figuristi prediletti di Claude Lorrain. Nella vita dedicata a quest'ultimo il Pascoli scrive infatti che il lorenese: «dir soleva, che vendeva i paesi, e donava le figure, e non disdegnava di farsele alle volte fare da Filippo Lauri, con cui aveva stretta confidente amicizia»<sup>711</sup>. Ad oggi solo il *Paesaggio con Apollo e la Sibilla cumana* eseguito da Lorrain per Camillo Massimi (1645-1649 circa, San Pietroburgo, Ermitage; **Fig. 240**) è stato assegnato dubitativamente dagli studi alla collaborazione col Lauri, il quale deve invece aver eseguito numerose opere insieme all'amico, anzi, se si esclude l'opera assegnata nella presente tesi a Claude con Miel, il quadro del museo russo risulta essere la sola tela in cui si accetta con riserva l'impiego di un figurista. Nel vasto cantiere decorativo della galleria lavorarono numerosi artisti, alcuni dei quali solo da poco associati a quest'impresa. Tra di essi vi erano pittori che Dughet sicuramente conosceva bene tanto da averci già collaborato negli anni precedenti (Guillaume Courtois, Pier Francesco Mola, Jan Miel, Giovan Francesco Grimaldi). A questi se ne possono però aggiungere altri con cui il nostro negli anni a venire eseguirà opere a più mani, ossia Filippo Lauri e Carlo Maratta. Come nel caso di San Martino ai Monti, anche per la decorazione del Quirinale si può quindi paventare l'idea che il paesaggista approfittasse della comunanza che si veniva a creare sui ponteggi per instaurare rapporti di amicizia e soprattutto professionali con gli altri colleghi presenti, aiutato anche dal suo proverbiale carattere gioviale riportato dalle fonti. Non deve considerarsi un caso che la collaborazione di Dughet e Lauri nella Galleria di Alessandro VII portasse quasi subito all'esecuzione di una tela a quattro mani. È infatti da situarsi subito dopo l'affresco del palazzo di Montecavallo una *Veduta di Tivoli con la Fuga in Egitto* conservata a Houston le cui figure spetterebbero appunto al Lauri (**Fig. 241**). I personaggi che abitano il paesaggio, creduti di Gaspard dal Waddingham o del

---

<sup>711</sup> PASCOLI 1730, p. 30. Secondo Cavazzini non è tuttavia da escludere che il Pascoli confondesse Filippo col meno noto fratello maggiore Francesco, anch'egli orbitante attorno a Tassi come appunto il lorenese. Un processo del 1635 attesta che Francesco Lauri fosse impegnato col Tassi e Caroselli all'interno della Sala di Mosè di Palazzo Pamphilj [CAVAZZINI 2008 (b), pp. 36-37].

Mola da Briganti (entrambi su proposta orale), furono attribuiti al Lauri in occasione della mostra londinese dell'Heim Gallery del 1983<sup>712</sup>, assegnazione accettata in seguito anche da Boisclair<sup>713</sup>. Come al Quirinale anche nel quadro texano prevale una natura dal carattere decorativo e pittoresco. La veduta della città di Tivoli, riconoscibile grazie alle cadute d'acqua e al tempio della Sibilla, riprende quella del dipinto pressappoco coevo del Ashmolean Museum<sup>714</sup> (**Fig. 242**), con la sola differenza che nell'opera eseguita col Lauri il punto di vista è più ravvicinato rispetto al promontorio su cui sorge la cittadina laziale. Un'ulteriore tela passata in asta a New York nel 2005 e raffigurante anch'essa un *Paesaggio con la fuga in Egitto* è stata venduta con un'assegnazione a Dughet in collaborazione col Lauri<sup>715</sup> (**Fig. 243**). Tuttavia in questa sede si ritiene che l'opera spetti al solo Lauri il quale, come si è scritto, fu un prolifico paesaggista. La sua totale paternità si manifesta, oltre che nell'esacerbato decorativismo ravvisabile nelle architetture che attesterebbero pure un'esecuzione decisamente più tarda rispetto al dipinto texano, nelle cromie fredde e tendenti all'azzurro che caratterizzano lo sfondo paesistico, le quali testimoniano la discendenza nordica del pittore cortonesco.

Nella primavera del 1657 Dughet abbandonò probabilmente per un breve periodo la città di Roma in quanto il suo nome non risulta negli Stati della Anime. Vi tornò comunque prima del primo luglio 1657, giorno in cui l'artista fu nominato accademico di San Luca insieme all'amico Guillaume Courtois<sup>716</sup>. Questo evento fu il coronamento di anni di prestigiose commissioni ricevute da pontefici e da importanti famiglie patrizie che non poterono certo essere ignorate dall'istituzione romana. Dughet era ormai diventato il campione indiscusso dei paesi ad affresco

---

<sup>712</sup> *Portraits & figures in paintings and sculpture 1570-1870*, cat. della mostra (Londra, Heim Gallery, 15 giugno - 26 agosto 1983), 1983, cat. 7.

<sup>713</sup> Boisclair concorda con tale assegnazione poiché i personaggi non assomigliano a quelli che esegue di norma Dughet. Inoltre ipotizza che la tela possa riconoscersi con la voce n. 1049 del catalogo colonna del 1793 in cui si riporta: «Un quadro [...] di misura di testa per traverso [4 palmi circa = 90-95 cm] con figure di Filippo Lauri» [BOISCLAIR 1986, pp. 230-231, cat. 193].

<sup>714</sup> Ivi, pp. 228-229, cat. 186.

<sup>715</sup> Vendita Sotheby's, New York, 27 gennaio 2005, lotto 315.

<sup>716</sup> AASL, *Libro dei Congregazioni 1634 al. 1674*, Arch. 43, ff. 113v-114 [trascritto in: Ivi, p. 139, doc. IV].



nonché uno dei maggiori paesaggisti su tela, e l'Accademia non poté fare a meno di riconoscere il valore di questo pittore di paesaggi.



**Fig. 87.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con pastori, buoi e pescatori*, 1645 circa, olio su tela, 50 x 65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi [pendant del successivo]



**Fig. 88.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con sentiero sulla destra percorso da pastori e gregge di capre*, 1645 circa, olio su tela, 50 x 65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi [pendant del precedente]



**Fig. 89.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con viandante sul sentiero, cascata e torre in lontananza*, 1645 circa, olio su tela, 59 x 76 cm, ubicazione attuale sconosciuta (inedito)



**Fig. 90.** Gaspard Dughet, *Paesaggio montano con tre figure di cui una in primo piano che raccoglie l'acqua da un fiume*, 1645 circa, olio su tela, 50,2 x 65,4 cm, Londra, Dulwich Picture Gallery [pendant del successivo]



**Fig. 91.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pescatori e arco roccioso* 1645 circa, olio su tela, 49,2 x 65,7 cm, Londra, Dulwich Picture Gallery, [pendant del precedente]



**Fig. 92.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con Diogene che getta la scodella*, 1657 circa, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre



**Fig. 93.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con giovane che raccoglie l'acqua*, 1637 circa, olio su tela, 63 x 77,7 cm, Londra, National Gallery, Inv. NG6390



**Fig. 94.** Gaspard Dughet (già attr. Maestro della Betulla), *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero*, 1645 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, collezione privata



**Fig. 95.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con l'angelo, Agar e Ismaele*, 1645 circa, olio su tela, 61 x 48,2 cm, Salisbury, Wilton House



**Fig. 96.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata*, 1645 circa, olio su tela, 96 x 140 cm, Roma, collezione privata



**Fig. 97.** Gaspard Dughet, *Paesaggio senza figure con cascata e entrata di tomba etrusca*, 1645 circa, olio su tela, 72 x 97 cm, Inghilterra, collezione privata



**Fig. 98.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con ragazzo su sentiero, cascata e entrata di tomba etrusca*, 1645 circa, olio su tela, 73,5 x 97 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 99.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con san Girolamo e il leone*, 1645 circa, olio su tela, 122,2 x 177,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts



**Fig. 100.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con fiume, due cacciatori e un cane*, metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 119 x 176 cm, Kenwood



© Museumslandschaft Hessen Kassel

**Fig. 101.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatori*, metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 49,5 x 66 cm, Kassel [pendant del successivo]



© Museumslandschaft Hessen Kassel

**Fig. 102 .** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre giovani in primo piano*, metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 50 x 66 cm, Kassel [pendant del precedente]



**Fig. 103.** Gaspard Dughet, *La morte di Procri*, seconda metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 73,7 x 99 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 104.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con portatore di vaso su sentiero e figure sedute vicino a uno specchio d'acqua*, seconda metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 43,6 x 66,09 cm, ubicazione attuale sconosciuta





**Fig. 105.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca*, seconda metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 89,1 x 127 cm, Liverpool, Walker Art Gallery



**Fig. 106.** Nicolas Poussin, *Rebecca che disseta Eleazaro al pozzo*, 1629 circa, olio su tela, 93 x 117,5 cm, collezione privata



**Fig. 107.** Gaspard Dughet (paesaggio), Francesco Allegrini (figure), *Ercole cattura le cavalle di Diomede*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 52 x 39 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

**Fig. 108.** Gaspard Dughet (paesaggio), Francesco Allegrini (figure), *Ercole e Anteo*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 52 x 38,5 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 109.** Francesco Allegrini (attr.), *Cavallo e cavaliere*, penna, inchiostro bruno e carboncino, 116 x 136 mm, New York, Metropolitan Museum, n. inv. 80.3.345;

**Fig. 110.** Francesco Allegrini (attr.), *Fanciulla rapita da cavaliere*, mercato antiquario



**Fig. 111.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Orfeo e Euridice*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 42 x 27,5 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

**Fig. 112.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Scilla trasformata in mostro marino da Circe*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 61,5 x 45,5 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 113.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Paesaggio con santo cefaloforo?*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 114.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Paesaggio marino con l'imbarco di Teseo e Arianna nell'isola di Nasso*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 54,5 x 33 cm, Prato, collezione privata

**Fig. 115.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Paesaggio marino con Arianna abbandonata*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 54,5 x 33 cm, Prato, collezione privata

**Fig.116.** Retro delle due tavole (**Figg. 114-115**)



**Fig. 117.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Paesaggio costiero con Bacco che trova Arianna*, 1646-1649 circa, guazzo su tavola, 41 x 30,5 cm, Prato, collezione privata



**Cat. 118.** Francesco Allegrini (figure), Gaspard Dughet (paesaggio), *Paesaggio costiero con l'incontro tra Glauco e Scilla*, 1646-1649 circa, 41 x 30,5 cm, Prato, collezione privata



**Fig. 119.** Francesco Allegrini, *Sant'Eustachio*, primi anni Quaranta del Seicento, olio su tavola, 56 x 42,5 cm, già New York, Piero Corsini



**Fig. 120.** Francesco Allegrini e collaboratore (Gaspard Dughet?), *Didone abbandonata*, Roma, Palazzo Costaguti, Sala di Cartagine



**Fig. 121.** Francesco Allegrini e collaboratore (Gaspard Dughet? Già attr. a Nicolas Poussin da Lotti), *Ratto delle Sabine*, Roma, Palazzo Costaguti, Sala della storia di Roma



**Fig. 122.** Giovan Francesco Grimaldi, *Elia che predice il diluvio*, 1648, affresco, Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 123.** Giovan Francesco Grimaldi, *Elia che divide con il proprio mantello il fiume Giordano per attraversarlo insieme a Eliseo* (dettaglio), 1648, affresco, Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 124.** Gaspard Dughet, *Il sogno di Elia in una grotta del monte Oreb*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 125.** Gaspard Dughet, *Vocazione di Eliseo*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 126.** Gaspard Dughet, *L'incontro tra Elia e Acab (Elia rimprovera Acab)*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 127.** Gaspard Dughet, *Eliseo che attraversa il Giordano con mantello di Elia (Venerazione di Eliseo)*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 128.** Gaspard Dughet, *Punizione dei ragazzi di Betel*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 129.** Gaspard Dughet, *Sacrificio di Elia sul monte Carmelo*, affresco (parete sinistra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 130.** Gaspard Dughet, *Punizione dei sacerdoti di Baal*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti





**Fig. 131.** Gaspard Dughet, *Visione di san Simone Stock*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 132.** Gaspard Dughet, *Ascensione di Elia*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 133.** Gaspard Dughet, *Elia nutrito dai corvi*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 134.** Gaspard Dughet, *Incoronazione di Azael quale re di Siria*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 135.** Gaspard Dughet, *Elia nutrito dall'angelo*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 136.** Gaspard Dughet, *Profezia di Basilide*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 137.** Gaspard Dughet, *Messa di san Cirillo*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 138.** Gaspard Dughet, *Visione di sant'Emerenziana*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 139.** Gaspard Dughet, *Il sogno di Sobach*, affresco (parete destra), Roma, San Martino ai Monti



**Fig. 140.** Claude Lorrain, *Paesaggio con Abramo che scaccia Agar e Ismael*, 1668, olio su tela, 106,5 x 140,3 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek



**Fig. 141.** Pietro Testa, *Profezia di Basilide (Ritratto dell'Imperatore Tito)*, 1647-1650 circa, olio su tela, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte



**Fig. 142.** Giovanni Cesare Testa (incisore) da Pietro Testa, *Profezia di Basilide*, ante 1655, incisione



**Fig. 143.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con fuga in Egitto*, 1655-1657 circa, olio su tela, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 144.** Gaspard Dughet (paesaggio), Pier Francesco Mola (figura e animale), *Paesaggio con san Giovannino*, 1652-1653, olio su tela, 355 x 288 cm, Milano, Pinacoteca di Brera

**Fig. 145.** Salvator Rosa, *Paesaggio con san Paolo eremita*, 1652-1653, olio su tela, 335 x 248 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



**Fig. 146.** Gaspard Dughet, *Veduta dell'Eremo di Camaldoli presso Frascati*, 1670-1673 circa, olio su tela, 73x95,5 cm, Londra, Fondazione Cariplo, Inv. AF01553AF



**Fig. 147.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio con boscaioli*, 1649-1650 circa, olio su tela, 281x183 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

**Fig. 148.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio con cacciatori*, 1649-1650 circa, olio su tela, 281x182 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini



**Fig. 149.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio fluviale e pescatori*, 1649-1650 circa, olio su tela, 285x184 cm, Roma, Camera dei Deputati (in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)

**Fig. 150.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio con grande albero*, 1649-1650 circa, olio su tela, 285x184 cm, Roma, Camera dei Deputati (in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)



**Fig. 151.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio con lotta tra due montoni*, 1650-1651 circa, olio su tela, 173,4x248 cm, New York, Metropolitan Museum of Art



**Fig. 152.** Augusto Marchetti (d'après Dughet e Miel), *Paesaggio con lotta tra due montoni*, incisione (dalla serie *Paesaggi di Gaspare Dughet nel palazzo Colonna in Roma*), 1847, Roma, Istituto centrale per la grafica



**Fig. 153.** Gaspard Dughet, Jan Miel, *Paesaggio con paesani e fiume*, 1650-1651 circa, olio su tela, 171x247 cm, Roma, collezione privata



**Fig. 154.** Gaspard Dughet (paesaggio), Jan Miel (figure), *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza*, 1649-1651 circa, olio su tela, 126,4x174,6 cm, Cambridge, The Fitzwilliam Museum



**Fig. 155:** Jan Miel (figure), Claude Lorrain (paesaggio e architetture; già attr. a A. Salucci), *Paesaggio con arco di Costantino e figure*, 1650 circa, olio su tela, 126,3x175,2 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts



**Fig. 156:** Gaspard Dughet, *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto*, 1649-1651 circa, olio su tela, 85,5x136,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj





**Fig. 157.** Claude Lorrain, *Capriccio pastorale con arco di Costantino*, 1648, olio su tela, 98 x 147,5 cm, Zurigo, Kunsthaus



**Fig. 158.** Claude Lorrain, *Paesaggio pastorale con arco di Costantino*, 1651, olio su tela, 98 x 145 cm, collezione del duca di Westminster



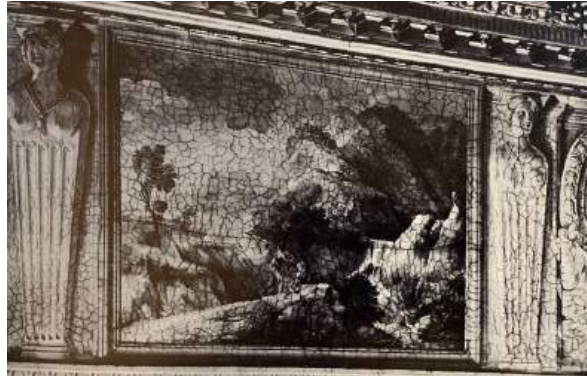
**Fig. 159.** Claude Lorrain, *Arco di Costantino*, acquerellature marroni e matita nera su carta, 95x153 mm, Cambridge (Stati Uniti), Harvard Art Museums



**Fig. 160.** Angeluccio e Michelangelo Cerquozzi?, (già attr. a Dughet e Miel), *Paesaggio boschivo con figure*, olio su tela, 146 x 102 cm (senza cornice), Riva del Garda, Antichità Castelbarco



**Fig. 161.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, airone, un uomo che si rinfresca sulla riva e viandante in primo piano*, affresco (parete nord), Roma, Palazzo Pamphilj, Sala dei Paesi



**Fig. 162.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due cacciatori, cascata e borgo su montagna*, affresco (parete sud), Roma, Palazzo Pamphilj, Sala dei Paesi



**Fig. 163.** Gaspard Dughet, *Marina con figure sulla riva, torre e scogli in lontananza*, affresco (parete est), Roma, Palazzo Pamphilj, Sala dei Paesi



**Fig. 164.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastore e gregge di capre all'entrata di una grotta*, affresco (parete ovest), Roma, Palazzo Pamphilj, Sala dei Paesi



**Fig. 165.** Pieter van Laer, *Paesaggio con cacciatori*, 1640 circa, olio su tavola, 30,6 x 43,4 cm, Aja, Mauritshuis



**Fig. 166.** Pieter Van Laer, *Il maniscalco*, 1635, olio su tavola, 48,4 x 63 cm, Staatliches Museum Schwerin



167. Claude Lorrain, *Veduta di Civitavecchia*, 1638-1639 circa, penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie e rosa, 104 x 323 mm, Londra, British Museum



168. Agostino Tassi, *Veduta di mare con pescatori*, 1623, affresco, Roma, Palazzo Odescalchi



169. Herman van Swanevelt, *Paesaggio con riposo durante la fuga in Egitto*, 1644-1650 circa (1649?), incisione, Londra, British Museum



**Fig. 170.** Gaspard Dughet (paesaggio), Guillaume Courtois (figure e animali), *Paesaggio con buon Samaritano*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 171.** Gaspard Dughet (paesaggio), Guillaume Courtois (figure e animali), *Paesaggio con sant'Eustachio*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 172.** Gaspard Dughet (paesaggio), Guillaume Courtois (figure e animali), *Paesaggio con sant'Agostino e il Bambino*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 173.** Giovanni Lanfranco, *Sant'Agostino e il Bambino*, 1616, olio su tela, Roma, Chiesa di Sant'Agostino, cappella Bongiovanni



**Fig. 174.** Gaspard Dughet (paesaggio), Guillaume Courtois (figure e animali), *Paesaggio con san Giovanni Battista*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 175.** Gaspard Dughet (paesaggio), Guillaume Courtois (figure e animali), *Paesaggio con Adamo ed Eva*, olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 176.** Jan Brueghel il Vecchio, *Paradiso terrestre con peccato originale*, 1612, olio su rame, 50,3 x 80,1 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 177.** Peter Paul Rubens, *Daniele nella fossa dei leoni*, olio su tela, 224,2 x 330,5 cm, Washington, National Gallery



**Fig. 178.** Giovannini Giovan Battista, *Paesaggio con viandanti, una piccola carovana e gregge*, post 1676-ante 1702, tempera su tela, 199 x 268 cm, Roma, Galleria Doria-Pamphilj



**Fig. 179.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con rupe*, olio su tela, 186,5 x 61 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 180.** Gaspard Dughet, *Ponte Lucano*, olio su tela, 184 x 454,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 181.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cascate tra le rocce*, olio su tela, 184,5 x 454 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 182.** Gaspard Dughet, *Parete rocciosa*, olio su tela, 220,5 x 56,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 183.** Gaspard Dughet, *Vegetazione tra le rocce e montagna in lontananza*, olio su tela, 191,5 x 50,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 184.** Gaspard Dughet, *Albero in primo piano e cascata*, olio su tela, 217 x 49 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 185.** Gaspard Dughet, *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua*, olio su tela, 101,5 x 195 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj



**Fig. 186.** Otto Marseus van Schrieck, *Sottobosco: natura morta con vegetazione, funghi, uccelli, serpente, lumaca e farfalle*, 1666, olio su tela, 52 x 43 cm, collezione privata



**Fig. 187.** Giovanni Francesco Venturini (disegno e incisione), *Fontana situata nel cortile grande del palazzo nuovo del signor prendipe Panfilio nella Piazza del Colleggio Romano*, Architettura del Cavaliere Alessandro Algardi, pubblicata in: G. B. Falda, *Le Fontane di Roma...*1675





**Fig. 188.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con l'incontro tra i santi Antonio abate e san Paolo primo eremita*, 1648-1651 circa, olio su tela, 165 x 200 cm (ovale), Collezione d'Arte della Banca d'Italia

**Fig. 189.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre figure*, 1648-1651 circa, olio su tela, 165 x 200 cm (ovale), Collezione d'Arte della Banca d'Italia



**Fig. 190.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano*, 1649-1651 circa, olio su tela, 98 x 132 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 191.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante e due cani su sentiero*, 1649-1651, olio su tela, 90,5 x 132,9 cm, Brooklyn, Brooklyn Museum

**Fig. 192.** Gaspard Dughet, *Paesaggio arcadico con viandanti e cani su sentiero*, 1648-1650 circa, olio su tela, 74,2 x 97,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 193.** Gaspard Dughet (paesaggio), Louis Michel van Loo (figure), *Paesaggio con buon Samaritano*, 1649-1651 circa (solo paesaggio), XVIII secolo (solo figure), olio su tela, 119 x 171 cm, Montpellier, Musée Fabre

**Fig. 194.** Dettaglio dei cumulonembi del *Paesaggio con buon Samaritano*, Montpellier, Musée Fabre



**Fig. 195.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre pastori e capre su sentiero e borgo sullo sfondo*, 1647-1650 circa, olio su tela, 51 x 65,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 196.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con cascata, due viandanti su sentiero e burrasca di vento*, 1648-1650 circa, olio su tela, 144,7 x 220,9 cm, Londra, Dulwich Picture Gallery



**Fig. 197.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne*, 1647-1650, olio su tela, 52 x 67 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini (in deposito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri a Palazzo Chigi)



**Fig. 198.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne*, 1647-1650, olio su tela, 49,5 x 66 cm, Stoccolma, Nationalmuseum



**Fig. 199.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con corso d'acqua, rupi e mulattiere su sentiero*, primi anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 50,5 x 99,2 cm, Roma, collezione Amata



**Fig. 200.** Gaspard Dughet, *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza*, 1650-1651 circa, olio su tela, 73,1 x 98 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

**Fig. 201.** Gaspard Dughet e collaboratore figurista, *Paesaggio con Apollo e Dafne osservati da Peneo*, 1650-1651 circa, olio su tela, 42 x 65,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 202.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con figure sedute vicino a un lago e borgo su collina in lontananza*, prima metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 95,3 x 133,4 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 203.** Gaspard Dughet, *Paesaggio della campagna romana con bagnanti e pescatori, cascata e borgo su parete rocciosa*, 1648-1651 circa, olio su tela, 90 x 71 cm, Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

**Fig. 204.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastori, mucche, cascata e borgo su parete rocciosa*, metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 90 x 104 cm, Nostell, Nostell Priory



**Fig. 205.** Gaspard Dughet, *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata*, prima metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 47 x 37 cm, Inghilterra, collezione privata



**Fig. 206.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli col tempio della Sibilla e cascata*, seconda metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 74 x 99,5 cm, Newcastle-Upon-Tyne, Hatton Gallery, King's college



**Fig. 207.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso senza figure con borgo su promontorio (Sutri?)* seconda metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 34,9 x 50,3 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 208.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza*, Fine anni Quaranta- primi anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 51,5 x 65 cm, Ubicazione attuale sconosciuta

**Fig. 209.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con san Matteo e l'Angelo*, 1640, 99 x 135 cm, Berlino, Staatliche Museen



**Fig. 210.** Annibale Carracci, *Fuga in Egitto (Lunetta Aldobrandini)*, 1603-04 circa, olio su tela, 122 x 230 cm., Roma, Galleria Doria Pamphilj

**Fig. 211.** Domenichino, *Paesaggio con fiume e barche*, 1603 circa, olio su tela, 35 x 55 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale (dono di Sir Denis Mahon)



**Fig. 212.** Attr. a Gaspard Dughet (da Poussin), *Paesaggio con rovine*, matita nera, Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 4443



**Fig. 213.** Gaspard Dughet, *Diluvio*, 1650-1651, olio su tela, 74 x 99 cm, Chartres, Musée des Beaux-Arts



**Fig. 214.** Nicolas Poussin, *Paesaggio tempestoso con Piramo e Tisbe*, 1651, Francoforte sul Meno, Städel Museum



**Fig. 215.** Gaspard Dughet, *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza*, 1650-1651, olio su tela, 74 x 99 cm, Parigi, collezione privata





**Fig. 216.** Gaspard Dughet, *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena*, 1652-1655 circa, olio su tela, 97,8 x 136,1 cm (senza cornice), 131,5 x 168,2 cm (con cornice), Londra, Buckingham Palace, Royal Collection



**Fig. 217.** Gaspard Dughet, *Tempesta di mare con figure e veliero*, 1655-1659, olio su tela, 103,5 x 103,6 cm (tondo), Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie im Neun Schloss Schleissheim

**Fig. 218.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città (Tivoli?)*, 1655-1659, olio su tela, 104 x 103,5 cm (tondo), Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie im Neun Schloss Schleissheim



**Fig. 219.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con profeta disubbidiente ucciso da un leone*, 1652-1654 circa, olio su tela, 103 x 135 cm, Le Havre, Musée des beaux-arts



**Fig. 220.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con uomo strangolato da un serpente*, ante agosto 1648, 119 x 199 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 221.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Piramo e Tisbe*, 1655 circa, olio su tela, 100 x 145 cm, Liverpool, Walker Art Gallery



**Fig. 222.** Gaspard Dughet, *Primavera: Proserpina e altre fanciulle che raccolgono fiori*, 1653-1655 circa, affresco, Bordeaux, Musée des Beaux-arts (già Roma, palazzo Bernini)



**Fig. 223.** Gaspard Dughet, *Estate: Pan e Siringa*, 1653-1655 circa, affresco, Bordeaux, Musée des Beaux-arts (già Roma, palazzo Bernini)



**Fig. 224.** Gaspard Dughet, *Autunno: Piramo e Tisbe*, 1653-1655 circa, affresco, Bordeaux, Musée des Beaux-arts (già Roma, palazzo Bernini)



**Fig. 225.** Gaspard Dughet, *Inverno: vecchio su un carro trainato da due cinghiali*, 1653-1655 circa, affresco, Bordeaux, Musée des Beaux-arts (già Roma, palazzo Bernini)



**Fig. 226.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Cupido e la Morte in primo piano e pescatori che raccolgono le reti pesanti sul fondo*, 1652-1655 circa, olio su tela, 73 x 97 cm, Roma, collezione Amata



**Fig. 227.** Pittore caravaggesco, *Cupido e la Morte (Fortitudine Pares)*, 1608, Malta, Museo della cattedrale di Mdina



**Fig. 228.** Gaspard Dughet, *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore*, 1655 circa, olio su tela, 97,5 x 135,3 cm (senza cornice), 109,9 x 148 cm (con cornice), Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida



**Fig. 229.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Maddalena penitente*, 1655 circa, olio su tela, 76 x 130 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig. 230.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con donna che fugge in primo piano, suonatore di flauto, figura nei pressi di una cascata e borgo in lontananza*, 1658-1659 circa, olio su tela, 100 x 139,8 cm (senza cornice), 134 x 170,3 cm (con cornice), Londra, Buckingham Palace, Royal Collection



**Fig. 231.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due viandanti conversanti, cascata e specchio d'acqua*, 1656-1657, olio su tela, 96,2 x 153,7 cm, New York, Metropolitan Museum



**Fig. 232.** Nicolas Poussin, *Orione accecato alla ricerca del sole che sorge*, 1658, 119x183 cm, New York, Metropolitan Museum



**Fig. 233.** Nicolas Poussin (già attribuito a Gaspard Dughet), *Paesaggio in tempesta*, 1651, 99 x132 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts

**Fig. 234.** Nicolas Poussin (già attribuito a G. Dughet), *Paesaggio con tempo calmo*, 1651, 97 x 131,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



**Fig. 235.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con figura sdraiata, cane e giovane in primo piano ed arco di trionfo sullo sfondo*, 1655 circa, olio su tela, 123 x 185,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 236.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con i funerali di Focione* del 1648, olio su tela, 116,8 x 178,1 cm, Cardiff, National Museum of Wales



**Fig. 237.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tempesta di vento e due figure su sentiero*, 1657-1659 circa, olio su tela, 96 x 134,5 cm, National Trust, Hatchlands



**Fig. 238.** Gaspard Dughet (paesaggio), Lazzaro Baldi (figure), *Paesaggio con Dio che ammonisce Adamo ed Eva*, 1657, affresco, Roma, Palazzo del Quirinale, Sala degli Ambasciatori (già Galleria di Alessandro VII)

**Fig. 239.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Paesaggio con sacrificio di Caino e Abele*, 1657, affresco, Roma, Palazzo del Quirinale, Sala degli Ambasciatori (già Galleria di Alessandro VII)





**Fig. 240.** Claude Lorrain (paesaggio), attr. Filippo Lauri (figure), *Apollo e la Sibilla cumana*, 1645-1649 circa, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 241.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Veduta di Tivoli con la Fuga in Egitto*, 1657-1658, olio su tela, 72,4 x 97,5 cm, Houston, Museum of Fine Arts

**Fig. 242.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero*, 1657-1658 circa, olio su tela, 76 x 126 cm, Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology



**Fig. 243.** Filippo Lauri (già attr. a Gaspard Dughet e Filippo Lauri), *Paesaggio con la fuga in Egitto*, olio su tela, 96 x 76,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta

## V - La terza maniera tra libertà e committenza

La terza maniera coincide all'incirca con gli ultimi quindici anni di attività di Gasparo. In questo periodo l'artista, ormai maturo e affermato, si sbarazza sempre più del rigore che aveva caratterizzato i paesaggi "eroici" di stampo poussiniano della seconda maniera, sebbene, come già si è visto, sia proprio l'evoluzione di questi ultimi - i cui stilemi si fusero sempre più con le opere maggiormente naturalistiche - a portare alle premesse per la terza e ultima fase stilistica del pittore. Dughet si sente libero su più livelli, anche grazie ad una fama ormai consolidata e al riconoscimento da parte dell'Accademia di San Luca; da un lato il suo tocco evolve verso una spontaneità che aveva già manifestato a tratti nella prima maniera e in alcune opere eccezionali della seconda, quali i celebri piombi di collezione Pamphilj. Dall'altro, questa libertà si traduce nella varietà. Infatti, mai come in questo periodo i soggetti ispirati dalla natura laziale dei dipinti del *Guaspere* sono molteplici. Aumentano considerevolmente i paesaggi di tipo pittoresco, le vedute di Tivoli, di alte cascate, di laghi tondeggianti, di anse dei fiumi, ma anche di inaspettate architetture massicce o, al contrario, di veri e propri scorci di campagne e foreste. I pastori, i viandanti ed i cacciatori abbigliati all'antica rimangono i suoi personaggi prediletti e, anzi, il loro impiego si fa più costante. Tuttavia questi divengono ancor più delle mere comparse ed ora paiono veramente fondersi con la natura in cui vivono.

La terza maniera è innegabilmente quella delle opere da cavalletto, infatti un terzo delle tele del paesaggista giunte fino a noi sono circoscrivibili in questa fase altamente produttiva, non priva comunque di numerose repliche anche autografe. Anzi, addirittura quasi la metà dei quadri dell'artista erano datati da Boisclair in questi anni, soprattutto in quelli di poco antecedenti alla morte del pittore, avvenuta nel 1675. Si credeva infatti che Dughet si fosse cimentato nuovamente con gli affreschi solo per altre tre volte: a Valmontone (1658), nel *Romitorio* Colonna (1667-

1668) e a Palazzo Borghese (1671-1672). Si noti che tra Valmontone e la decorazione parietale per i Colonna passarono quasi dieci anni, durante i quali secondo Boisclair Gaspard s'interessò solo alle sue tele e, forse, alla decorazione di strumenti musicali per i committenti a cui era più legato. Sono infatti questi anche gli anni della protezione da parte della famiglia Colonna ed in particolar modo di Lorenzo Onofrio (Lanuvio, 1637 - Roma, 1689), divenuto Connestabile nel 1659. Si avrà modo di vedere che per il nobile romano l'artista eseguì in realtà anche gli affreschi di una stanza del suo appartamento privato agli inizi degli anni Sessanta. Fu inoltre proprio su richiesta del Colonna che Dughet iniziò la sua collaborazione con il celebre Carlo Maratta, la quale portò inevitabilmente ad una nuova moda tra i collezionisti. Infatti, i paesaggi arcadici di Gaspard uniti alle figure classiciste di Maratta (Camerano, 1625 - Roma, 1713) avrebbero avuto imitatori fino alla metà del Settecento.

Questa fase stilistica, così prolifica e spontanea, sarà la più amata dai paesaggisti delle generazioni successive e, *ça va sans dire*, la più imitata, generando dibattiti attributivi con artisti quali ad esempio Onofri, Andrea Locatelli o Jan Frans Van Bloemen, che di Dughet copiò pedissequamente numerose opere.

L'ultimo Gaspard esprime tramite il suo pennello il suo testamento artistico, lasciando ai posteri una ricca eredità d'invenzioni, contribuendo indirettamente alla formazione dei futuri pittori di paesi attivi nell'Urbe.

#### Gli affreschi di Palazzo Pamphilj a Valmontone in collaborazione con Guillaume Courtois

Gaspard fu un'ultima volta al servizio di Camillo Pamphilj nel 1658, quando eseguì per lui, in collaborazione nuovamente con Guillaume Courtois nel ruolo di

figurista<sup>717</sup>, gli straordinari affreschi di paesaggio del *Salone del Principe* nel palazzo pamphiljano di Valmontone<sup>718</sup>. In questa fase la decorazione della dimora di Camillo Pamphilj vide coinvolti - oltre a Dughet e al Cortese - Pier Francesco Mola, Francesco Cozza e Giambattista Tassi. Il ciclo pittorico del palazzo ruotava intorno ai *Quattro Elementi* e ai *Quattro Continenti*, con l'eccezione tuttavia proprio dell'ambiente dipinto dal nostro paesaggista con l'amico Guillaume, iconograficamente indipendente dal resto. Si è deciso di scorporare questo ciclo di affreschi dalle altre opere pamphiljane eseguite da Gaspard e fin qui descritte per via della svolta stilistica che lo contraddistingue, motivo per cui si è preferito inserirlo nella cosiddetta terza maniera.

Il *Salone del Principe*, chiamato negli inventari anche «salotto dipinto» già a partire da quello eretto nel 1663, è un lungo ambiente rettangolare incastonato nel lato nord del piano nobile. Questo si affaccia sul paesaggio limitrofo sul lato Nord e, al tempo di Camillo, era esposto anche sul giardino pensile, permettendo così di ammirare dal suo interno sia la natura circostante di Valmontone coi suoi aspri profili montuosi che le delizie del giardino<sup>719</sup>. I paesi dipinti ricoprono ancora oggi le quattro pareti invadendo con le loro fronde pure la volta soprastante (**Figg. 244-245**). Lungo i muri, i paesaggi da cui è assente ogni figura umana sono costituiti da quinte arboree in primo piano che fanno da cornice agli aspri monti che si stagliano sullo sfondo. Come suggeriscono ancora oggi le figure del Cortese che abitano il soffitto (**Figg. 246-247**), la funzione della stanza era prettamente musicale e le proporzioni allungate della stessa erano state concepite proprio per migliorarne il più possibile l'acustica, forse utilizzando in parte il progetto elaborato dal padre minimo Emmanuel Maignan per una sala della villa romana dei Pamphilj fuori

---

<sup>717</sup> Per molto tempo le figure sono state attribuite a Pier Francesco Mola. Si deve a S. Prosperi Valenti Rodinò l'affermazione dell'autografia di Guillaume Courtois per i personaggi [PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 28-46].

<sup>718</sup> Su palazzo Pamphilj a Valmontone si vedano: DI GREGORIO, FABJAN (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, 2004; BENOCCI 2004; Eadem 2011, pp. 54-64, 312.

<sup>719</sup> Eadem 2004, p. 29.

porta San Pancrazio<sup>720</sup>. L'inventario del 1663 vi riporta infatti l'antica presenza di una «spinetta piccola» e di «un organo indorato con canne di legno»<sup>721</sup>, mentre quasi del tutto assenti erano i dipinti che avrebbero solamente coperto la decorazione muraria. Il ruolo di sala di concerti, a cui partecipavano i membri della corte ritratti dal Borgognone sulla volta, è reiterato dalla serie di riquadri monocromi di autore anonimo che ornano le fasce basamentali dell'ambiente, posti subito sotto agli affreschi dughettiani e raffiguranti secondo Benocci episodi del mito di Orfeo e Euridice<sup>722</sup>.

Riportati al loro splendore grazie ad un recente restauro<sup>723</sup>, gli affreschi eseguiti da Gaspard nel *Salone del Principe*, come al Quirinale prima e nel romitorio Colonna poi, presentano paesaggi che corrono lungo tutte le pareti, inseriti in cornici architettoniche dipinte formate da colonne doriche che sostengono una trabeazione (**Fig. 248-249**). La scelta di utilizzare un impianto decorativo con colonne in prospettiva figlio del "quadraturismo cortonesco" potrebbe essere stato dettato dalla volontà di Camillo di aggiornare il palazzo secondo la nuova moda imposta solo l'anno precedente dalla Galleria di Alessandro VII al Quirinale, dove del resto lavorarono, seppur separatamente, sia Gaspard che Courtois che vi eseguirono le loro scene potendo ammirare le finte architetture già realizzate<sup>724</sup>. Nel caso specifico

---

<sup>720</sup> Ivi, pp. 29-30.

<sup>721</sup> Questi oggetti sono riportati nell'Inventario generale delle suppellettili e robbe esistenti nel Palazzo di Valmontone del 4 ottobre 1663 proprio all'interno del "Salotto dipinto" [ADP, scaff. 98/28a, fasc. 11, f. 334 v; trascritto in: DI GREGORIO, *Nascita e morte di una quadreria. La collezione dei Pamphilj a Valmontone*, in DI GREGORIO, FABIAN (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, 2004, p. 69].

<sup>722</sup> BENOCCI 2004, pp. 35-36.

<sup>723</sup> Il restauro, realizzato da Masterpiece s.r.l. di Antonella Docci e Sergio Salvati e da Tecnireco s.r.l. e Roberto Civetta sotto la direzione di Giorgio Leone e Dora Catalano, è stato iniziato nel 2011 e poi terminato nel 2014. Durante il restauro è stato appurato l'utilizzo della tecnica del mezzo fresco, ossia l'uso di colori a calce su intonaco umido. Il *Salone* restaurato è stato inaugurato il 28 novembre 2014 [*Il Salone del Principe nel Palazzo Doria Pamphilj di Valmontone. Un ponte tra il Quirinale e Valmontone. Inaugurazione dei Restauri*, 2014].

<sup>724</sup> Giorgio Leone sottolinea come il Salone del Principe a livello compositivo combini i principi quadraturistici precedenti a quelli utilizzati nella Galleria di Alessandro VII con quelli presenti nel cantiere papale. Ad esempio, le colonne binate aperte su vasti paesaggi si rifanno alla decorazione di palazzo Astalli a Sambuci (1645) dipinta da Giovan Angelo Canini, mentre l'alto basamento con monocromi e il capitello tuscanico delle colonne si rifanno ai progetti diretti anche precedentemente

di Valmontone le architetture hanno un aspetto classico ma al contempo molto austero, soprattutto se rapportate con le architetture riccamente decorate del *romitorio* Colonna eseguite una decina d'anni dopo dal Modanino sui paesaggi di Gaspard. S'ispirano, così come il colonnato, all'architettura reale del cortile interno del palazzo pamphiljano realizzato dall'architetto di scuola berniniana Mattia de' Rossi. Nella loro essenzialità sembrano dunque delle «architetture da giardino»<sup>725</sup>, con pareti che simulano loggiati illusionistici che sfondano le superfici, effetto amplificato dalla presenza di quattro reali aperture nella parete affacciata verso il giardino e dalla presenza di volatili che si posano sulle finte architetture (**Fig. 250**). Anche sulla volta continua questo effetto di *trompe l'oeil*: dai quattro angoli partono delle lesene dipinte con telamoni, che sostengono il rettangolo centrale che racchiude lo stemma Pamphilj-Aldobrandini con annesso il baldacchino della chiesa (**Fig. 246**). Secondo Montalto originariamente vi era raffigurata l'*Aurora*, che solo in seguito fu rimpiazzata con gli stemmi Pamphilj-Aldobrandini<sup>726</sup>, ipotesi tuttavia non sostenuta dagli studi successivi, che propendono invece per la presenza dello stemma fin dal 1658-1659<sup>727</sup>. Rimanendo sempre nella volta, in un finto cielo costellato qua e là da fronde di alberi, due terrazzi anch'essi dipinti corrono sui suoi lati lunghi. Questi sono animati da quattro gruppi di personaggi, ove una delle figure è ritratta nell'atto di suonare proprio una spinetta mentre, accanto a lei, un'altra canta (**Fig. 247**).

Analizzando più nello specifico i paesaggi dipinti dal Pussino (**Figg. 248-249**), vi si riscontra un drastico cambiamento stilistico ravvisabile soprattutto nel modo di dipingere le foglie, infatti queste tornano ad essere dipinte singolarmente con veloci

---

da Cortona [LEONE, *Courtois e Dughet: un ponte tra il Quirinale e Valmontone*, in *Il Salone del Principe nel Palazzo Doria Pamphilj di Valmontone. Un ponte tra il Quirinale e Valmontone. Inaugurazione dei Restauri*, 2014, p. 15].

<sup>725</sup> BENOCCI 2004, pp. 30-31.

<sup>726</sup> Montalto suggerisce che l'*Aurora* sia stata rimpiazzata con gli stemmi da Giovan Battista Pamphilj a seguito della morte del padre Camillo, avvenuta nel 1666, dando come termine ante quem la data 1689 [MONTALTO 1955, pp. 267-285].

<sup>727</sup> BENOCCI 2004, pp. 31-32.

pennellate (come in gioventù), in netta contrapposizione con le fronde vaporose degli affreschi del Quirinale, solo di un anno precedenti, in cui invece prevale maggiormente il carattere decorativo. Le pitture murali pamphiljane preannunciano con la loro libertà di composizione soprattutto gli affreschi del *romitorio* di palazzo Colonna. Siamo di fronte ad una svolta non solo nel repertorio del Dughet, ma addirittura nella concezione della pittura di paesaggio in generale. Infatti, nessuno prima di allora osò ricoprire intere pareti semplicemente con valli e monti di una tale austerità, privi di qualsiasi forma di vita se si escludono i personaggi che popolano il solo soffitto. La natura che Gaspard dipinge su queste pareti non è né imbellettata né addolcita, è spoglia eppure autosufficiente; siamo di fronte all'esempio perfetto della definizione di "paesaggio puro".

Per quel che concerne la volta, si è detto che sui bordi, al di sopra di un parapetto dipinto che finge una balconata, compaiono le figure delle "belle" di corte eseguite da Guillaume Courtois che in questo caso si fa ritrattista (**Figg. 246-247**); sono personaggi riconoscibili e contemporanei che a quel tempo potevano benissimo abitare nella villa, quali ad esempio la figlia allora ancora bambina di Camillo, Flaminia Pamphilj<sup>728</sup>. Questi si sporgono dai finti terrazzi mentre intorno a loro la natura, quella reale di Valmontone, mostra il suo aspetto denudato. In questo salone patrizio vi è quindi una ricerca di realismo su tre livelli: vera è l'architettura, veri sono i personaggi e, soprattutto, vero è il paesaggio dipinto che dissimula il paesaggio reale che si scorge dalle finestre della dimora. Non solo Courtois, ma in un certo senso anche Dughet è quivi chiamato in qualità di "ritrattista". Gaspard lavorò in maniera spigliata a questi affreschi, iniziati e terminati nel lasso di tempo compreso tra il 2 giugno ed il 30 ottobre 1658<sup>729</sup>, mentre Courtois, che evidentemente dipinse almeno in parte sopra i paesaggi già terminati

---

<sup>728</sup> Per uno studio approfondito sugli affreschi del *Salone del Principe* di Valmontone nonché un riconoscimento dettagliato dei personaggi che li abitano si veda: BENOCCI 2004, pp. 27-37.

<sup>729</sup> «Scudi 186 moneta: a Gasparo Duché per giornate n. 75 a 72 il giorno dalli 2 giugno per tutti li 30 ott. bre 1658» [ADP, Valmontone, Scaff. 98, Busta 28, int. I: fascicolo della lite Mola-Pamphilj. Causa 1664; pubblicato in: MONTALTO 1955, pp. 267-285; BOISCLAIR 1986, p. 146, doc. XVI].

del paesaggista, è attestato a Valmontone tramite i pagamenti a lui versati tra il 1658 e il 1659<sup>730</sup>. La freschezza e l'inconsueto realismo dei paesaggi dughettiani di Valmontone riscossero un enorme successo, soprattutto presso i viaggiatori stranieri che ne rimanevano incantati. A inizio Ottocento Cornelia Knight dedicò alcune righe della sua *Description of Latium* a queste straordinarie ed inconsuete pitture proprio per esaltarne la bellezza unica, che ai suoi occhi eclissavano le restanti decorazioni del palazzo pamphiljano. Nel brano la granturista sottolinea la veridicità sconvolgente dei paesaggi rappresentati che rispecchiavano la natura limitrofa - parallelismo evidentemente ancora apprezzabile all'inizio del XIX secolo - assegnando la loro esecuzione proprio a Gaspar Poussin, mentre la memoria della paternità delle figure, definite vandyckiane nei loro costumi galanti, era già andata perduta<sup>731</sup>.

Nonostante nulla ad oggi manifesti la scontentezza di Camillo verso gli affreschi di Dughet a Valmontone, che probabilmente non avrebbe esitato ad abbattere se non fossero stati di suo gradimento, questi furono certamente l'ultima commissione da parte della famiglia Pamphilj al paesaggista. Ciò potrebbe essere dovuto a due fattori: da un lato Camillo aveva inevitabilmente perso prestigio dopo la morte dello zio papa (avvenuta nel 1655); dall'altro si ricorda che Dughet fu chiamato a testimoniare in quanto membro dell'Accademia di San Luca insieme al collega Courtois nel processo che coinvolse Camillo ed il pittore Pier Francesco Mola, il quale si vide distruggere i suoi affreschi nella *Stanza dell'Aria* del palazzo di Valmontone<sup>732</sup>. Sappiamo che il nobile non voleva retribuire il Mola per il servizio

---

<sup>730</sup> RUSSO 1990, p. 201.

<sup>731</sup> «In the suite of rooms on the first floor are some excellent paintings; particularly a great hall painted in fresco, by Gaspar Poussin, to represent an open lodge, exhibiting, between the arches and columns, delightful views which almost deceive the eye of the spectator; so much they have the appearance of real prospects; as a frieze is a balustrade, over which are seen various figures in Vandyke dresses, some leaning, others playing on musical instruments. The colouring of this hall is so fresh and harmonious, the idea so happy, and the whole so finely painted, that it must strike the traveler as one of the most pleasing things he ever saw» [KNIGHT, *A description of Latium or La campagna di Roma*, 1805, p. 209].

<sup>732</sup> Archivio dell'Accademia di San Luca, Libro dei Congregazioni 1634 al. 1674, Arch. 43, foll. 113v e 114 [in: BOISCLAIR 1986, p. 139, doc. IV]. Per le altre opere pamphiljane dell'artista si vedano anche:



svolto in quanto il ticinese non aveva portato a termine l'intero incarico (comunque eseguito per i quattro quinti), probabilmente perché l'artista pretendeva pagamenti "a buon conto" per tutelarsi economicamente man mano proseguiva con la decorazione<sup>733</sup>. A seguito di questa diatriba, sia il Cortese che Gaspard indicarono quale fosse a loro avviso la somma che spettava al loro collega. La causa sarebbe andata avanti fino al 1664, quando si concluse, ovviamente, a favore del principe. Si può supporre che questa consulenza tecnica da parte dei due artisti non fosse certo gradita a Camillo - che arrivò pure a pagare altri personaggi per testimoniare in suo favore<sup>734</sup> - infatti non risultano commissioni a Dughet da parte dei Pamphilj posteriori a questo processo, che inevitabilmente incrinò il rapporto lavorativo tra il paesaggista e quello che, fino a quel momento, fu il suo più grande committente.

Anche il rapporto che legava Dughet a Courtois è stato a lungo circoscritto alla sola e intensa fase pamphiljana che accomuna i due artisti. Tuttavia Maurizio Fagiolo dell'Arco, esperto di pittori cortoneschi, ha rintracciato un paesaggio più tardo che a suo avviso sarebbe frutto della collaborazione dei due pittori. Si tratta della tela raffigurante un *Paesaggio con Alfeo e Aretusa* conservato in una collezione privata inglese ed esposto al pubblico alla Walpole Gallery nel 1996 in occasione di una mostra sui dipinti francesi curata sempre da Fagiolo dell'Arco (olio su tela, 70,5 x 105 cm; **Fig. 251**). Il dipinto fu datato dallo studioso all'incirca all'ultimo periodo artistico del Borgognone, quindi successivamente alla morte del suo mentore Pietro da Cortona avvenuta nel 1669<sup>735</sup>. La sua ipotesi attributiva è stata accettata anche da

---

TANTILLO MIGNOSI, *Un ciclo inedito di Pier Francesco Mola. Gli affreschi del Palazzo Pamphilj di Nettuno*, in «Paragone (Arte)», 1989, XL, pp. 72-98, CASTELLI GATTINARA, *La scoperta dell'Europa perduta. Valmontone; in palazzo Doria Pamphilj prosegue l'intervento sulle decorazioni affidate dal principe Camillo a Mattia Preti dopo un litigio con Pier Francesco Mola*, in «Il giornale dell'arte», 171, 1998, XVI, p. 88; DE MARCHI 2013.

<sup>733</sup> Per il processo tra Mola e Camillo Pamphilj si vedano: MONTALTO 1955; DE MARCHI 2013, pp. 107-113; CAVAZZINI 2017, pp. 216-218.

<sup>734</sup> DE MARCHI 2013, pp. 110-111.

<sup>735</sup> *France in the golden age. Seventeenth-century French paintings*, cat. della mostra (London, Walpole Gallery, 26 giugno - 31 luglio 1996), 1996, cat. 23; FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i*

Graf grazie anche al ritrovamento di due disegni preparatori di mano di Courtois, che ne attestano dunque la sua autografia. L'opera ricorda infatti più la cerchia marattesca, sia a livello stilistico sia a livello di soggetto<sup>736</sup>, ed il paesaggio al suo interno è più vicino a quelli realizzati da Dughet intorno al 1665 circa e abitati appunto da figure dipinte da Carlo Maratta, quali il *Paesaggio con giudizio di Paride* della galleria Colonna (**Fig. 297**) o il *Paesaggio con Didone e Enea* oggi alla National Gallery di Londra<sup>737</sup> (**Fig. 392**). Ciò si spiega con l'ondata classicista che si abbatté tra gli artisti attivi a Roma in questi anni, portata avanti nell'Accademia di San Luca dal teorico Giovanni Pietro Bellori (Roma, 1613 - 1696). Se è vero che l'*Alfeo e Aretusa* dimostra appieno le nuove tendenze artistiche del settimo e ottavo decennio del Seicento e che il paesaggio può essere messo in relazione con alcune composizioni dughettiane della metà degli anni Sessanta, si ritiene che l'opera spetti completamente alla mano del Cortese. Il decorativismo del contesto paesistico, i toni argentei e i dettagli minuziosi delle foglie del primissimo piano non concordano infatti né con le cromie né con la pennellata sciolta e vaporosa che caratterizza i paesaggi di Gaspard di questa fase.

Pure una seconda tela raffigurante un *Paesaggio fluviale con un vecchio orientale e un bambino in primo piano* già nella collezione Staderini di Roma è passata in asta a Vienna pochi anni addietro con la doppia assegnazione a Dughet e Courtois<sup>738</sup> (**Fig. 252**). Anche in questo caso il dipinto è invece da considerarsi completamente di mano del Borgognone, sebbene alcuni elementi della composizione e l'uso del sentiero che si dipana verso il primo piano con una curva a gomito siano effettivamente debitori delle invenzioni di Gaspard durante la sua terza maniera.

---

"Cortoneschi". *Bilancio di un centenario e qualche novità*, 1998, pp. 185, 189 n. 19, fig. 65; FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona e i cortoneschi. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone*, 2001, p. 141.

<sup>736</sup> Il mito di Alfeo e Aretusa si ritrova ad esempio sia nel catalogo di Carlo Maratti che in quello di Luigi Garzi.

<sup>737</sup> Per le collaborazioni tra Dughet e Maratta si vedano i paragrafi dedicati ai Colonna e quello espressamente dedicato alle collaborazioni tra i due artisti.

<sup>738</sup> Vendita Dorotheum, Vienna, 15 ottobre 2013, lotto 786. Oggi la tela è conservata presso una collezione privata romana. È stato riferito oralmente a chi scrive che anche Valeria di Giuseppe di Paolo ritiene che l'opera spetti al solo Courtois.

Le due opere del Cortese dimostrano comunque quanto fosse influente il paesaggio dughettiano almeno a partire dagli anni Sessanta del XVII secolo, quando pure pittori non propriamente specializzati in questo genere iniziarono a imitarne stile e composizioni.

#### Lo stile di Dughet tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta inoltrati

Stando ai precedenti studi dedicati al paesaggista, nel lasso temporale che va dagli affreschi di Valmontone (1658) a quelli Colonna (1667-1668) Dughet non realizzò alcuna decorazione muraria, offrendo l'idea di un artista che si dedicò esclusivamente alla pittura di cavalletto, di cui ampliò sempre più il repertorio. Il gran numero di tele catalogate da Boisclair tra il 1657-1658 e la fine della vita di Dughet ricopre addirittura la metà della sua intera produzione. Tale incremento, in larga parte comunque ribilanciato nel presente studio, si spiegava appunto con l'allontanamento temporaneo da parte del nostro dalla tecnica più impegnativa dell'affresco, anche se quest'ipotesi sembra oggi dover venir meno.

Nelle tele eseguite tra la fine degli anni Cinquanta fino al 1660 circa si evince un uso sempre maggiore delle diagonali<sup>739</sup>. Sono evidentemente opere di raccordo tra seconda e terza maniera ove l'uso marcato della linee oblique da parte di Guaspre si discosta in maniera sempre più radicale dai procedimenti usati da Claude Lorrain e da Nicolas Poussin, divenendo un *modus operandi* tipicamente dughettiano. Ciò si riscontra in numerose opere, ad esempio nella tela di Stourhead comunemente nota come *Paesaggio con Orfeo e Euridice*<sup>740</sup> o nel suo pendant (**Figg. 386-387**). Sul fondo dei dipinti in questione compaiono spesso montagne verdeggianti ricoperte da una florida vegetazione. Le architetture si fanno più massicce, infatti, sebbene siano perlopiù relegate in lontananza sulla cima dei monti,

---

<sup>739</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 57-58.

<sup>740</sup> Ivi 1986, pp. 226-227, cat. 177.

non sono più concepite come piccoli borghi, bensì come grandi edifici quali monasteri e fortezze. Di norma, le figure predilette rimangono quei viandanti, pescatori e cacciatori drappeggiati all'antica tanto amati dall'artista, anzi, più si avvanza cronologicamente più Gaspard sembra rinunciare a soggetti sacri e mitologici, che ritornano solo in rare eccezioni. Come già accennato per il periodo precedente, non mancano tele con vedute ispirate al paesaggio di Tivoli, che si moltiplicano in questa fase, quale ad esempio la già citata tela dell'Ashmolean Museum<sup>741</sup> (**Fig. 242**). Si noti in questo caso la vicinanza di questa tela con il succitato *Paesaggio con Orfeo e Euridice* di Stourhead (**Fig. 387**), che presenta la stessa composizione, con una montagna situata a sinistra, sormontata in entrambi i casi da architetture, il tutto inquadrato da due alberi-quinta da ambo i lati del primo piano; questi sono inoltre quasi sovrapponibili (soprattutto quello all'estrema sinistra). Sostanzialmente, Gaspard in questi anni riesce a dare ai suoi paesi un aspetto vigoroso. La pennellata, data con tocchi leggeri, si fa più pastosa, allontanandosi dal virtuosismo e dalla stesura liscia dei paesaggi eroici della metà degli anni Cinquanta.

In certe opere Dughet sviluppa verticalmente il paesaggio, confinando il cielo in un piccolo spazio nell'estremità superiore del supporto. Si veda a questo proposito la tela raffigurante *La cascata di Tivoli* della Wallace Collection<sup>742</sup> (**Fig. 253**), databile intorno al 1660 circa, in cui tutta l'attenzione è focalizzata sulla cascata e sulle numerose costruzioni attorno ad essa. Questa costruzione verticale del paesaggio è ancor più evidente nella *Veduta di Tivoli con alta cascata e due pescatori* di collezione privata inglese<sup>743</sup> (**Fig. 254**) o nello straordinario *Paesaggio senza figure con*

<sup>741</sup> Ivi, pp. 228-229, cat. 186.

<sup>742</sup> Boisclair situa l'opera poco più avanti, tra il 1660 e il 1664 [Ivi, cat. 207, p. 238]. Questa era il pendant della *Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla, due figure su sentiero e pescatore presso una cascata* della collezione del Duca di Westminster [Ivi, cat. 208, pp. 238-239].

<sup>743</sup> SCHIAFFINI, [Gaspard Dughet, *Le cascate di Tivoli*], in PETRUCCI (a cura di), *Paesaggio laziale tra ideale e reale. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 12 giugno – 1 novembre 2009), 2009, cat. 29, pp. 70-71; VICENTINI, [Gaspard Dughet, *Le cascate di Tivoli*] in BERNARDINI, BUSSAGLI, ANSELMINI (a cura di), *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, cat. della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015), 2015, cat. 156, p. 411.

*cascata e rapida tra le rocce* di Hinton Ampner<sup>744</sup> raffigurante sempre uno scorcio di Tivoli, qui ritratta nel suo lato più aspro e selvaggio (**Fig. 255**). Più si avanza nella cronologia più i verdi riecheggiano con forza sempre maggiore, come si evince dalla *Veduta di Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre su sentiero ai piedi di una cascata* databile ai primi anni sessanta conservata presso la Galleria Sabauda di Torino<sup>745</sup>, sede in cui è posta a pendant con una tela che deve però essere di qualche anno precedente<sup>746</sup> (**Figg. 256-257**). Gaspard non rinuncia comunque alle vedute più panoramiche rese possibili dal formato orizzontale. Si veda ad esempio il *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo* conservato presso il Musée du Louvre e databile intorno al biennio 1659-1660<sup>747</sup> (**Fig. 258**). Questo è coevo o di poco precedente ad una tela dalla composizione simile, ma raffigurante tutt'altra località laziale, ossia il *Paesaggio con acquedotto* acquistato nel 1984 dalla Gemäldegalerie di Berlino<sup>748</sup> (**Fig. 259**). Questo dipinto è stato accostato da An Zwollo e da Erich Schleier<sup>749</sup> alla località della Valle del Sacco di Genazzano. Nell'opera si vede infatti la valle del Sacco attraversata dal fiume, una collina di tufo su cui è posta una città, un acquedotto che arriva fino ad essa ed i monti Lepini in lontananza. Nella parte centrale del dipinto, ossia dove sono gli edifici, vi sono numerosi pentimenti. Questi riguardano la zona dove secondo Schleier doveva originariamente trovarsi il palazzo Colonna di Genazzano, in seguito forse tolto dal dipinto. L'opera ha il tipico formato detto "tela imperatore" (90 x 135 cm circa). Se a questo aggiungiamo che l'acquedotto di Genazzano fu restaurato dalla famiglia Colonna nel 1660, si potrebbe propendere per datare l'opera a questa data nonché a considerarla una possibile commissione di questa

---

<sup>744</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 206, pp. 237-238.

<sup>745</sup> Boisclair data la tela molto tardi, ossia tra il 1667 e il 1668 [Ivi, cat. 292, p. 262].

<sup>746</sup> Questa è il *Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata*, all'incirca delle stesse dimensioni dell'altra tela conservata nel museo torinese, ma che fu posta a pendant in un secondo momento, poiché stilisticamente affine alle tele del 1657-1660 circa [Ivi, cat. 160, p. 223].

<sup>747</sup> Ivi, cat. 196, pp. 231-232.

<sup>748</sup> Ivi, p. 230, cat. 192. La studiosa datava l'opera nel biennio 1658-1659.

<sup>749</sup> SCHLEIER 1990, p. 195.

famiglia. Tuttavia, se fosse stata eseguita per un Colonna, non si spiegherebbe il motivo che portò Dughet a sopprimere il dettaglio del palazzo se non per rivendere meglio l'opera, rimasta senza acquirente o non fatta fin dal principio per questa famiglia. Esiste una seconda versione di mano di Dughet di questa stessa veduta, ora in collezione Proby, che presenta delle leggere varianti a livello delle architetture. Stando a Riccardi<sup>750</sup> vi è anche un disegno conservato alla Biblioteca Reale di Windsor rappresentante uno scorcio di Genazzano. Secondo la sua proposta, questa prova grafica documenterebbe Gaspard nei pressi di Valmontone già a date precoci in quanto lo studioso situa il foglio intorno al 1639<sup>751</sup>, data certamente troppo prematura vista anche la tecnica esecutiva, essendo questo eseguito a matita come quelli posteriori quantomeno al 1650. Come nota Monica di Gregorio, la curiosità di Gaspard per questi luoghi compresi tra Valmontone e Tivoli fu probabilmente dovuta alla sua passione per la caccia e, soprattutto, dal richiamo verso questa zona da cui proveniva sua madre, originaria di Paliano<sup>752</sup>, luogo inoltre gestito dalla potente famiglia Colonna, che in questi anni diventò la maggiore committente del pittore. Le tele del Louvre e di Berlino mostrano un paesaggio che si sviluppa fino a poco oltre la metà del supporto, oltre il quale viene lasciato ampio spazio al cielo. Vi si riscontra uno stretto primo piano sopraelevato con sentieri o comunque strade in terra battuta racchiuso a sua volta da alberi quinta. Al di là del primo piano l'occhio dello spettatore è catapultato in basso in una vallata panoramica che si dipana fino all'orizzonte verso il mare o verso lontani monti. Lo stesso stratagemma compositivo è ravvisabile nel rovinato *Paesaggio panoramico della campagna romana con pastore seduto in primo piano ed edificio fortificato* conservato presso il Musée Condé di Chantilly<sup>753</sup> (**Fig. 260**). A tal proposito, si

---

<sup>750</sup> Riccardi data il disegno addirittura al 1639 [RICCARDI 1997, pp. 16-18, n. 5].

<sup>751</sup> Ibidem.

<sup>752</sup> DI GREGORIO 2012, p. 21.

<sup>753</sup> Boisclair situava l'opera tra il 1666 e il 1667 circa [BOISCLAIR 1986, cat. 256, p. 251], data qui ritenuta troppo avanzata viste le evidenti similitudini con le succitate tele del Louvre e della Gemäldegalerie di Berlino, da lei datate invece tra il 1659 e il 1660.

segnala in questa sede un dipinto inedito conservato presso una collezione privata romana (**Fig. 261**) che replica larga parte della composizione del quadro di Chantilly, il quale presenta lo stesso primo piano con due alberi identici sulla destra e, al di là di questo, un edificio fortificato seguito da una vallata che si spinge fino ad una sottilissima striscia di mare appena visibile in lontananza da cui spunta un promontorio, forse il Circeo visto da San Felice al Circeo<sup>754</sup>. Pochissime sono le variazioni, riscontrabili perlopiù negli abitanti dei due paesaggi, un pastore seduto nella tela francese, due figure conversanti in quella di raccolta privata. Un monte che ricorda il Circeo ricorre anche in una tela recentemente entrata in collezione Amata (**Fig. 267**), coeva o forse solo di poco precedente alle due summenzionate<sup>755</sup>. Ravvicinati primi piani abitati da pastori o viandanti che guidano lo sguardo su imponenti architetture e vasti e indefiniti orizzonti si riscontrano pure nel *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo* conservato presso la Galleria di Arte Antica di Palazzo Corsini (**Fig. 262**), collocabile anch'esso a cavallo tra sesto e settimo decennio. L'opera corsiniana è qui ritenuta il presunto pendant del *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo* (**Fig. 263**), qui ritenuto coevo e che mostra a sua volta le premesse per una tipologia di tele che l'artista eseguirà nella seconda metà degli anni Sessanta. Le due tele - già reputate ben più tarde nonché distanziate cronologicamente tra loro da Boisclair<sup>756</sup> - condividono, oltre alle dimensioni, la linea dell'orizzonte, caratterizzata in ambo i

---

<sup>754</sup> GALVAGNI 2020, p. 47.

<sup>755</sup> FRATARCANGELI, [Gaspard Dughet, *Paesaggio con borgo, cascata e pastore*], in PETRUCCI (a cura di), *La luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, cat. della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 2 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), 2020, cat. 14, pp. 70-71; GALVAGNI 2020, p. 47.

<sup>756</sup> Il *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo* fu datato da Boisclair tra il 1667 e il 1668, mentre il *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo* fu posto dalla studiosa canadese addirittura tra il 1672 e il 1675 [BOISCLAIR 1986, catt. 298 e 404, pp. 263 e 290]. Alloisi non propone una vera e propria datazione, tuttavia si dichiara dubbioso circa quelle proposte dalla studiosa canadese per le due opere, soprattutto nel caso del *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo*, da lui ritenuto meno tardo e accostato proprio con la tela del Louvre raffigurante la Villa di Mecenate [ALLOISI 2002, pp. 67-70].

casi da una scorcio di mare che svolge il ruolo di transizione col cielo. Il *Paesaggio alberato* Corsini raffigura sostanzialmente un interno di bosco, qui visto ancora piuttosto da lontano, ma che mostra già una primigenia ideazione che porterà di lì a poco alle immersive foreste eseguite dopo il 1665, dove le ravvicinatissime piante schermano totalmente la visuale di ciò che vi è al di là di esse. Il dipinto della Galleria Nazionale di Arte Antica è costruito attorno a due nettissime diagonali, una formata dalle impetuose rapide e l'altra, opposta nella sua direzione, creata dal sentiero che scende verso il mare. Un simile viale che taglia diagonalmente il primo piano separandolo vistosamente dal fondo è presente anche nel dipinto del Museo del Prado *Paesaggio con due viandanti su sentiero, cascate, fortificazione e montagne in lontananza*, a sua volta pendant del *Paesaggio con pastore sdraiato in primo piano, fiume con bassa cascata, pastore con gregge di pecore, castello e montagne in lontananza*<sup>757</sup> (**Figg. 264-265**), che devono dunque situarsi sempre tra gli ultimissimi anni Cinquanta e il 1660 circa. Degli estremi anni Cinquanta è pure il *Paesaggio ideale con due figure sdraiate in primo piano, specchio d'acqua e fortificazioni su promontorio* del Kelvingrove Museum<sup>758</sup> (**Fig. 266**), forse raffigurante il lago di Nemi, a cui si può accostare il succitato dipinto entrato da poco in collezione Amata raffigurante un *Paesaggio con viandante in primo piano, specchio d'acqua, cascata e fortificazioni su promontorio* (**Fig. 267**).

Nella prima metà degli anni Sessanta si assiste pure alla comparsa dei primi esempi di paesaggi fluviali costruiti sostanzialmente attorno ad un placido e compositivamente ampio specchio d'acqua animato dalla presenza di barche e barcaioli, quali ad esempio il *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza* del Christ Church di Oxford<sup>759</sup> e il simile *Paesaggio crepuscolare con viandante e veduta dell'ansa dell'Aniene a Lunghezza con barca e castello sul fondo*

---

<sup>757</sup> Boisclair li situava entrambi tra il 1660 e il 1664 [BOISCLAIR 1986, catt. 221-222, pp. 241-242].

<sup>758</sup> Ivi, cat. 188, p. 229.

<sup>759</sup> Ivi, cat. 211, p. 239.



dell'Accademia Nazionale di San Luca (**Figg. 268-269**). La tela dell'Accademia fu donata a metà Settecento all'istituzione romana insieme al suo pendant (**Fig. 270**) da Fabio Rosa ed entrambi erano considerati dubbi da Boisclair<sup>760</sup>. Tuttavia, l'innegabile vicinanza con il dipinto di Christ Church ne attesta la completa autografia dughettiana nonché un'esecuzione nello stesso periodo, dove deve collocarsi pure l'altro quadro dell'Accademia di San Luca. Questi primi esempi di laghi o anse di fiumi dalle rive soavemente tondeggianti che sono ravvisabili in queste tele anticipano alcune delle grandi tempere Colonna, più movimentate ed eseguite a loro volta nei primi anni Settanta (**Figg. 310-314**). Intermedie tra le summenzionate tele e le tempere Colonna - che saranno approfondite in seguito - sono una serie di dipinti dove l'elemento acquatico è ricorrente, quali ad esempio il *Paesaggio con due cani e tre pastori a riposo lungo un sentiero, lago, città e monti in lontananza* del Musée du Louvre<sup>761</sup> (**Fig. 271**) e il qui ritenuto coevo *Paesaggio con cane e tre pastori a riposo su sentiero, lago con barca, borgo e monti in lontananza* conservato a Budapest<sup>762</sup> (**Fig. 272**), a loro volta simili al *Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza* del Chazen Museum of Art in Wisconsin<sup>763</sup> (**Fig. 273**), databili secondo chi scrive tra il 1665 e il 1667 circa. Le tre opere, stilisticamente affini, furono tuttavia datate da Boisclair in periodi diversi, dal 1664 per il quadro di Budapest fino al 1669-1671 circa per quella parigina. Eppure queste sono costruite similmente con un ampio sentiero che curva mollemente in primo piano, un lago dalla riva delicatamente ricurva nel senso inverso nel piano intermedio ed un largo uso di architetture dall'allure classicheggiante sullo sfondo.

Le opere però più ricorrenti della prima metà del settimo decennio sono, come si è accennato, quelle della profusione dei verdi, dati dalle fronde degli alberi e dalle frasche sempre più vaporose e cariche di foglie. Un esempio in tal senso è

---

<sup>760</sup> Ivi, catt. B11-B12, pp. 295-296.

<sup>761</sup> Ivi, cat. 322, p. 268, fig. 355.

<sup>762</sup> Ivi, cat. 234, p. 245, fig. 275.

<sup>763</sup> Ivi, cat. cat. 260, p. 252, fig. 300.

fornito da una serie di quattro piccole tele che transitano congiuntamente sul mercato antiquario da decenni<sup>764</sup> (Figg. 274-277). Di queste, il *Paesaggio con figura seduta e cane in primo piano, fortificazione e montagne in lontananza* e il *Paesaggio con due figure e cascatella in primo piano, montagne in lontananza* (Figg. 274, 276) sono frutto della rielaborazione - ora in chiave pittoresca - delle più ordinate tele prossime a Poussin del sesto decennio o, ancora, della costruzione visibile nei dipinti del Kelvingove Museum e della collezione Amata (Figg. 266-267). Le altre due opere della serie di quattro, ossia il *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, borgo su promontorio e mare in lontananza* e il *Paesaggio con tre figure che si riposano in primo piano e fortificazione su promontorio con arco naturale* (Figg. 275, 277) presentano una composizione particolarmente dinamica costruita perlopiù in altezza, evoluzione della *Veduta di Tivoli* dell'Ashmolean Museum (Fig. 242). Del primo ne esiste una replica autografa coeva, identica sia nello sfondo paesistico che nel formato, con la sola variazione a livello delle figure<sup>765</sup> (Fig. 278), che prova una volta in più la prassi dughettiana di riutilizzare le stesse ideazioni per realizzare più opere.

Non è insolito che alcune delle tele della terza maniera risultino oggi alquanto opache ed offuscate laddove vi siano cespugli e chiome di alberi, le cui foglie sembrano ormai un ammasso uniforme poco leggibile nelle sue singole parti. Questo fenomeno di deterioramento della superficie pittorica, detto *blanching* (letteralmente sbiancamento), crea una sorta di patina tendente al bianco dovuta al degrado dei leganti e dei pigmenti utilizzati da Gaspard per i suoi verdi ed è purtroppo irreversibile<sup>766</sup>, non permettendo di apprezzare appieno lo stile e il tocco

---

<sup>764</sup> Ivi, catt. 227-230, p. 243. Le quattro tele, comparse per la prima volta sul mercato in una vendita di Christie's (Londra) del 12 ottobre 1979 (lotto 15), sono state nuovamente vendute in blocco in un'asta a Cannes il 20 dicembre 2012 (lotto 19).

<sup>765</sup> Ivi, cat. 224, p. 242. L'opera è transitata recentemente in asta a Firenze (Pandolfini) il 19 aprile 2016 (lotto 19).

<sup>766</sup> Questo fenomeno si riscontra in numerose tele di Dughet, ma anche in alcune di Claude e di Salvator Rosa. La causa scatenante del *blanching* è sostanzialmente dovuta alla reazione dell'acqua con lo strato pittorico. Per un'analisi tecnica del *blanching* nelle opere di Gaspard e di Claude conservate in Gran Bretagna si veda: GROEN, *Scanning electron-microscopy as an aid in the study of blanching*, in «The Bulletin of the Hamilton Kerr Institute», 1988, I, pp. 48-65.

pittorico del nostro paesaggista. È evidente ad esempio nel *Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero e fiume in lontananza*<sup>767</sup> e nel qui ritenuto coevo *Paesaggio boschivo con satiro che spia una ninfa sulla riva di un corso d'acqua*<sup>768</sup>, entrambi conservati presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini e databili intorno al 1665 circa (**Figg. 279-280**). È da questo momento che l'artista esegue un cospicuo numero di tele dove si addentra sempre più all'interno di fitte foreste, animate da pastori, donne e viandanti intenti a rilassarsi o a svolgere le loro mansioni quotidiane nella frescura dell'ombra offerta dagli alti e folti alberi. Il paesaggio si fa virente nella sua totalità. Solo lo sfuggente Angeluccio, anch'egli allievo di Lorrain, realizzò in quel tempo ambientazioni paesistiche così immersive fiancheggiate da imponenti alberi, sebbene con un'impostazione più galante, ravvisabile nei viali curati e abitati perlopiù da dame e signori aggiunti spesso da pittori figuristi quali Michelangelo Cerquozzi (**Figg. 281-282**), ben diversi dunque dai sentieri arcaici di Dughet popolati al contrario da figure sì eleganti, ma nella loro estrema semplicità di costumi, caratterizzati sempre da umili drappi all'antica. Un esempio splendidamente conservato è il *Paesaggio boscoso con due pastori e gregge in primo piano, specchio d'acqua con bagnante e vaso sulla riva, arco naturale attraversato da sentiero sullo sfondo* della collezione d'Arte del banco BPM<sup>769</sup> (**Fig. 283**) a sua volta stilisticamente affine al più grande *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa e cascata sulla sinistra* della Royal Collection (olio su tela, 97,1 x 133,3 cm; inv. RCIN 405319; **Fig. 284**), già considerato un po' più tardo<sup>770</sup> ma che, alla luce di questa ricostruzione, deve essere stato eseguito anch'esso tra il 1665 e il 1668 circa. Il punto di vista ora si abbassa considerevolmente, catapultando lo stesso osservatore dentro ai fitti boschi

---

<sup>767</sup> Ivi, cat. 215, p. 240.

<sup>768</sup> L'opera, datata addirittura tra il 1672 e il 1675 da Boisclair [Ivi, cat. 405, p. 290], deve invece ritenersi coeva del *Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero, fiume in lontananza* sempre conservato a palazzo Corsini, di cui forse è pure il pendant.

<sup>769</sup> Quest'opera non era nota a Boisclair, che tuttavia inserisce nel catalogo un'identica tela ma di dimensioni inferiori per cui propone una datazione tra il 1664 e il 1667 [Ivi, cat. 250, p. 249].

<sup>770</sup> Boisclair considerava l'opera caratteristica della produzione del 1669-1671 [Ivi, cat. 341, p. 274].

quasi fosse anch'egli un abitante d'Arcadia. I piedi del riguardante si bagnano nel fiume che gli viene incontro nel *Paesaggio boschivo con uomo che si abbevera sulle sponda di un fiume, due cani e altre due figure su sentiero ombreggiato*<sup>771</sup> (**Fig. 285**) o s'incamminano lungo il viale del *Sentiero nella foresta con due cani e viandanti* di cui si conoscono due versioni<sup>772</sup> (**Figg. 286-287**). Il massimo grado di immersione avviene nel purtroppo irrimediabilmente rovinato *Paesaggio boschivo con fontanile e quattro figure* - conosciuto anche col titolo *La fontana di Grottaferrata* - conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini<sup>773</sup> (**Fig. 288**). Nella piccola tela (35,8 x 47 cm) martoriata dal fenomeno del *blanching* si nota che tutta la superficie è ora occupata dalle imponenti piante, le cui fronde addirittura debordano dal limite superiore del dipinto come nelle opere della primissima maniera del Dughet, ma qui oscurando completamente non solo la visuale panoramica al di là di queste, ma anche il cielo, eclissato dalle foltissime chiome cariche di foglie. Un'inedita seconda versione raffigurante un *Paesaggio boschivo con capre che si abbeverano in uno specchio d'acqua, fontanile e quattro figure*<sup>774</sup> mostra il medesimo scorcio di natura, con la sola aggiunta degli armenti in primo piano (**Fig. 289**). Il pittore sembra guardare alla sua giovinezza quando preferisce dipingere questi piccoli brani di campagna e di foreste piuttosto che paesaggi completi. Qui il punto di vista si abbassa notevolmente al primo piano, offrendo una visione sempre più intimistica della natura, in cui le figure, dipinte ancor più velocemente, sembrano quasi fondersi col paesaggio che le ospita.

---

<sup>771</sup> Vendita Fischer, Lucerna (Svizzera), 17 giugno 2015, lotto 1020 [Ivi, cat. 263, p. 253].

<sup>772</sup> Una si trovava a Roma presso la Galleria Gasparrini [Ivi, cat. 249, p. 249] ed è recentemente ricomparsa sul mercato (Wannenes, Genova, 3 marzo 2016, lotto 1349). L'altra è conservata a Petworth House [Ivi, cat. 263, p. 254-255].

<sup>773</sup> Ivi, cat. 232, p. 244.

<sup>774</sup> Vendita Christie's, New York, 12 gennaio 1996, lotto 306; successivamente vendita Bonhams, Londra, 9 luglio 2008, lotto 51.

Il rapporto di simbiosi artistica che lega Palazzo Colonna alla pittura di paesaggio, teoricamente un genere minore, non finì di stupire i visitatori della dimora romana. Nel *Mercurio Errante* del 1693 Pietro Rossini descrive buona parte del palazzo della famiglia Colonna, «dove sono rare pitture di Gasparo Possini e Claudio Lorenese e dell'Albani»<sup>775</sup>. Nel 1766 Venuti consiglia ai suoi lettori di ammirare i paesaggi della collezione dei Colonna tra cui quelli contenuti nella Galleria delle Carte geografiche «le cui prospettive sono di Viviani, i Paesi del Mola, e di Gasparo Pusino»<sup>776</sup>.

Effettivamente, tutti i biografi antichi di Dughet, da Baldinucci a Pascoli, citano i Colonna tra i committenti di spicco del paesaggista. Tuttavia nessuno di loro è attendibile a livello cronologico poiché spesso descrivono i vari lavori di Gaspard in ordine perlopiù sparso. A causa di ciò, la relazione dell'artista col *Contestabile*, ossia don Lorenzo Onofrio I (Lanuvio, 1637 - Roma, 1689) pare situarsi dopo il lavoro a San Martino e prima ancora del rapporto lavorativo coi Pamphilj, fatto ad oggi ritenuto certamente erroneo. Al pari di Camillo Pamphilj, Lorenzo Onofrio Colonna - divenuto gran contestabile del Regno di Napoli nel 1659 alla morte del padre Marcantonio V e, successivamente, duca di Paliano nel 1666 dopo il decesso dello zio, il cardinale Girolamo I - fu uno dei più grandi amatori romani di pittura di paesaggio, soprattutto a partire dagli anni Sessanta<sup>777</sup>, come dimostrano anche le

---

<sup>775</sup> ROSSINI 1693, p. 47.

<sup>776</sup> VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica di Roma Moderna*, 1766, p. 248.

<sup>777</sup> Per il collezionismo dei Colonna si vedano: SAFARIK 1996; HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca* (1966, Firenze), 2000, pp. 168-169; STRUNCK, *Old nobility versus new. Colonna art patronage during the Barberini and Pamphilj pontificates (1623-1655)*, in BURKE, BURY (a cura di), *Art and identity in early modern Rome*, 2008, pp. 135-154; PIERGIOVANNI, *Galleria Colonna in Roma. Catalogo dei dipinti*, 2015. Per il mecenatismo e la collezione di Lorenzo Onofrio Colonna si vedano: GOZZANO, *Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna*, in DANESI SQUARZINA (a cura di), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Roma 1996, pp. 139-156; STRUNCK, *Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1998, LXI, pp. 568-577; GOZZANO, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, 2004.

sue commissioni ad artisti del calibro di Claude Lorrain e Salvator Rosa. Alla sua morte, avvenuta nel 1689, nel palazzo romano si contavano ben 246 dipinti di paesi, prospettive e marine<sup>778</sup>. I paesaggi così lungamente ammirati nella dimora colonnese dai redattori di guide purtroppo furono in parte dispersi allo scadere del Settecento, quando durante la proclamazione della Repubblica Romana Filippo III Colonna fu costretto alla vendita di numerosi capolavori (tra cui quelli di Lorrain, Salvator Rosa e di Gaspard) per ottemperare alle ingenti tassazioni<sup>779</sup>. In quell'occasione lasciarono la collezione ben undici dipinti di Dughet<sup>780</sup>. Ciononostante, palazzo Colonna può ancora oggi ritenersi uno dei più meravigliosi contenitori del genere paesistico vista l'enorme mole di opere ancora conservata al suo interno. Una sala dell'attuale galleria è infatti composta esclusivamente da dipinti di paesaggio, di cui la maggior parte sono di mano di Gaspard Dughet. Almeno dagli inizi degli anni Sessanta del XVII secolo Gasparo divenne un assiduo frequentatore di palazzo Colonna, realizzando per la famiglia numerosissime opere su vari *medium* pittorici. Come si avrà modo di appurare, il Connestabile commissionerà pezzi a Dughet fino al 1672-1673, ossia gli ultimi anni in cui Gaspard poté esercitare la pratica pittorica e, anzi, anche quando l'artista morì don Lorenzo non si sottrasse all'acquisto di ulteriori dipinti di sua mano, dimostrando una passione incrollabile e mai sazia per le creazioni del paesaggista.

Per quel che concerne il mecenatismo di Lorenzo Onofrio nei confronti di Dughet, questo è attestato almeno dai primi mesi del 1660, anno in cui si registra il

---

<sup>778</sup> A questa data nel palazzo vi erano all'incirca 1560 dipinti. Di questi, 660 erano a tema sacro, 300 i ritratti, 246 paesaggi (di cui 199 paesi, 27 prospettive e 20 marine), 103 a tema letterario (di cui 85 con soggetti mitologici) e 15 battaglie [Ivi, p. 106].

<sup>779</sup> COPPI, *Memorie colonnesi*, 1855, pp. 413-414; GOZZANO 2004, pp. 47-48.

<sup>780</sup> Nella *Nota dei quadri venduti* compaiono le seguenti opere di Dughet con le relative somme incassate per un totale di ben 4200 scudi: «Altro Quadro rapp.te Paese con Figure, del Posino. 400 [scudi]; Altro similmente rapp.te Paese con Figure, del Posino. 1500 [scudi]; Altri due quadri rapp.ti Paesi, del Posino. 500 [scudi]; Due Quadri rapp.ti Paesi, del Posino. 900 [scudi]; Quattro altri quadri rapp.ti Paesi, del Posino. 600 [scudi]; Altro simile alli Sudetti, del Posino. 300 [scudi]» [il fascicolo risulta disperso; già Archivio Colonna (d'ora in avanti AC), b. 4, serie III QB miscellanea; trascritto in: Eadem, pp. 278-279].

pagamento all'artista di due tele imperatore. Lorenzo Onofrio ordina infatti: «Nicolò Foresta pagarete à Gasparre Duche Pittore scudi novanta moneta che le facciam pagare per il prezzo et intiero pagamento di due quadri di paesaggi depinti da lui in tela d'Imperatore, vendutici così di accordo. Che con sua ricevuta saranno ben pagati - Di Casa questo di 7 febraro 1660 Lorenzo Onofrio Colonna». Lo stesso giorno l'artista scrive di proprio pugno la ricevuta dell'avvenuto pagamento: «Ho ricevuto in conformità di questo ordine li suddetti scudi novanta moneta per il prezzo delli due paesi fatti à Sua Eccellenza così dacordo questo di 7 febraro 1660. Io Gasparo Duche mano propria»<sup>781</sup>. Queste due tele tuttavia - che non è chiaro se fossero direttamente commissionate dal Colonna oppure se fossero semplicemente acquistate - al di là di alcune ipotesi qui confutate<sup>782</sup>, non sono state rintracciate.

Safarik affermò che il mecenatismo o quantomeno l'acquisto di opere di Dughet da parte della famiglia dovette iniziare comunque prima di Lorenzo Onofrio. Infatti due tele del nostro sono segnalate nell'inventario recante la data 1654 del suo predecessore e padre, Marcantonio V Colonna. Questo fu redatto in occasione della sua nomina a Gran Contestabile del Regno di Napoli e riporta «[131]Quadri di Paesi con albori lontananze, et alcune figurine longhi p.mi tre alti due l'uno di Gaspero Pusi con Cornici dorate tutte è nel mezzo granite» e un «[139] Quadro di grandezza simile [alto p.mi nove largo p.mi sette inc.a] di paesi con alberi con un Angelo che mostra il Padre Eterno ad un vecchio opera di Gasparo Pusino con Cornice simile alla soprad.a [Cornice alla fiorentina tutta dorata con un Cordone grosso granito]»<sup>783</sup>. Essendo che i due dipinti di Dughet sono segnalati dopo il foglio 225 del documento (per la precisione nel foglio 237), stando alla ricostruzione dello studioso questi dovrebbero essere stati commissionati da

---

<sup>781</sup> AC, II A 57, n. 1 [trascritto in: BANDES 1981, p. 77; GOZZANO 2004 p. 231].

<sup>782</sup> Tra le proposte di identificazione delle due tele imperatore vi sono state quella di Boisclair, che sosteneva si trattasse del *Paesaggio tempesta con Elia e l'Angelo* e del *Paesaggio con Sacrificio di Isacco* della National gallery di Londra, mentre, come si è già scritto, Schleier propose di identificare una delle due opere col *Paesaggio con acquedotto* oggi a Berlino [SCHLEIER 1990].

<sup>783</sup> A.C., III Q B 26a, f. 237 [trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 81-82].

Marcantonio proprio nel 1654. Secondo Safarik, il quadro con l'angelo assegnato al Pussino è da riconoscersi col *Paesaggio in tempesta con Elia e l'Angelo* della National Gallery di Londra (olio su tela, 201,8 x 154 cm, n. inv. NG 1159; **Fig. 290**) che effettivamente concorda con la descrizione inventariale. Era noto che la tela così come il *Paesaggio con Abramo e Isacco* sempre conservato nel museo londinese (olio su tela, 152,2 x 195,2 cm, inv. n. NG31; **Fig. 293**) provenissero dalla collezione Colonna, tuttavia entrambi furono datati da Boisclair nel 1660 circa<sup>784</sup> poiché si credeva che la loro committenza spettasse a don Lorenzo Onofrio e, inoltre, a suo avviso questi due pezzi formavano un pendant che lei identificò con le due succitate tele formato imperatore pagate novanta scudi nel 1660. Anche se le dimensioni dei relativi supporti sono a livello di proporzioni simili, i loro formati sono però assai differenti: il primo è infatti verticale mentre il secondo è orizzontale. Inoltre ambo le opere superano di gran lunga le misurazioni delle tele imperatore (all'incirca 90x135 cm). Solo il *Paesaggio con Elia e l'Angelo* è menzionato nell'inventario ritenuto del 1654 giacché, viste le dimensioni esigue del primo quadro di Dughet citato (2 x 3 palmi, ossia 45x70 cm), non si può ipotizzare che quest'ultimo possa essere il *Paesaggio con Abramo e Isacco*. Anzi, secondo chi scrive il pendant del *Paesaggio in tempesta con Elia e l'Angelo* doveva essere un'opera di Claude aventi le stesse dimensioni. Una tela del lorenese precede immediatamente la tela di Gaspard nella lista dei dipinti, ove è riportato « Un Paese di Monsu Clodio con alberi acqua dentro la quale vi è un schifo con due persone e nel paese vi sono alcune vacche e la Mad.a che fugge in Egitto alto p.mi nove largo p.mi sette inc.a con sua Cornice alla fiorentina tutta dorata con un Cordone grosso granito»<sup>785</sup>. La tela del lorenese raffigurante una *fuga in Egitto* e di formato verticale è stata giustamente riconosciuta da Safarik con il dipinto di medesimo soggetto conservato a Madrid presso il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (olio su tela, 193 x 147 cm, inv. n. 226; **Fig. 291**),

---

<sup>784</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 58, 61-61 e 232-236, catt. 197 e 201.

<sup>785</sup> AC, III Q B 26a, f. 237 [trascritto in: SAFARIK 1996, p. 82].



tradizionalmente datato intorno al 1663<sup>786</sup> ma che secondo lo studioso deve essere anticipato al 1654 così come pure l'opera di Dughet<sup>787</sup>. Tuttavia in questa sede si ritiene che l'inventario che fu originariamente di Marcantonio abbia subito delle aggiunte successive. Se gli inventari aperti sono cosa rara, questi effettivamente esistono ancora oggi. In tal caso, la dicitura sul foglio 225 indicherebbe le opere entrate in collezione a partire dal 1654, forse aggiunte seguendo l'ordine cronologico di entrata delle stesse. Un'altra ipotesi, tuttavia meno probabile, è che la datazione annessa all'inventario sia errata<sup>788</sup>. Ma perché tale affermazione? Ebbene, che le opere citate in questo documento siano il *Paesaggio in tempesta con Elia e l'Angelo* londinese e il *Paesaggio con Fuga in Egitto* oggi presso il museo madrilenò e che fossero in pendant è fuori di discussione in quanto tutto coincide, dal soggetto alle inusuali dimensioni, fino al formato verticale raro a queste date avanzate sia per Dughet che, soprattutto, per Lorrain, il quale si spiega solo con una commissione precisa ad ambo i pittori. È proprio l'opera del lorenese a rendere impossibile una datazione al 1654 di questa parte di inventario e, dunque, anche del quadro di Gaspard. L'opera infatti è firmata nonché datata 1663 da Claude stesso, come si evince dall'iscrizione che compare in basso a destra. Questo paesaggio fu sicuramente il primo che l'artista lorenese eseguì per Lorenzo Onofrio, per cui dipinse entro il 1682, data della morte di Claude, ben nove tele di cui alcune a pendant, una prassi solita della produzione di questo paesaggista<sup>789</sup>. Anche ammettendo che si sia sempre letta maldestramente la datazione apposta sulla *Fuga in Egitto* dal suo esecutore, il dipinto ha un corrispettivo grafico all'interno del *Liber*

---

<sup>786</sup> ROETHLISBERGER 1961, Vol. I, p. 373-177; Vol. II, fig. 260.

<sup>787</sup> SAFARIK 1996, p. 76.

<sup>788</sup> Che l'inventario non possa essere del 1654 lo si sottolinea pure con altre argomentazioni nel catalogo dei dipinti di scuola francese della National Gallery scritto da Wine, che nella scheda relativa al *Paesaggio con Elia e l'Angelo* nota che nello stesso documento vi è un ritratto di papa Alessandro VII Chigi, eletto al soglio solo nel 1655, nonché uno della regina Cristina di Svezia, giunta a Roma alla fine dello stesso anno [WINE, (*Gaspard Dughet, Landscape with Elijah and the Angel*), in Eadem, *National Gallery Catalogues. The Seventeenth Century French Paintings*, 2001, pp. 164-169].

<sup>789</sup> RUSSELL, *Claude's Psyche pendants. London and Cologne*, in «*Stude in the history of art*», 1984, XIV, pp. 67-81.

*Veritatis* in cui è riportata pure la sua realizzazione per il Contestabile Colonna, che a questa data era sicuramente Lorenzo Onofrio (LV 158, Londra, British Museum; **Fig. 292**)<sup>790</sup>. I fogli contenuti nel *Liber* seguono l'ordine di esecuzione dei dipinti di Lorrain, e il foglio 158 della raccolta a cui corrisponde perfettamente la tela per il Colonna segue le opere del 1662, attestando dunque la commissione da parte di don Lorenzo Onofrio. La datazione al 1663 è dunque appurata su più fronti. Si noti inoltre come Lorrain si avvicini allo stile di Gaspard, in particolare la sua *Fuga in Egitto* madrileña ricorda nella composizione di insieme il *Paesaggio con cacciatori* eseguito da Dughet con Miel intorno al 1650, soprattutto nell'utilizzo dei grandi alberi quinta dal fusto inclinato sul lato destro del dipinto (**Fig. 148**). La datazione della tela del lorenese viene anche in aiuto per fornire la medesima collocazione cronologica all'opera di Gaspard, eseguita nello stesso anno sempre per Lorenzo Onofrio con lo scopo specifico di far coppia con quella di Claude. Ciò è ulteriormente dimostrato dai pagamenti datati 12 aprile 1663 per l'intagliatore Francesco Bergamo e l'indoratore Basilio Honofri rinvenuti da Gozzano per la realizzazione delle cornici proprio delle tele di Lorrain e Dughet<sup>791</sup>, che forniscono inoltre una data *ante quem* per entrambe le tele. Lo straordinario *Paesaggio con Elia e l'Angelo* di Dughet può considerarsi dunque un punto fermo del catalogo del paesaggista, divenendo uno strumento fondamentale per la collocazione cronologica dei dipinti aventi uno stile affine. A tal proposito, il primo inventario specificatamente di Lorenzo Onofrio del 1664 menziona i due dipinti di Claude e del nostro sempre uno dopo l'altro e ci fornisce un'ulteriore informazione, ossia che la tela di Lorrain raffigurasse un «Oriente», dunque l'alba, mentre quello di Dughet

<sup>790</sup> ROETHLISBERGER 1968, Vol. I, pp. 331-332, Vol. II, fig. 888.

<sup>791</sup> GOZZANO, *Nuovi documenti per la datazione del "Paesaggio con la fuga in Egitto" di Claude Lorrain (LV 158) e alcune note sui pendants misti*, in «Storia dell'arte», 21, 2008, CXXI, pp. 139-152. I pagamenti registrati nel *Giornale del maestro di casa* riportano: «[12 aprile 1663 ...] scudi ventiquattro moneta per cassa à Basilio Honofri indoratore per la doratura di due cornici lavorate alte palmi sette per due Paesi, l'uno di Gaspare Posi, e l'altro di Monsù Clodio [...]. [12 aprile 1663 ...] scudi diece baiocchi 40 moneta per cassa à Francesco Bergamo intagliatore cioè scudi 8 per il prezzo di due cornici scorniciate con un tondo, et intavolato suoi gusci e piani alte palmi 9 1/2 larghe palmi 7 per li suddetti paesi [...]» [AC, I E 14, *Giornale lit. A dal 1659 al [1667]*, c. 345 ; trascritto in: *ivi*, p. 140].

un «Occidente», ossia un tramonto<sup>792</sup>, attestando ulteriormente la loro vicinanza a livello di lettura e, *ça va sans dire*, di display. Per quel che concerne la verdeggiante opera di Gaspard, anch'essa stilisticamente è coerente con le tele della prima metà degli anni Sessanta, mentre una collocazione al 1654 la inserirebbe necessariamente all'interno della più arida seconda maniera, ovvero in contemporanea con i dipinti pamphiljani, con cui non ha invece alcuna affinità. Il suo soggetto è stato a lungo dibattuto<sup>793</sup>, dato che non è esplicitato nemmeno negli inventari dei Colonna, che si limitarono a descrivere le caratteristiche fisiche dei protagonisti. Il primo a sostenere che si trattasse di un episodio della vita del profeta Elia fu Waagen nel 1854, seguito più di un secolo dopo da Schaar e Graf che identificarono più dettagliatamente la scena con un episodio tratto dal Primo Libro dei Re quando a Elia, durante l'uragano, apparve un angelo e gli parlò il Signore nei pressi di una grotta sul monte Oreb<sup>794</sup> (1 Re, 19, 5-11). Si tratta dunque di un episodio che il paesaggista aveva già trattato in uno degli affreschi di San Martino ai Monti (**Fig. 124**) e di una fonte, il Libro dei Re, che Dughet conosceva assai bene in quanto l'aveva trasposta in pittura più volte sia nella chiesa carmelitana che nella splendida tela raffigurante un *Paesaggio con profeta sventrato da un leone* (**Fig. 219**). Se le opere di Lorrain e Dughet citate al foglio 237 sono del 1663, anche l'altro paesaggio che compare in questa stessa pagina, seppur all'interno di quello che si credeva essere solo l'inventario di

---

<sup>792</sup> Al foglio 43 dell'inventario del 1664 è citato un «[117] Quadro in tela alta p:mi nove, larg:a p:mi 7 in circa con un' paese et alberi, con l'Oriente, acqua con barchetta, e figure dentro, Opera di Monsù Clodio, con sua Cornice alla fiorentina con un' cordone grosso granito, dorata tutta» a cui segue un «[118] Quadro in tela di grandezza simile al sud:o con paese, et alberi, con l'Occidente, con un'Angelo che mostra il Pre Eterno ad un' Vecchio, opera di Gaspare Pusino, con sua Cornice simile alla soprad:a» [AC, A.D. III 12, ff.36-47; trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 90-97].

<sup>793</sup> È stato interpretato ad esempio come un *Sant'Antonio e l'Angelo*, una *Vocazione di Matteo* o, più spesso, come una *Vocazione di Abramo* e, ancora, *Giacobbe e l'Angelo* o *Mosè e l'Angelo*, quest'ultimo era infatti il titolo con cui l'opera fu catalogata per lungo tempo dalla National Gallery, ipotesi sostenuta anche da Davies [DAVIES, *The National Gallery. French School, 1946-1950*, Vol. I, pp. 39-40, Vol. II, fig. 46; Eadem, *The National Gallery. French School, 1957*, p. 88].

<sup>794</sup> WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain. Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures...*, 1854-1857, Vol. III (1854), p. 179; SCHAAR, GRAAF, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, cat. della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, 14 novembre 1969 - 11 gennaio 1970), 1969, p. 63. Anche Boisclair accetta questa interpretazione; per le varie interpretazioni iconografiche si veda la sua monografia: BOISCLAIR 1986, pp. 234-236, cat. 201.

Marcantonio, deve essere stato comprato da Lorenzo Onofrio, rendendo evidente che nessuna tela di Gaspard fosse acquistata dal precedente contestabile. Il già citato *Paesaggio con sacrificio di Abramo* della National Gallery di Londra (**Fig. 293**), creduto da Boisclair il pendant della tela avente per protagonista Elia e dunque datata da lei come questa al 1660<sup>795</sup>, proviene sicuramente dalla collezione dei Colonna, dove fu acquistato da Day nel 1798, ossia durante le spoliazioni causate dalla Repubblica Romana. Non si tratta in alcun modo di una delle due tele imperatore pagate da Lorenzo Onofrio nel 1660, poiché le sue dimensioni sono nettamente maggiori<sup>796</sup>. Non essendo però possibile riconoscerlo con certezza nei più antichi inventari, sebbene forse sia da collegare ad una voce del 1679<sup>797</sup>, e ormai dando per assodato che non fosse concepito per andare in coppia col *Paesaggio con Elia e l'Angelo* (**Fig. 290**), l'unico sistema di datazione in nostro possesso rimane il paragone stilistico. È comunque il paragone con quello che fu già ritenuto il suo pendant a permettere di situare anche quest'opera nella prima metà degli anni Sessanta e forse, proprio intorno al 1663, in quanto la vicinanza stilistica tra le due opere è alquanto evidente, soprattutto nella maniera in cui il pittore stende i colori, nel tocco ancora piuttosto preciso ma già vibrante e nella cromia verdeggiante dell'insieme.

Rimanendo nel campo delle ipotesi che altri membri più anziani della famiglia Colonna possedessero opere del paesaggista prima di Lorenzo Onofrio, è interessante notare che anche suo zio, ossia il cardinale Girolamo I Colonna (1604-1666), aveva sei presunte opere di Dughet le quali sono effettivamente segnalate in

---

<sup>795</sup> Ivi, pp. 232-233, cat. 197.

<sup>796</sup> WINE 2001, pp. 143-145.

<sup>797</sup> In questa sede si ipotizza che il *Paesaggio con sacrificio di Abramo* sia il «[111] Quadro di p.mi 6 e 8 con paese con cornice intagliata con fogliami d'oro, opera di Gasparo Posino» citato nel foglio 171 dell'inventario di Lorenzo Onofrio del 1679. Nello stesso inventario troviamo al foglio 174 una tela dalle dimensioni identiche ma dal formato opposto che sarebbe invece il *Paesaggio con Elia e l'Angelo*, ossia il «[140] Quadro di p.mi 8 e 6 con paese con cornice dorata con cordone dorato opera di Gasparo Pusino» [AC, Subiaco, III QB 18, ff.163-209; per la trascrizione completa dell'inventario del 1679 si veda: SAFARIK 1996, pp. 122-143]. Entrambe le voci presentano delle dimensioni leggermente inferiori alle tele di cui è questione, tuttavia le stesse sono troppo grandi per riferirsi ad altre opere di Dughet che si trovavano al tempo nel palazzo.

uno dei suoi tanti inventari post mortem redatti dopo il 1667. Tuttavia le attribuzioni che si trovano nel documento non sono affatto convincenti, infatti se per i tre paesi menzionati il nome di Gaspard può essere dubitativamente accettato, ciò non può avvenire nel caso degli altri tre dipinti aventi come soggetto delle nature morte: due a pendant raffiguranti dei vasi di rose e un altro con frutti e melone<sup>798</sup>. Queste tele non si ritrovano in alcun inventario Colonna successivo ad oggi noto, sebbene i beni di Girolamo passassero alla sua morte al nipote Lorenzo Onofrio<sup>799</sup>. Le medesime stranezze attributive che portarono ad assegnare persino delle nature morte a Dughet curiosamente ritornano in un altro inventario di un importante diplomatico spagnolo, ossia Gaspar de Haro y Guzmán, Marchese del Carpio<sup>800</sup>. Questo fu stilato in occasione della fine del suo mandato di ambasciatore e, dunque, poco prima che il diplomatico abbandonasse la città di Roma per stabilirsi a Napoli dove avrebbe ricoperto la carica di vicerè. Delle dodici opere del Pussino segnalate nel suo inventario del 1682 e al tempo esposte tra il Palazzo di Spagna (cinque) e il palazzo della Vigna presso porta San Pancrazio (sette), ben sei corrispondono esattamente con quelle che prima furono del cardinale Colonna<sup>801</sup>, ossia

---

<sup>798</sup> «[35] Un quadro come sopra una veduta di una marina con figurine e barche di mano di Gasparo Pusino di palmi 6 e 4 ca.; [68-69] Dui quadri compagni che rappresentano due paesi di forma tonda di mano di Gasparo Pusini di palmi 3; [206-207] Due quadri compagni dentroni dipintovi due vasi di rose bianche e rosse di Gaspere Pusino di palmi 3 e 3 e mezzo; [330] Un quadro che rappresenta diversi frutti, un melone, con uva cornuta di mano di Gasparo Pusino di p. 4 e 2» [AC, *Liber Instrumentorum ann. 1667*, III AA 121; trascritto in: CORTI, Galleria Colonna, 1969, p. XXXI; SALERNO 1975, p. 236; BOISCLAIR 1986, p. 147, doc. XVIII]. Quest'inventario, essendo tra i meno completi del cardinale, non è stato trascritto in SAFARIK 1996. Il documento non è datato, ma sicuramente fu redatto dopo la morte di Girolamo I, quindi nel 1667 o poco dopo.

<sup>799</sup> Safarik pubblica altri inventari del cardinale Girolamo I, ma in nessuno si menziona Dughet, nemmeno nell'altro redatto sempre nel 1667 e che segnala i beni destinati in seguito al nipote Lorenzo Onofrio [SAFARIK 1996, pp. 103-117]. Anche De Meola ha pubblicato un ulteriore inventario del cardinale del 1642-1645, ma anche in questo caso non vi è alcuna segnalazione di tele di Gasparo, che a questo punto devono essere entrate in collezione ad una data prossima a quella della morte del duca di Paliano, ammesso ovviamente che queste fossero realmente del pittore [DI MEOLA, *La collezione del Cardinale Girolamo I Colonna*, in in CAPPELLETTI (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, 2003, pp. 113-125].

<sup>800</sup> Sulla collezione del marchese del Carpio si vedano: CACCIOTTI, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'Arte», 79, 1994, LXXXVI-LXXXVII, pp. 133-196; Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, 2009.

<sup>801</sup> La marina già di Girolamo corrisponde con la voce del foglio 64 dell'inventario del 1682 che segnala «[412] un quadro che rappresenta una veduta di una Marina con figurina, et barche di mano

la totalità dei presunti Dughet di Girolamo. Le voci inventariali del 1682 sono infatti praticamente identiche a quelle che si ritrovano nel documento del Colonna del 1667, con la sola eccezione delle stime, aggiunte solo nell'inventario spagnolo. Ciò significa che i dipinti ritenuti di Gaspard e appartenuti a Girolamo I passarono nella collezione dell'allora ambasciatore spagnolo a Roma e, inoltre, che colui che stilò il suo inventario era in possesso di quello del cardinale da cui copiò pedissequamente le descrizioni senza appurarne in alcun modo la veridicità. Non è comunque il solo caso in cui il de Haro acquistò in blocco opere del Pussino da altre collezioni, avendo acquisito alcune tele del nostro anche dalla raccolta del cardinale Camillo Massimi<sup>802</sup>.

Tornando al mecenatismo diretto di Lorenzo Onofrio, datata al 1657 da Boisclair è una splendida opera di collaborazione tra Dughet e Carlo Maratti<sup>803</sup>, ossia il *Paesaggio con Diana e Atteone* di Chatsworth (**Fig. 294**), precedentemente collocato dalla critica più avanti negli anni. Effettivamente, la studiosa paragona l'opera col *Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata* della Galleria Sabauda di Torino (**Fig. 256**), realizzato subito dopo la fase poussiniana, qui ritenuto tuttavia di poco precedente all'opera colonnese. In entrambe le opere c'è comunque ancora un tocco piuttosto preciso, che richiama tale periodo dell'arte dughettiana e che sembra smentire una collocazione cronologica troppo avanzata. Non si può tuttavia datare

---

di Gasparo Pusino di palmi 6. e 4. In circa con sua cornice color di noce, et oro stimato in 90». I due tondi già del cardinale sono invece da riconoscersi nel foglio 127, dove sono riportati «[883-884] Due quadri Compagni che rappresentano due Paesi di forma tonda di Gasparo Pusino di palmi 3. con sue cornicie angolari tutte indorate stimati in 60». Il pendant di nature morte è invece menzionato nel foglio 37, dove si trovano appunto «[241-242] Due quadri compagni, dipintivi due vasi di Rose bianche di Gasparo Pusini, di misura di palmi 3. e 2 ½ in circa con sue cornicie nere filettate di oro ambideu insieme stimati in 100». Infine si trova pure la medesima natura morta con melone nel foglio 138v «Un quadro che rappresenta diversi frutti un melone con uva cornuta, di mano di Gasparo Pusino, di palmi 4. e 2. in circa con sua cornicia intagliata senza indoratura stimato in 60» [Archivio Casa de Alba, Palazzo de Liria, Madrid, caja 302-304; inventario interamente trascritto in: BURKE, CHERRY 1997, pp. 726-786].

<sup>802</sup> Per questo acquisto e per i Dughet della collezione Massimi si rimanda al paragrafo *Dughet e il mercato dell'arte romano* contenuto nella presente tesi.

<sup>803</sup> BOISCLAIR 1986, pp. 223-224, cat. 164.

l'opera all'anno come ha fatto Boisclair, ma si può comunque propendere per un'esecuzione intorno al 1660. Infatti il dipinto, non presente nell'inventario creduto di Marcantonio V e già interamente datato 1654, è da riconoscersi con quello descritto in una voce inventariale del 1664, che tuttavia lo assegna a Carluccio e Lorrain: «[f. 46, n. 162] Quadro in tela alta p.mi 8 e lunga p.mi 5 con un Paese, e grotta opera di Monsù Clodio, con un Bagno di Diana con dieci figure, quali sono opera di Carluccio, senza cornice»<sup>804</sup>. Il quadro è citato anche in un altro inventario datato da Safarik nel medesimo anno (1664) con una descrizione simile ed un'assegnazione sempre a Maratta e Lorrain, ma che ci fornisce un'ulteriore indicazione nell'ambito del display. Questo documento infatti elenca solo le «Robbe che stanno alle stanze del Giardino dell'Aurora» e l'opera di cui è questione è segnalata nel «Camerone»<sup>805</sup>. Il Casino dell'Aurora Rospigliosi Pallavicini, che deve il suo nome all'affresco dell'*Aurora* di Guido Reni (1614), in questo periodo apparteneva infatti alla famiglia di Maria Mancini, moglie di Lorenzo Onofrio. Nel "Camerone" del Casino vi erano solo quattro dipinti: il *Diana e Atteone* di Dughet e Maratta, un altro paesaggio, un *Ritratto di Maria Mancini* e una *Madonna*, nonché il maestoso letto a conchiglia su disegno di Johann Paul Schor<sup>806</sup>. La tela a quattro mani di Chatsworth sembra essere poi quella descritta da Giovan Pietro Bellori nella *Vita* di Carlo Maratta (redatta nel 1695 circa), benché ne siano note più copie, la cui autografia risulta tuttavia più dubbia ma non da escludere<sup>807</sup>. Il biografo c'informa

---

<sup>804</sup> *Inventario delle robbe dell'Ecc:mo Sig:re Gran Contestabile Don Lorenzo Onofrio Colonna ritrovate nella Guardarobba reassignata da Pietro Bitij de Benedittis già Guardarobba e nuovam:te consignata à Francesco Bellarosa in questo Anno 1664 - con la sicurtà del Sig.r Francesco Cenci - stipulata per gli Atti del Bossio Not:o A.C. sotti il dì 16 Marzo 1664* [AC, A.D., III 12, ff. 36-47; trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 90-97]. La giusta attribuzione dell'opera si deve a Safarik [Eadem, p. 90; GOZZANO 2004, pp. 107, 208].

<sup>805</sup> I beni di quest'elenco non segnalano mai gli autori delle opere, ad eccezione del *Paesaggio con Diana e Atteone* che è riportato come: « [f. 7; n. 32] Quadro in tela alta p.mi 8 larga p.mi 5 con un' paese, e grotta, opera di Monsù Clodio, et un bagno di Diana con dieci figure opera di Carluccio, senza cornice [inventario completo trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 98-100].

<sup>806</sup> Ivi, p. 98.

<sup>807</sup> Identica sia per qualità che per dimensioni è la versione conservata presso il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, da ritenersi anch'essa autografa dei due pittori. Si segnala inoltre una versione anch'essa di simili dimensioni transitata recentemente in asta (Hampel Auctions, Monaco di Baviera, 5 dicembre 2019, lotto 368), forse autografa. A queste si aggiungono numerose rielaborazioni di altra

anche dell'antica collocazione del dipinto, il quale fu commissionato dal Connestabile Colonna<sup>808</sup>. Sempre grazie a Bellori, sappiamo che l'opera passò poi nella collezione del marchese Niccolò Maria Pallavicini (1650 - 1714)<sup>809</sup> di cui si tratterà più avanti. Il fatto che il dipinto di Chatsworth fosse commissionato da Lorenzo Onofrio unito agli stilemi del paesaggio ivi raffigurato potrebbe significare che l'opera sia da datare intorno al 1660 piuttosto che al 1657, essendo più vicina a stilisticamente al già citato *Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce (Tivoli?)* ove le pareti rocciose invadono quasi tutta l'altezza del supporto come nel dipinto a quattro mani (**Fig. 255**). L'autografia marattesca delle figure della tela di Chatsworth non è mai stata messa in discussione, anzi, chi scrive ha rintracciato un disegno a matita rossa presso la Real Academia de San Fernando di Madrid di mano di Maratti che deve considerarsi uno studio preparatorio per la ninfa che offre le spalle allo spettatore presente nel primo primo piano del dipinto (inv. D-1179; **Fig. 294-b**). La tela già Colonna è un capolavoro della corrente classicista seicentesca che racchiude in sé alcune delle più celebri raffigurazioni di *Diana* eseguite nei decenni precedenti, tra cui la *Caccia di Diana* di Domenichino datata 1617 e trafugata da Scipione Borghese (**Fig. 295**) o, ancora, la *Diana e Atteone trasformato in cervo* di Francesco Albani eseguita nello stesso anno e oggi al Louvre (**Fig. 296**). Da queste il pittore di Camerano trae ispirazione per le pose della dea e della ninfe, ad esempio quella sdraiata nell'acqua che guarda lo spettatore, evidente richiamo

---

mano che riprendono in parte la composizione d'origine, probabilmente eseguite dalla bottega del Maratti, che dimostrano l'incredibile successo della tela Colonna.

<sup>808</sup> Bellori, nella biografia inedita di Maratta redatta nel 1695 circa scrive: «Per il Sig.r Gran Contestabile Colonna dipinse le favole d'Atteone, e Diana in un bellissimo Paese di Gasparo in doppia altezza, e figure minori del naturale. Pinse la Dea in piedi, che addita il Giovane Cacciatore, il quale mal cauto in rimirarle si trasmuta in Cervo, spuntando le Corna alla fronte. Altre delle Ninfe, s'esercitano a nuoto, altre s'ascondono, e si ricuoprono il seno, e le membra ignude, l'antro opaco, e selvaggio ove soggiorna la Dea, è tutto ameno d'alberi, e d'acque cadenti, che stagnano in un lago. Oggi si raro dipinto si trova appresso il Marchese Niccolò Pallavicini» (riportato in: PIACENTINI 1942, p. 128).

<sup>809</sup> Per il mecenatismo ed il collezionismo di Niccolò Maria Pallavicini si vedano: RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della; virtù attraverso il mecenatismo*, 1995; SPERINDEI, *Niccolò Maria Pallavicini, mecenate, collezionista e protettore di Christian Berentz*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon», 2012, XII, pp. 537-542.



all'invenzione di Domenichino, o il braccio alzato di Diana, preso dall'Albani. Quest'opera è anche da considerarsi la prima tela di collaborazione tra Carlo Maratta e Gaspard. Ad essa ne seguiranno altre, tra cui il dipinto raffigurante il *Giudizio di Paride*<sup>810</sup> ancora presso la famiglia Colonna, conservato in quello che è oggi chiamato il Salottino Rosa dell'Appartamento Isabelle<sup>811</sup> (**Fig. 297**). Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'opera commissionata espressamente da Lorenzo Onofrio negli anni Sessanta inoltrati, infatti il connestabile è ritratto nelle vesti di Paride mentre Afrodite, dea di Bellezza, ha le sembianze di sua moglie Maria Mancini<sup>812</sup> riconoscibile dalla tipica acconciatura da "bella" del tempo, e con cui il Colonna si sposò nel 1661 ma che in seguito scappò da Roma nel 1672 abbandonando il coniuge. L'opera si inserisce all'interno della mondanità dell'epoca e, in particolare, nella moda dei travestimenti carnevaleschi attuata dai nobili i quali erano soliti impersonare figure mitologiche. La bellezza della nipote del potente Mazzarino era ben nota nell'Urbe e il paragone tra lei e Venere ritorna anche nel *Ritratto di Maria Mancini* già creduto di Pierre Mignard ma più probabilmente di Jacob Ferdinand Voet, che presenta una cornice intagliata da Filippo Parodi raffigurante sempre un *Giudizio di Paride*<sup>813</sup> (Genova, Palazzo Spinola). In entrambe le opere il significato è chiaro: don Lorenzo, come Paride, sceglie la più bella delle dee, ossia Maria Mancini, Venere della Roma barocca. Il paesaggio mitologico a quattro mani, non menzionato nell'inventario del Contestabile del 1664 e dunque posteriore a questa data, si ritrova invece in quello

---

<sup>810</sup> CAPITELLI, [Carlo Maratti e Gaspard Dughet, *Paesaggio con Giudizio di Paride e ritratti en travesti di Lorenzo Onofrio Colonna come Paride e Maria Mancini come Venere*], in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di), *Palazzo Colonna, appartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, 2019, pp. 268-270.

<sup>811</sup> Per la pittura di paesaggio nell'appartamento Isabelle si veda: CAPITELLI, *La pittura di paesaggio nell'appartamento della principessa Isabelle*, in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di) 2019, pp. 24-37.

<sup>812</sup> SAFARIK, *Palazzo Colonna*, 1999, p. 252, fig. 427. Su Maria Mancini si veda anche: STRUNCK, *Libertins in Verkleidung. Die Pariser Précieuses, Maria Mancini und die römische Orientfaszination des Seicento*, in LEUSCHNER (a cura di), *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege; Ostmitteleuropa, Italien und Osmanisches Reich*, 2013, pp. 471-494.

<sup>813</sup> Per l'attribuzione a Voet del dipinto e le varie raffigurazioni di Maria Mancini nelle vesti di Venere si veda: AMENDOLA, *Quando a esser ritratta è Venere. Nuovi documenti d'archivio su Maria Mancini, Jacob Ferdinand Voet e Filippo Parodi*, in «Storia dell'Arte», 15, 2006, CXV, pp. 59-76.

del 1679, ove è riportata correttamente anche la doppia assegnazione al paesaggista e al pittore marchigiano: «[155] Un quadro di p.mi 4 e 5 ½ con il Giudizio di Paride paese di Gasparo Pusino le figure di Carlo Maratta con cornice intagliata, e dorata»<sup>814</sup>. La data ante quem del 1672, anno in cui Maria scappa da Roma, è troppo tarda, infatti su base stilistica il paesaggio raffigurato nel dipinto può essere collocato tra il 1665 e il 1668 circa. Come nel *Bagno di Diana*, anche qui Maratti si diverte con le citazioni ad altre opere: le ninfe e la divinità fluviale sulla destra s'ispirano ad un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello mentre il Mercurio che si invola nel cielo è un richiamo agli affreschi dell'urbinate nella Villa Farnesina<sup>815</sup>. Dopo la morte di Dughet, Lorenzo Onofrio commissionò a Claude Lorrain il *Parnaso* oggi presso il Museum of Fine Arts di Boston (**Fig.**), il quale doveva essere espressamente eseguito per fungere da pendant del dipinto raffigurante il *Giudizio di Paride* (**Fig. 297**). Lo dimostra una lettera inviata da Claude al Colonna del 25 dicembre 1679 in cui il lorenese riferisce di aver «aggiunto il bosco d'avanti conforme mi comandò sopra la montagna il tempio col Cavallo Pegaseo per accompagnare il quadro de Sig.ri Gasparo di bona memoria e Carlo Maratta»<sup>816</sup>. Il *Parnaso* del Lorrain fu consegnato al connestabile nell'agosto del 1681<sup>817</sup>, a riprova della lentezza del pittore ormai anziano in questi ultimissimi anni di attività. Le due opere sono citate insieme nell'inventario post mortem di don Lorenzo del 1689, che dimostra ulteriormente la loro esposizione a pendant<sup>818</sup>.

---

<sup>814</sup> GOZZANO 2004, p. 196.

<sup>815</sup> CAPITELLI in NATALE, PIERGIOVANNI 2019, p. 269.

<sup>816</sup> ROETHLISBERGER, *Claude Lorrain. Nouveaux dessins, tableaux et lettres*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1986, pp. 33-55; 1986, pp. 33-55; SAFARIK 1999, p. 147; GOZZANO 2004 pp. 122-123.

<sup>817</sup> Ivi, p. 123.

<sup>818</sup> «Due paesi in tela di palmi cinque per traverso con cornice come sopra [color noce] in uno da una parte vi è il monte Parnaso con diverse muse in mezzo del quale scorre il fiume Aganitta, et in cima vi è un tempio ton- do con colonnate, e statue intorno, nell'altro vi è il giudizio di Paride, e Venere ignuda ricoperta con un panno turchino in atto di pigliare il pomo» [AC, III QB 19, *Inventario dell'eredità della Ch: me: dell'Ecc.mo Sig.r Gran Contestabile D. Lorenzo Onofrio Colonna morto il dì 15 Aprile 1689*, f. 749; trascritto in GOZZANO 2008, p. 142].

Oltre alle predette tele, ciò che rese e rende ancora oggi unico palazzo Colonna è l'importante presenza di pitture murali di paesaggio; infatti, quasi tutte le sale del cosiddetto appartamento estivo del piano terra (detto anche appartamento Isabelle) sono decorate con paesi in trompe-l'oeil. Nel campo degli affreschi, Gaspard deve tuttavia aver realizzato alcuni paesaggi murali ben prima di quelli dell'appartamento al piano terra, questi ultimi attestati intorno al 1667-1668. Dalle lettere del computista Giuseppe Milone indirizzate al contestabile si evince infatti che il paesaggista eseguì un fregio nell'ottobre del 1661 in almeno una delle nuove stanze dell'appartamento di Lorenzo Onofrio. Il 4 ottobre il Milone scrive al suo signore:

«Il Sig.re Gio. Paolo Todesco [Schor] mi mandò un bollettino hier sera, che io avessi pagato venti scudi à Maestro fran.co Bergamo intagliatore [...]. La pittura del fregio fu principiata hier mattina dal pittore che vi fa li chiari, e oscuri, hoggi è fatta, e giovedì comincerà a dipingervi gasparo Possino, quale si è scusato non poter cominciare domani».

Da un'ulteriore lettera del computista si attesta che due giorni dopo (6 ottobre) Dughet aveva iniziato la decorazione e si specifica inoltre quale ambiente dell'appartamento coinvolgesse, ossia la seconda stanza; scrive infatti:

«[...] il fregio della seconda camera si seguita, e questa mattina ha cominciato a dipingervi Gaspare Possino». I lavori erano ancora in corso il 17 ottobre, in quanto il Milone segnala al contestabile che «[...] Le stanze delli appartamenti di V.E. stanno a bon termine nella paratura; e li pitori seguitano il fregio»<sup>819</sup>.

---

<sup>819</sup> AC, Lettere di Milone, camicia n. 79 [trascritte in: GOZZANO 2004, p. 249].

Purtroppo questa decorazione a cui evidentemente partecipò Dughet è perduta, ma da questi estratti si possono comunque estrapolare alcune interessanti informazioni. Anzitutto si trattava di un fregio di paesi e, essendo che si esplicita la presenza di un pittore che si occupò dei chiaroscuri, si può supporre che tra i paesaggi vi fossero delle decorazioni in grisaglia. Doveva dunque essere un fregio a paesi disposto nella parte superiore delle pareti della stanza non dissimile nella sua concezione a quello Muti Bussi e a quello cronologicamente più prossimo del palazzo Pamphiljano di piazza Navona. Alcuni non specificati paesi sono pagati al nostro pittore 51 scudi il 6 novembre del 1661: «scudi 51 moneta a Gasper Posini per saldo de paesi fatti da lui in una nostra camera»<sup>820</sup>. Per la vicinanza cronologica nonché per la segnalazione che questi fossero fatti «in una nostra camera», in questa sede si propende per leggervi non tanto il pagamento di alcuni quadri, quanto piuttosto quello per gli affreschi “a fregio” menzionati nelle lettere del Milone e di cui si è perduta traccia. Si noti che i biografi del Pussino citano specificatamente dei fregi da lui eseguiti nel palazzo romano<sup>821</sup>, che tuttavia devono ora essere riconosciuti non con quelli dell’appartamento terreno, ma con quelli dipinti da Gaspard nel 1661, essendo questi, appunto, disposti a fregio sulla parte superiore dei muri. Viene così meno anche l’idea di Boisclair, che sosteneva una pausa di quasi dieci anni del nostro nel campo della pittura murale, giacché a suo avviso tra la decorazione di Valmontone e quella del romitorio non ve ne erano altre.

Il *romitorio*, oggi meglio noto come *Sala del Dughet*, è invece una stanza dell’appartamento a piano terra ricoperta lungo tutte le pareti e per tutta l’altezza

---

<sup>820</sup> AC, I B 17, f. 194 [trascritto in: Eadem, p. 232].

<sup>821</sup> Jean Dughet scrive a Baldinucci: «Dipinse anco a fresco alcune stanze dell’eccellentissimo signor Contestabile Colonna, si come ancora diversi fregi e sopraporti» [BAROCCHI 1975, p. 127]. Riporta Baldinucci: «onde non è meraviglia, che poi il Contestabile Colonna gli ordinasse di dipignere pure a fresco alcune stanze del suo palazzo, con più fregi e sopraporti» [BALDINUCCI 1847 (1728), p. 302]. Anche Dezallier d’Argenville cita nello specifico dei fregi: « Dans le palais Colonna, on voit des frises et des dessus de portes peints à fresque » [DEZALLIER D’ARGENVILLE 1762, p. 71].

delle stesse da pitture murali autografe di Dughet<sup>822</sup>. Queste contribuiscono ad ampliare visivamente le dimensioni de per sé modeste dell'ambiente che le contiene (Fig. 299-301). L'impianto paesistico si compone di quattordici vedute della campagna romana eseguite prevalentemente a tempera e scandite da un fastoso finto loggiato in prospettiva che le incornicia. La disposizione non è simmetrica né scandita in parti uguali, aumentando l'effetto naturalistico e movimentando l'insieme decorativo. I due muri lunghi presentano infatti due affreschi di paesaggio grandi e uno più piccolo limitato nell'estensione per via delle porte che aprono sulle stanze limitrofe. I muri più corti sono invece ornati da un affresco piccolo e da uno grande. Uno di questi, ossia quello che guarda verso la corte interna, è illuminato da una finestra i cui stipiti interni sono a loro volta decorati da due altri affreschi. L'altro muro corto è invece interrotto da un'alcova i cui muri laterali sono a loro volta dipinti con due altri affreschi, uno limitato da un'ulteriore porta. Questi paesi furono per lungo tempo datati solo su base stilistica<sup>823</sup>, ma grazie soprattutto al ritrovamento da parte di Bades dei pagamenti al Modanino<sup>824</sup> sappiamo con certezza che Dughet decorò le quattro pareti del romitorio di palazzo Colonna tra

---

<sup>822</sup> Su questi affreschi si vedano: ARCANGELI 1962, p. 270; SUTTON 1962, pp. 286-287; WADDINGHAM 1963, p. 47; ROETHLISBERGER, *The Colonna frescoes of Pietro Tempesta*, in «The Burlington Magazine», 1967, CIX, pp. 15-16; CHIARINI 1969 (b), pp. 753-754; ROETHLISBERGER, *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, 1970, p. 40; ROETHLISBERGER 1975, p. 27; SALERNO 1975, p. 236, n. 33; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 35, 48; SALERNO 1977-1978, Vol. II, p. 526; BOISCLAIR 1978, pp. 118, 126-128, 200, 254, catt. 193-205; BANDES 1981, pp. 77-89; BOISCLAIR 1985 (b), pp. 215-116; Eadem 1986, pp. 61-62, 264-266, catt. 300-313; PIERGIOVANNI 2015, p. 126; CHECCHI, [Gaspard Dughet, *Sala del Dughet*], in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di) 2019, pp. 367-369.

<sup>823</sup> Waddingham e altri autori prima di lui datavano gli affreschi Colonna intorno al 1650 circa [WADDINGHAM 1963, p. 47]. Fu S. J. Bades a datarli giustamente nel biennio 1667-1668 grazie al rinvenimento dei pagamenti al Modanino, da lei ritrovati e trascritti [BANDES 1981, pp. 77-88].

<sup>824</sup> Il Modanino riceve il 22 luglio del 1668 novantasei scudi: «Conto delle Pitture fatta per ordine del Ecc.mo Sig.r Gran Contestabile Colonna da Gio. Batta Magno Pittore, 22 Luglio 1668. La stanza ultima. Per haver dipinto l'ornamento alli pitture del Sig. Gasparo Pusino qualli vi sono balaustri con l'arco e cornice con colore correlate qualli sono lumate di oro come anche capiteli e base di d[ett]i colori con unpedestali con figure et altri ornamenti, importano l'uno scudi dodici che sono in tutto... scudi 96». Segue un pagamento di 22.50 scudi a Dughet per i soli colori: «Per la spese fatta per li colori che a dipinto il Sig. re Gaspar Pusino qualli sono scudi vinti due e b. [baiocchi] 50, delle spese dico scudi scudi 22.50 » [AC, I A 48, Conti saldati 1667-1668; trascritto in: Ivi, p. 81]. Per Giovan Battista Magni si veda: FUMAGALLI, *Committenza e iconografia medicea a Roma nel Seicento. Il ciclo di affreschi di palazzo Madama*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1997, XLI, pp. 320 s., 331, 338, 343-346; Eadem, *Il Palazzo Madama*, in *Palazzo Madama*, 2005, pp. 64-65, 96.

la fine del 1667 ed il 1668. Le scene sono infatti intervallate da cornici architettoniche in *trompe l'oeil* eseguite da Giovanni Battista Manni (o Magni) detto il Modanino (1591/1592-1674), ornate a loro volta da Giovanni Stanchi (1608-1675 circa) o, più probabilmente, da suo fratello minore Niccolò Stanchi<sup>825</sup> (1623-post 1690), un pittore naturamortista a cui sono odiernamente attribuiti i vasi ornamentali, le ghirlande di fiori e i colorati uccelli che animano e arricchiscono il finto loggiato<sup>826</sup>. In questa sede si ipotizza che il pagamento di ottantasei scudi ricevuto da Niccolò il 2 agosto del 1668 per delle non precisate «pitture nel palazzo» fosse proprio per il suo contributo nella sala dell'appartamento terreno, e, dunque, che i brani di natura morta siano quasi certamente da assegnare a lui e non al fratello<sup>827</sup>.

Il primo a menzionare queste pitture attribuendole al Pussino fu il Rossini nell'edizione del 1700 del *Mercurio Errante*, ove fornisce anche delle informazioni sull'allestimento dell'ambiente. Non cita tuttavia le altre mani che arricchirono i paesi di Gaspard. In merito all'appartamento «à terreno dell'udienza del Sig. Contestabile per l'Estate», scrive: «la seconda stanza, li belli paesi a fresco di Gasparo Possini di un gusto singolare, vicino la fenestra vi è la bella Colonna di pietra Egittia rossa ornata di diverse figure legionarie a cavallo con l'insegne di guerra degli antichi Romani, sopra vi è la statuetta di Pallade, antica, questa colonna è molto rara»<sup>828</sup>.

Nella *Sala del Dughet* di cui è questione, l'impostazione generale delle pareti fa largo uso di architetture fittizie. L'associazione tra queste e la pittura di paesaggio non era certo una novità in quanto trova il suo antecedente più celebre nella *Sala*

---

<sup>825</sup> Nicola Stanchi e Giovanni Stanchi erano entrambi specializzati nella rappresentazione di fiori. Quest'ultimo fu l'autore di alcune delle magnifiche specchiere figurate anche da Carlo Maratti che ornano ancora oggi la galleria di Palazzo Colonna [PIERGIOVANNI 2015, pp. 170-174]. Nel libro delle spese effettuate tra il 1668 e il 1670, nell'anno 1668, oltre a Dughet, troviamo lo Schor e gli Stacchi, ossia gli Stanchi: «1668. Memorie, pagamenti, etc. dei pittori Stacchi, Scorr, e Poussin (Gasparo) che hanno dipinto affreschi nell'appartamento terreno del palazzo Colonna in Roma» [AC, I A 50 ad annum 1668,1669,1670 etc.; trascritto in: BANDES 1981, p. 82].

<sup>826</sup> La loro attribuzione a Niccolò Stanchi si trova ad esempio in: CHECCHI 2019, p. 367.

<sup>827</sup> «Scudi 60 e scudi 26 scudi a Nicolò Stanchi per pitture nel palazzo» [AC, I B 28, f. 146; trascritto in: GOZZANO 2004, p. 235].

<sup>828</sup> ROSSINI, *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne* (1693), 1700, p. 55.

delle *Prospettive* realizzata da Baldassarre Peruzzi intorno tra il 1515 e il 1517 nella Villa Chigi poi detta Villa Farnesina (**Fig. 302**). Un altro antecedente romano era la *sala dei Palafrenieri* realizzata da Agostino Tassi a Palazzo Lancellotti intorno al 1619 (**Fig. 303**). Come alla Farnesina, nel romitorio Colonna le colonne sono rappresentate in prospettiva, effetto illusionistico che si accentua nella continuazione del pavimento della stanza, al tempo in cotto<sup>829</sup>, all'interno delle pitture. Ciò aiuta a sfondare ulteriormente le pareti, dando l'impressione di trovarsi in una sorta di loggiato affacciato sul paesaggio. Dughet aveva già utilizzato questo tipo di costruzione architettonica a Valmontone nel 1658, sebbene nel palazzo pamphiljano si assista ad una maggiore semplificazione delle architetture, in contrasto con le colonne riccamente decorate ed a tratti dorate del romitorio Colonna. Qui, sopra la trabeazione sorretta dalle colonne, è dipinta una balconata ornata da vasi di fiori e da volatili. Guardando invece ai paesaggi, la differenza sostanziale rispetto a quelli di Valmontone è la continuità con l'ambiente circostante; infatti, nel romitorio siamo di fronte ad una campagna lontana dal contesto della città: è un luogo distante nel tempo in cui figure tipiche della poesia arcadica prendono vita, mentre a Valmontone il paesaggio è quello reale del posto animato solo nella volta da personaggi contemporanei. Tuttavia in entrambi la natura diventa la vera e sola protagonista. A livello stilistico, la composizione dei paesi Colonna è molto curata e la moltitudine di piani che via via si susseguono mostrano un Dughet maturato rispetto ai cicli degli anni Cinquanta. Qui utilizza sia paesaggi panoramici costruiti in profondità, ad esempio il *Paesaggio con quattro figure, vallata con edifici e montagna in lontananza* (**Fig. 304**) o il *Paesaggio con quattro bagnanti, fiume con cascatella e edificio turrito in lontananza* (**Fig. 305**), sia paesi con una spiccata predilezione per i piani verticali quale l'incredibilmente scabroso *Paesaggio montuoso con cascata e viandante* (**Fig. 306**) o il *Paesaggio con due pastori a riposo, rupi con alta cascata in lontananza* (**Fig. 307**). Dunque i paesaggi di maggiori dimensioni

---

<sup>829</sup> Il pavimento attuale è novecentesco, dovuto ai lavori di ristrutturazione del palazzo al tempo della principessa Isabelle.

sono ora dei vasti panorami, ora delle altissime visioni rocciose, alternati a scorci più intimi nelle pitture murali di più discreto formato, come quelle che ornano i lembi di muro attorno alla finestra o, ancora, quelle ai lati delle due porte della stanza (Figg. 308-309). In questo ciclo l'artista semplifica sempre più le forme e accorda una maggiore importanza alla luminosità e alla resa atmosferica. I personaggi sono piccoli ma ben inseriti all'interno del paesaggio e mostrano il disinteresse per l'esattezza anatomica di un artista che sapeva d'essere prima di tutto un pittore di natura. Questi ampi paesaggi sono un chiaro manifesto della poetica dughettiana della natura, in cui l'uomo vive in intimità con essa che è rappresentata nel modo più solenne e armonioso possibile. La natura nelle decorazioni Colonna mostra tutta la sua enormità, ciò nonostante è lungi dall'essere arcigna. Questo ambiente così ricco e che fu uno dei vanti di Palazzo Colonna per tutto il Seicento finì in uno stato di abbandono già nel secolo successivo. Nell'*Itinerario istruttivo di Roma* del 1791, Mariano Vasi descrive lo stato dell'appartamento terreno formato da cinque stanze «ormai ridotto ad uso di magazzino, il quale è tutto dipinto a fresco da varj maestri. Vi è una stanza dipinta mirabilmente da Gasparo Pussino. [...] sono del Tempesta tutte le marine, che si vedono in un'altra stanza»<sup>830</sup>.

Per i Colonna Dughet dipinse anche numerose tempere su tela che appartengono all'ultimissima parte della sua carriera, compresa tra il 1671 e la fine del 1673, anno in cui, stando ai biografhi, il pittore probabilmente abbandonò definitivamente il pennello a causa della malattia. Il 20 gennaio 1672 il paesaggista romano firmò una ricevuta di trenta scudi in cui è citata la consegna di due tempere<sup>831</sup>. Il 26 maggio dello stesso anno firmò una ricevuta di settanta scudi, in

---

<sup>830</sup> VASI 1791, Vol. I, pp. 336-337.

<sup>831</sup> «Io infrascritto ò riceuto dal Sig.e Iacomo Barbarossa Mastro di casa del Ecc.mo Sig.re Contestabile Colonna scudi trenta moneta a bon conto delli due quadri a guazzo, et in fede quest di 20 Gennaro 1672. Io Gasparo Duche mano propria, scudi 30» [AC, I, A. 52.; trascritto in: BANDES 1981, p. 78, n. 17].



cui si afferma che venti di questi erano a saldo delle due tele già consegnate per cui aveva già ricevuto trenta scudi, mentre i restanti cinquanta erano il pagamento di tre sovrapporte<sup>832</sup>. È molto probabile che queste due ricevute siano da collegare con cinque delle dodici tempere su tela ancora oggi in collezione, sette delle quali hanno un formato oblungo che rispecchierebbe la loro funzione di sovrapporte. Le tempere Colonna, dai soggetti e dalle composizioni in realtà molto vari, presentano i caratteri tipici dell'arte dughettiana di questi anni estremi e sono databili tra il 1671 e il 1673. Tuttavia i pagamenti sin qui ritrovati non sono relativi all'intera serie di tempere, ben più numerosa, essendo appunto composta da almeno dodici pezzi di dimensioni e formati differenti ma stilisticamente coerenti e, dunque, eseguiti nello stesso giro di anni<sup>833</sup>. Queste sono da ricondurre agli ultimi anni di attività di Gaspard se non addirittura agli ultimi mesi, prima che l'idropisia lo allontanasse definitivamente dall'attività pittorica. Per varietà presentano una sorta di catalogo delle invenzioni dughettiane del tempo: dagli ameni paesaggi con specchi d'acqua tondeggianti (*Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, due barche e cittadella sullo sfondo* e *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, barcaiole e barche sulla riva, città e montagna sullo sfondo*; **Figg. 310-311**), si passa alle tempeste con alberi divelti e incendi impetuosi sullo sfondo (*Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo*; **Fig. 312**), oppure dai paesaggi più panoramici (quale ad esempio il *Paesaggio montuoso con due figure e città su promontorio*; **Fig. 313**) si arriva a scorci ravvicinati fatti di sole rocce, archi naturali e cascate (quale il *Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata*; **Fig. 314**). Come si è accennato, a questa serie che oggi conta dodici pezzi, sono poi da aggiungere altre tempere che si conservano all'interno dell'appartamento della principessa Isabelle, luogo

---

<sup>832</sup> «Io infrascritto 6 riceuto dall Ecc.mo Sig.re Contestabile Colonna scudi settanta moneta per mano del Sig.re Iacomo Barbarossa suo mastro di Casa quail sono per soldo et intiero pagamento di quanto avanto da Sua Ecc.a e li detti settanta scudi, venti sono per soldo delli dui quadri grandi che trenta ne riceuvi come sopra e cinquanta sono per soldo delli tre sopraporti a questi sono propria borsa di Sua Ecc.a, et in fede questo di 26 Maggio 1672. Io Gas paro Duche mano propria» [AC, I, A. 52.; trascritto in: Ivi, p. 78, n. 18].

<sup>833</sup> BOISCLAIR 1986, catt. 351-362; PIERGIOVANNI 2015, catt. 89-100, pp. 118-126.

inaccessibile fino a pochi anni fa. Per tale ragione le opere di questo luogo non erano note a Boisclair, che tuttavia conosceva alcune di esse tramite delle incisioni. Tra queste si annoverano una coppia di tempere su tela formata da un *Paesaggio con due pescatori nei pressi di un fiume, castello fortificato (Santa Severa?) su promontorio, mare in lontananza* e un *Paesaggio collinare con pastori, mucche e pecore e mare sullo sfondo*<sup>834</sup> (**Figg. 315-316**). Il primo dei due pezzi dimostra analogie con il *Paesaggio con Eremo di Camaldoli* forse appartenuto al cardinale Omodei e databile tra il 1670 e il 1673 (**Fig. 146**), dimostrando dunque una datazione coeva ai pezzi che compongono la serie di dodici tempere, a cui a questo punto sono da aggiungere anche queste due. Vi è poi un altro pendant sempre nell'appartamento Isabelle composto stavolta da due tempere su tavola raffiguranti un *Paesaggio con lavandaia e capanna* e un *Paesaggio boschivo con pescatore, cascata e donna su ponticello*<sup>835</sup> (**Figg. 317-318**), che sono pure i soli dipinti su supporto ligneo eseguiti da Gaspard odiernamente in collezione Colonna. Anche queste erano note a Boisclair solo tramite le incisioni. La tecnica esecutiva alquanto rara rende difficile una datazione precisa dei due pezzi, ma secondo chi scrive il loro stile sembra comunque relativamente tardo, comunque precedente alla serie di tempere su tela, compatibile con le opere eseguite dalla seconda metà degli anni Sessanta fino al 1670 circa.

Si ha avuto modo di apprezzare quanto le opere di committenza eseguite da Dughet che spettano al mecenatismo di don Lorenzo Onofrio fossero estremamente varie a livello tecnico: olii su tela, tempere su tela, tempere su tavola, senza contare le decorazioni parietali di almeno due ambienti distinti del palazzo di Santi Apostoli. Il biografo di Dughet Pascoli informa però di un'altra particolare

---

<sup>834</sup> Capitelli propone una datazione intorno al 1660 circa [CAPITELLI, Gaspard Dughet, *Paesaggio con castello fortificato (Santa Severa?) su un promontorio e due pescatori in primo piano*; Gaspard Dughet, *Paesaggio collinare con mare sullo sfondo e pastori in primo piano*], in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di) 2019, pp. 250-251].

<sup>835</sup> Capitelli propone una datazione intorno al 1670 circa [Eadem, [Gaspard Dughet, *Paesaggio con lavandaia davanti una capanna*; Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con pescatore e donna su ponticello*], in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di) 2019, pp. 249-250].

produzione attuata dal pittore per il suo grande mecenate ed estimatore; scrive infatti: «[Ottoboni] Ha ancora un bel gravicembolo dipinto da lui, che molti ne dipinse, avendone uno pure il Contestabile [Colonna]»<sup>836</sup>. Da questa affermazione si evince una volta di più l'estrema versatilità tecnica del paesaggista, nonché le sue innate doti di decoratore, in questo caso messe al servizio dell'adornamento di uno strumento musicale. Il clavicembalo Colonna si credeva smembrato poiché un pezzo dipinto dello stesso fu esposto nella mostra annuale di San Salvatore in Lauro del 1691 per concessione dell'allora Contestabile Filippo II, successore di Lorenzo Onofrio. Negli appunti di Giuseppe Ghezzi di quell'anno è infatti segnalato «Un Paese, grande, bislungo, che prima fu coperta di cembalo, di Gaspare Pusino, assai bello»<sup>837</sup>. Ghezzi specifica che si tratta di un pezzo "grande", che esclude definitivamente che possa trattarsi dell'olio su tavola raffigurante un *Paesaggio boschivo senza figure* conservato presso la Collezione d'Arte della Fondazione Roma (13,5 x 40,5 cm; **Fig. 319**) e probabilmente eseguito nella prima metà degli anni Sessanta, per cui è stata più volte ipotizzata la funzione di decorazione di uno strumento musicale<sup>838</sup>, comunque non confermata. Tuttavia il Pascoli scrive la sua biografia su Gaspard molto dopo il 1691, in quanto prima del clavicembalo Colonna ne menziona un altro posseduto ancora dall'Ottoboni intorno al 1730 e, per entrambi i pezzi, il biografo parla al tempo presente. Ciò significherebbe che una parte dello strumento di casa Colonna fosse smontata appositamente per essere esposta alla mostra annuale del 1691, per poi essere in seguito rimontata una volta finito l'evento aperto al pubblico. Un clavicembalo completo in ogni sua parte che vanta una provenienza Colonna è attualmente conservato presso il Metropolitan Museum di New York (244x90x31 cm, n. inv. 45.41a-c). L'esecuzione dello strumento per un membro di questa famiglia è dimostrata dalle gambe anteriori

---

<sup>836</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

<sup>837</sup> L'opera è citata da Giuseppe Ghezzi nei «Quadri havuti per la festa di S. Casa nell'anno 1691. Dal Sr. Contestabile» [questi appunti del Ghezzi sono trascritti in: DE MARCHI, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, 1987, p. 39].

<sup>838</sup> SALERNO 1978, p. 22, n. 37; BOISCLAIR 1986, cat. 399, pp. 288-289.

riccamente decorate che ne sostengono la cassa, infatti queste sono unite tra loro dalla scultura lignea di una sirena, simbolo della nobile casata romana<sup>839</sup> (**Fig. 320**). Lo strumento svela la sua bellezza solo una volta apertone il coperchio: questo è composto da due sezioni dipinte internamente con scene paesistiche, una rettangolare e più piccola che ricopre la zona della tastiera, l'altra più grande "a coda" che segue il profilo della cassa armonica dove sono contenute le corde del clavicembalo. Nella prima porzione, più piccola e di formato regolare, si vede un paesaggio fluviale dipinto a tempera ove al centro si trovano Tobia intento a pescare e l'arcangelo Raffaele (**Fig. 321**). Il paesaggio che ricopre la cassa raffigura invece un paesaggio con un cane e un cacciatore in primo piano, il quale è intento a sparare a dei volatili che si alzano in volo dall'acqua di un fiume (**Fig. 322**). I paesaggi hanno indiscutibilmente uno stile dughettiano, ravvisabile nelle fronde dalle cromie variegata carichissime di foglie e nell'uso continuo delle diagonali e delle linee serpentine, generate dal corso del fiume nel *Tobia e l'Angelo* e dal sentiero che si dipana dal primo piano nel *Paesaggio con cacciatore*. Alcuni verdi di quest'ultima scena, estremamente saturi e che virano verso toni azzurrati, non permettono un'attribuzione certa al nostro paesaggista, sebbene questi potrebbero essere frutto di maldestre ridipinture successive. Le composizioni di insieme e la tecnica della tempera avvicinano infatti questi due pannelli dipinti alla serie di tele dipinte da Dughet per il Colonna nei primi anni Settanta, anni in cui si situa dubitativamente il clavicembalo nel caso in cui se ne accetti l'autografia di Gaspard, che trova comunque validi appigli. Che Dughet dipingesse strumenti o stanze musicali non era di certo una novità: in un periodo imprecisato realizzò infatti la decorazione di due clavicembali oggi perduti e già posseduti dalla famiglia Costaguti, di cui conosciamo parte delle decorazioni grazie ad un'incisione di Ferrante Perij del 1828 raffigurante *L'ebbrezza di Pan* (**Fig. 323**) e a tre disegni a penna realizzati intorno al

---

<sup>839</sup> L'opera è entrata nel museo newyorkese nel 1945 tramite donazione di Susan Dwight Bliss. Per la bibliografia più recente si vedano: LIBIN, *Keyboard instruments*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 1, 1989, XLVII, pp. 22-23, figg. 26-27; MOORE, DOBNEY, STRAUCHEN-SCHERER (a cura di), *Musical instruments. Highlights of the Metropolitan Museum of art*, 2015, p. 73.

1830 da Domenico Costaguti, discendente della famiglia, i quali rappresentano rispettivamente *Apollo e Mida, Bacco con figure danzanti* e il *Giudizio di Paride*<sup>840</sup> (Figg. 324-326). Bandes segnala anche la decorazione di una straordinaria macchina musicale creata per la famiglia Verospi<sup>841</sup>. Questa meraviglia tecnica fu creata da Michele Todini (1616-1690) - uno stravagante ma geniale inventore di strumenti giunto a Roma nel 1636 - e combinava sette strumenti musicali che potevano essere suonati da un singolo musicista. È proprio il Todini a descrivere la sua creazione nel 1676 all'interno del catalogo del suo museo musicale, la celebre *Galleria Armonica*<sup>842</sup>, dove inoltre identifica Dughet quale esecutore del paesaggio che si trovava al di sopra della tastiera<sup>843</sup>. Il Todini scrive di aver impiegato tre anni a costruire gli strumenti e che l'opera era completa ad eccezione dei dipinti già nel 1656. Tuttavia ci vollero altri nove anni per la sua installazione nel palazzo. Il grande paesaggio perduto di Gaspard, evidentemente dipinto su legno tra il 1656 e il 1665, è visibile grossomodo in un'incisione di Filippo Buonanni contenuta del suo *Gabinetto Armonico* del 1723 dove un'iscrizione in basso recita: «Prospetto della Camera detta Galleria Armonica nel Palazzo delli signori Verospi in Roma»<sup>844</sup> (Fig. 327). Alla luce di ciò, che Dughet abbia potuto dipingere anche uno strumento musicale per uno dei suoi più grandi mecenati, quale fu appunto il Contestabile, è da ritenersi un'informazione veritiera.

Il collezionismo smodato di opere di Gaspard da parte di don Lorenzo è del resto dimostrato dall'inventario del 1679, in cui si contano ben ventitrè dipinti del

---

<sup>840</sup> BANDES 1984, pp. 28 e 33, figg. 53-56. Bandes segnala che i dipinti di Domenico Costaguti si trovano nella collezione del marchese Afan de Rivera Costaguti.

<sup>841</sup> Ivi, p. 33 e nn. 10-11.

<sup>842</sup> Sul Todini e sulla sua Galleria Armonica si veda: BARBIERI, [Michele Todini. *Dichiarazione della Galleria Armonica eretta in Roma*], in FAGIOLO, PORTOGHESI (a cura di), *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Milano 2006, pp. 304-305;

<sup>843</sup> «intarsiate con pitture di Gasparo di Pussino» [TODINI, *Dichiarazione della Galleria Armonica eretta in Roma*, 1676, pp. 14-15].

<sup>844</sup> BUONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuti*, 1723.

pittore<sup>845</sup>. Tuttavia non è possibile stimare con esattezza il numero di pezzi commissionati direttamente a Dughet. Infatti, anche dopo la dipartita di Gaspard nell'anno 1675, l'ammirazione verso l'artista da parte del Contestabile continuò al punto tale che il nobile decise di comprare altre opere del pittore per espandere la sua già ingente collezione. Nella *Nota dei quadri compri* datata da Gozzano, almeno in parte, intorno al 1679, compaiono altre dodici tele del nostro paesaggista, le quali furono acquisite sul mercato o da altri collezionisti. Tra questi vi sono nell'ordine: «due di pusino», «li due paesi di gasparo», un «Tivoli di gasparo», un altro «paese del pusino», «quattro quadri di Gasparo Pusini che rappresentano l'abba, il mezzodi, lo scurire e la notte» e infine «due di pusino compri da Uslenghi»<sup>846</sup>. Se per molte delle tele è difficile se non addirittura impossibile l'individuazione a causa della scarsità di informazioni, per tre di queste è possibile avanzare delle ipotesi, così come è interessante notare che forse la lista segue l'ordine cronologico di entrata in collezione dei dipinti, non escludendo anche compravendite successive da parte del terzogenito del Contestabile, ossia il cardinale Carlo Colonna (1665-1739)<sup>847</sup>. Significativo è l'acquisto della serie di quattro tele raffiguranti le varie fasi del giorno, a dimostrazione delle doti luministiche di Gaspard apprese quasi certamente da Claude Lorrain. Due delle quattro opere sono da riconoscersi con il magnifico *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate* e con il *Paesaggio*

---

<sup>845</sup> AC, III Q B 18 [inventario completo trascritto in SAFARIK 1996, pp. 122-143]. Le voci menzionanti le opere di Dughet di questo inventario sono riportate integralmente in Appendice [Doc].

<sup>846</sup> GOZZANO 2004, pp. 268-270. In questa tesi si ritiene che gli ultimi due quadri di Dughet citati nella lista, ossia i «due di pusino compri da Uslenghi» fossero acquistati da Carlo Colonna e, per tale ragione, si rimanda il discorso al paragrafo *Dughet e il mercato dell'arte romano. Casi di compravendite di quadri nel Seicento* della presente tesi.

<sup>847</sup> Che la lista presenti opere acquistate perlopiù intorno al 1679 lo evidenzia la concordanza di alcune di queste con l'inventario di Lorenzo Onofrio stilato lo stesso anno. Tuttavia nella lista vi sono anche tele che sappiamo essere state acquistate dal terzogenito del contestabile, il cardinale Carlo Colonna. Ciò indica che la lista prima di Lorenzo Onofrio fu poi integrata con gli acquisti successivi di Carlo [Ivi, p. 268]. In questa tesi si è ipotizzato che un fatto simile fosse già avvenuto per l'inventario del 1654 di Marcantonio V, integrato con gli acquisti successivi del figlio Lorenzo Onofrio.

*all'alba con due figure al centro in primo piano*<sup>848</sup> che ancora oggi adornano le sale dell'appartamento Isabelle (**Figg. 328-329**). Lo stile dei due dipinti fa supporre un'esecuzione prossima alla fine degli anni Cinquanta, situandoli quindi nel nucleo delle tele di transizione tra seconda e terza maniera, dove si assiste ad un uso sempre più preponderante delle linee diagonali e dove il verdeggiare dell'ambiente inizia ad emergere senza però ancora sovrastare tutte le altre cromie. Gli altri due pezzi sono purtroppo dispersi e si annoverano presumibilmente tra i dipinti venduti allo scadere del XVIII secolo per ottemperare alle elevatissime tassazioni imposte durante la repubblica romana. Il «Tivoli di Gasparo» presente nella medesima lista si suppone essere la *Veduta panoramica di Tivoli* databile intorno al 1670 circa<sup>849</sup> e oggi presso la National Gallery di Londra (olio su tela, 71,1 x 166,9 cm, n. inv. NG161; **Fig. 330**). Questa infatti vanta un'antica provenienza Colonna e, dal suo formato bislungo, si evince che svolgesse il ruolo di sovrapporta<sup>850</sup>. Un'ulteriore tela che è attestata nelle collezioni Colonna da un'incisione di Augusto Marchetti<sup>851</sup> è il *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne* di Stoccolma (**Fig. 198**) databile intorno al 1647-1650. Le date così precoci non permettono di considerare questo dipinto una commissione diretta di don Lorenzo Onofrio, che deve essere stato acquistato sul mercato.

Alla sua morte, avvenuta nel 1689, Lorenzo Onofrio lasciò per testamento a Carlo Theodoli «un quadro di Gasparo Pusino» non identificato e che stava sopra una porta, che era probabilmente uno dei tanti sovrapporta del paesaggista che

---

<sup>848</sup> Le opere, non presenti nella monografia di Boisclair così come le altre conservate in questo appartamento, al tempo inaccessibile agli studiosi, sono state recentemente catalogate da Giovanna Capitelli nel volume dedicato alle raccolte di questo ambiente. La studiosa ne situa l'esecuzione intorno al 1650, data qui ritenuta troppo precoce [CAPITELLI (b), (Gaspard Dughet, *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate*; Gaspard Dughet, *Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano*), in NATALE, PIERGIOVANNI (a cura di) 2019, pp. 124-146, catt. 19-20].

<sup>849</sup> Tale datazione proposta da Boisclair è accettata anche in questa sede [BOISCLAIR 1986, pp. 274-275, cat. 342; l'opera è dubitativamente riconosciuta con quella della *Nota dei quadri compri* in: GOZZANO 2004, pp. 268-270].

<sup>850</sup> WINE 2001, pp. 160-161.

<sup>851</sup> Per l'incisione si veda: BOISCLAIR 1986, cat. G. 78, fig. 606.

decoravano palazzo Colonna<sup>852</sup>. Il Theodoli condivideva col connestabile la passione per la pittura di paesaggio, tanto che nel suo palazzo a San Vito Romano fece realizzare a Crescenzo Onofi, l'allievo più celebre di Dughet, degli affreschi chiaramente ispirati a quelli eseguiti dal nostro in palazzo Colonna; dunque questo lascito non deve affatto sorprendere.

L'inventario post mortem del Contestabile del 1689 non aiuta molto nel riconoscimento di altri dipinti di Gaspard presenti al tempo nella sua importante collezione, in quanto non riporta gli autori delle opere. È tuttavia maggiormente descrittivo rispetto ai precedenti inventari, permettendo in qualche rara occasione di identificare alcuni pezzi<sup>853</sup>.

Sempre a proposito della famiglia Colonna, nella biografia di Dughet del 1730 scritta da Pascoli il biografo informa che «ha alcuno suoi quadri il conte Stella»<sup>854</sup>. Questi è da riconoscersi col conte Girolamo Stella, chiamato anche Girolamo Stella Colonna, poiché egli era il figlio naturale di Ortensia Stella e del connestabile Lorenzo Onofrio<sup>855</sup>.

### Gli affreschi di Palazzo Borghese di largo della Fontanella

Per quel che concerne la pittura murale, l'ultima impresa di Gaspard fu presso la famiglia Borghese. Infatti, nel 1671 e nel 1672 il paesaggista decorò i due mezzanini del palazzo di famiglia di largo della Fontanella (l'attuale ambasciata

---

<sup>852</sup> «Lascio al Sig. Marchese Teodoli Un Quadro di Gasparo Pusino, che sta nell'Appartamento d'abbasso dove dormivo Io sopra la Porta in faccia a quello, che va alla Guardarobba» [ASR, fondo Tribunale Notai dell'Auditor Camerae, Notaio Felice Petrocchi, Testamenti e Donazioni, b. 80, ff. 134r-141v; trascritto integralmente coi codicilli in: GOZZANO 2004, p. 270-277].

<sup>853</sup> AC, III QB 19, *Inventario dell'eredità della Ch: me: dell'Ecc.mo Sig.r Gran Contestabile D. Lorenzo Onofrio Colonna morto il dì 15 Aprile 1689* [inventario completo trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 144-251]. Gozzano ha riconosciuto qualche opera dell'inventario [GOZZANO 1996, p. 151, n. 10; Eadem 2004, p. 195]. Le voci inventariali riconosciute con opere di mano di Gasparo sono riportate in Appendice [Doc].

<sup>854</sup> PASCOLI 1730, p. 62.

<sup>855</sup> GOZZANO 2004, pp. 79-85.



spagnola) con quattro scene ciascuno. Fu il principe Giovan Battista Borghese (1639-1717) a promuovere il rinnovamento su vasta scala del palazzo, i cui lavori furono eseguiti e supervisionati dall'architetto del principe Carlo Rainaldi tra il 1671 ed il 1678<sup>856</sup>. I mezzanini affrescati da Dughet si trovavano all'interno di quelli che furono gli appartamenti di Eleonora Boncompagni, moglie di Giovanni Battista. Vi lavorarono, oltre al Pussino, una serie di artisti legati più o meno fortemente alla scuola del Cortona ed al cantiere della galleria di Alessandro VII Chigi al Quirinale, tra cui Filippo Lauri, Luigi Garzi, Giovan Paolo Schor e altri pittori specializzati quali Angelo e Nicola Stanchi, pittori di fiori. L'impresa pittorica era supervisionata da Ciro Ferri, allievo prediletto del Berrettini, quest'ultimo defunto nel 1669. Si può quindi parlare di un vero e proprio cantiere pittorico a prevalenza cortonesca, che si spiega anche grazie allo stretto rapporto lavorativo che legava Giovan Battista Borghese a Ciro Ferri in quegli anni<sup>857</sup>. Forse è per via del legame indiretto col Cortona che il Rossini nell'edizione del 1700 del *Mercurio Errante* attribuisce a torto le figure che abitano i vari paesaggi dipinti nei mezzanini, compresi quelli di Dughet, al Berrettini stesso e al suo allievo Ciro Ferri; scrive infatti nelle pagine dedicate a palazzo Borghese: «Andarete per una scaletta alli Mezzanini dipinti à fresco dal Tempesta, e dal Manciola, li belli Paesi di Gasparo Possini, le figure di Ciro Ferri, e di Pietro da Cortona»<sup>858</sup>. Ciò che comunque è certo, è che per l'ennesima volta il paesaggista romano era chiamato in un cantiere di stampo cortonesco dopo Palazzo Pamphilj e il Quirinale, a riprova dello stretto lavoro di collaborazione che lo legava alla cerchia del Berrettini.

Il primo mezzanino fu decorato nel 1671, proprio durante questa fase di riammodernamento del palazzo secondo il gusto dell'epoca; qui Dughet si occupò solo di quattro paesaggi mentre l'onere delle figure che li abitavano fu lasciato a Filippo Lauri, autore anche delle altre scene della stanza quali ad esempio le *Nozze*

---

<sup>856</sup> FUMAGALLI, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, 1994, p. 69. Su palazzo Borghese si veda anche: HIBBARD, *The architecture of the Palazzo Borghese*, 1962.

<sup>857</sup> FUMAGALLI, pp. 71-73.

<sup>858</sup> ROSSINI 1700, p. 51.

di Bacco a Arianna posta sulla volta e gli ovali sopra le finestre rappresentanti *Giove e Io*, *Argo*, *Io e il padre Inaco*, *Giove e Garamantide* e *Alfeo e Aretusa*<sup>859</sup>. Istoriatì da Lauri, anche i quattro paesaggi dughettiani raffigurano episodi tratti dalla *Metamorfosi* di Ovidio, ossia *Latona e i paesani di Licia trasformati in rane* e *Diana e Atteone* posti lungo i lati maggiori (**Figg. 331-332**), mentre nei rettangoli dei lati minori vi sono la *Nascita di Adone* e *Vulcano che scopre Venere e Marte* (**Figg. 333-334**). L'autografia di ambo i pittori e la data di realizzazione delle scene sono attestate da Francesco Saverio Baldinucci, che doveva pure conoscere assai bene l'ambiente decorato, dato che ne descrive con precisione i soggetti raffigurati nella *Vita* del Lauri:

«nell'anno 1671 dipinse a guazzo, nel palazzo del Principe Borghese di Roma, una piccola stanza a volta, rappresentando nello sfondo il favoloso sposalizio di Bacco e Arianna [...]. Negl'ornamenti delle quattro finestre sono dipinte quattro favole, in tondi portati da figure di chiaroscuro [...]. Essendovi poi nelle muraglie di detto stanzino, quattro paesi di Gasparo Pussino, volle lo stesso principe che Filippo vi facesse le figure e gli ornati a tutto suo gusto e capriccio»<sup>860</sup>.

Per questi primi quattro affreschi ci sono giunti i pagamenti a Dughet, il quale ricevette un compenso di 180 scudi per i soli paesaggi suddivisi in più versamenti compresi tra il 22 novembre e il 24 dicembre 1671<sup>861</sup>. La paternità del Lauri di parte delle decorazioni è suffragata inoltre da questi stessi pagamenti, uno dei quali è contestualmente versato sia a lui che a Gaspard.

Più problematico è comprendere i successivi compensi ricevuti da Gaspard. Infatti secondo Boisclair l'anno seguente il paesaggista romano decorò solo il secondo

---

<sup>859</sup> FUMAGALLI 1994, pp. 73-74. Purtroppo non tutte le scene del Lauri si sono conservate, mentre risultano integri i quattro affreschi che esegue in collaborazione con Dughet.

<sup>860</sup> BALDINUCCI 1728, ed. BAROCCHI 1975, p.170

<sup>861</sup> I pagamenti dei mezzanini Borghese sono trascritti in: BOISCLAIR 1986, p. 148, doc. XX e sono riportati qui in Appendice. Rispetto ai dati forniti da Boisclair, i pagamenti a Dughet e Lauri si trovano ora nell'Archivio Segreto Vaticano [ASV, Archivio Borghese 1450, IV, 1671, ff. 246-253; ASV, Archivio Borghese, 1451, V, 1671-1672, ff. 254-324].

mezzanino, stavolta impegnandosi lui stesso a realizzare anche i piccoli personaggi che popolano i quattro paesi ovali di questo ambiente<sup>862</sup>. Per questo secondo impiego del pittore nel palazzo borghesiano sussistono due pagamenti, uno del 25 novembre 1672 e l'altro del 22 dicembre dello stesso anno, nei quali Gaspard riceve la considerevole somma totale di 210 scudi<sup>863</sup>. Nella ricevuta del primo pagamento, di ben 180 scudi, l'artista dichiara esplicitamente che il compenso fosse per le pitture del secondo mezzanino dove ha realizzato dei paesaggi con figure, attestando dunque anche l'autografia di quest'ultime. In questo caso i paesaggi si situano sulla volta del mezzanino e costeggiano l'affresco ottagonale posto al centro realizzato da Luigi Garzi e raffigurante *Marte e Venere*, il primo noto dell'allievo del Sacchi. Le scene raffigurano un *Paesaggio con viandanti e rapide*, un *Paesaggio con pescatori e bagnanti con caduta d'acqua*, un *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata* e un *Paesaggio con due cacciatori e sei cani lungo un sentiero alberato* (**Figg. 335-338**). I paesaggi sono divisi tra loro e dalla scena centrale da elementi ornamentali quali mascheroni e conchiglie e si inseriscono ciascuno all'interno di finte cornici dipinte di formato ovale; queste sono a loro volta sorrette da figure femminili monocrome accompagnate da putti che reggono delle cortine. Le parti decorative sono invase da fiori di varie specie, realizzati da Nicola e Angelo Stanchi. In questi affreschi, nonostante il formato orizzontale, Dughet cerca di sviluppare i piani in altezza, ricordandosi delle numerose cascate ispirate a Tivoli dipinte negli ultimi quindici anni di attività. Per quel che concerne le figure, il motivo per cui fu Gasparo stesso ad eseguirle è semplice, giacché si tratta della tipologia a lui più congeniale, ossia quei viandanti, pastori e pescatori che l'artista non si stancò mai di dipingere nel corso della sua fruttuosa carriera. Effettivamente, nel corso di quella che è stata battezzata terza maniera, Dughet dipinse sempre più raramente personaggi mitologici o sacri e se alcuni suoi quadri ne sono provvisti è perché furono frutto di collaborazione con figuristi veri e propri e, dunque, per volontà di un committente.

---

<sup>862</sup> Ivi, p. 284, catt. 375-378.

<sup>863</sup> Ivi, p. 148, doc. XX. Per la trascrizione completa si veda l'Appendice.

In quest'ultima fase solo gli abitanti di Arcadia restano nel repertorio del paesaggista, forse quelli ritenuti più consoni a risiedere nei suoi paesaggi ameni. Pur essendo nelle cromie e nel decorativismo dell'insieme tipicamente della terza maniera, nel *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata* (Fig. 337) si evince chiaramente quanto Gaspard fosse ancora legato alle sue passate creazioni, in particolare la bassa cascatella ove l'acqua che cade crea una sorta di imbuto ricorda quella dell'affresco carmelitano raffigurante *Elia nutrito dall'angelo* (Fig. 135). La resa di questi paesi cambia rispetto a quella visibile in quelli realizzati solo un anno prima nell'altro mezzanino: la vegetazione, seppur rigogliosa, diventa ora meno fitta, i cieli si ampliano e, in alcune scene, gli alberi sembrano mossi dal vento. Si noti che sulla base di ciò Fumagalli sostiene che i quattro paesaggi con soggetti mitologici del primo mezzanino spettino dubitativamente al solo Lauri, tuttavia l'attribuzione a Dughet, oltre che essere citata da Baldinucci, ha trovato il consenso pieno di Boisclair<sup>864</sup> ed è suffragata dai menzionati pagamenti del 1671. Fumagalli ipotizza poi un ulteriore intervento del paesaggista romano. Infatti, i due appartamenti ammezzati decorati dal nostro sono uniti tra loro da una "galleriola" anch'essa affrescata con un *Paesaggio con viandanti* che ne occupa buona parte della superficie (circa i tre quarti), che la studiosa assegna proprio a Gaspard<sup>865</sup> (Fig. 339). Lo stato di conservazione non permette di confermare totalmente quest'ipotesi, tuttavia la composizione paesistica dell'insieme e la tipologia dei personaggi sembrano propri all'artista, motivo per cui si può avanzare con riserva una sua possibile paternità, stimandone inoltre l'esecuzione verso la fine del 1672, anno in cui sono stati ritrovati dei pagamenti relativi a questo ambiente. Infatti nella "Galleriola" vi sono anche "quattro tondini" che sono esplicitamente citati nella ricevuta di pagamento di trenta scudi firmata da Gaspard il 22 dicembre 1672, che ne attesta la sua paternità. L'artista sottoscrive infatti di aver ricevuto: «dal detto Sig.r Prencipe p. le mani del detto Sig.r Giouacchino Scudi trenta moneta p. la

<sup>864</sup> FUMAGALLI 1994, p. 74; BOISCLAIR 1986, pp. 64, 283-284 [catt. 371-374].

<sup>865</sup> FUMAGALLI 1994, p. 75.

pittura di quattro tondini da me fatti nella Gallariola di detti mezzanini questo di 22 Dicembre 1672. S.30»<sup>866</sup>. Purtroppo questi quattro piccoli tondi ad affresco sono molto rovinati (**Fig. 340**), così come del resto lo è il succitato affresco presente nella Galleriola, anch'esso ora attribuibile alla mano di Dughet. Tuttavia ciò dimostra che l'impiego del paesaggista nel cantiere borghesiano fosse più cospicuo di quanto già ritenuto da Boisclair, che evidentemente credeva che i «quattro tondini da me fatti nella Galleriola» di cui scrive l'artista nella ricevuta di pagamento fossero invece i quattro paesaggi del secondo mezzanino.

### I dipinti degli ultimi anni

Per datare le ultime tele da cavalletto del paesaggista romano può essere utile in molti casi il paragone con altre opere certamente di questo periodo, su tutte le pitture murali del romitorio Colonna o le numerose tele eseguite per la famiglia romana. Una poetica affine agli affreschi Colonna raffiguranti luoghi ameni della campagna laziale si riscontra ad esempio nel *Paesaggio fluviale con pastore sdraiato e gregge di capre con altra figura (donna?) su sentiero* da poco esposto ad Hatchlands avente le tipiche misure della tela imperatore<sup>867</sup> (95,2 x 134 cm; **Fig. 341**). Poco più tardo (1667-1669 circa) dev'essere il *Paesaggio con due figure sedute, pastore con cane e gregge di capre su sentiero in primo piano, borgo su promontorio e cascata sulla sinistra* del Museo dell'Ermitage<sup>868</sup> (**Fig. 342**), che si pone tra gli affreschi Colonna più aridi e rocciosi (**Fig. 306-307**) e le tele dai toni caldi dei primi anni Settanta, di cui è anticipatore. Del 1670 o di poco precedente è poi lo straordinario *Uragano* del Museo

---

<sup>866</sup> ASV, *Fondo Borghese*, No. Ord. 1451. Filza Mastro. Lett. A. vol. V. Busta 322, f. 18 [trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 148, Doc. XX].

<sup>867</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 285, p. 260. L'opera, da sempre in collezioni private, è transitata in asta a Christie's l'9 luglio 2005 (lotto 94). Da allora è entrata a far parte della Cobbe Collection ed è stata data in deposito ad Hatschlands.

<sup>868</sup> Anche Boisclair situa la tela all'incirca nello stesso periodo degli affreschi Colonna [Ivi, cat. 288, pp. 260-262, fig. 327].

del Prado<sup>869</sup> (**Fig. 343**), che coi suoi tronchi spezzati e l'incendio sul fondo preannuncia la già menzionata tempera Colonna raffigurante un *Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo* (**Fig. 312**), ma che tuttavia ricorda ancora nell'aspetto virente delle frasche anche quegli interni di boschi della seconda metà degli anni Sessanta (**Figg. 286-289**). Qui Dughet riesce a ricreare pienamente l'aspetto plumbeo della peggiore delle tempeste, piegando ogni cosa all'impeto del vento e rendendo abilmente lo scrosciare abbondante della pioggia, tanto copiosa da generare cascate che cadono dalle alte pareti rocciose.

L'ultimo Gasparo utilizza sempre più edifici e ville dalle forme regolari e, a volte, addirittura rovine, come avviene nel *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* di Palazzo Pitti<sup>870</sup>, datato in questo caso dopo il 1667 (**Fig. 344**). La datazione è possibile anche grazie alla presenza, sul fondo, del colonnato di San Pietro già sormontato da statue, il quale fu realizzato da Bernini e dalla sua bottega, che lo completarono appunto nel 1667. In questo caso si può affermare che a livello compositivo le architetture ora svolgono la stessa funzione dei pendii rocciosi. Dalla fine degli anni Sessanta e, soprattutto, dal 1670, si assiste a un'ulteriore progressione verso la semplicità che Dughet perpetrerà fino alla fine dei suoi giorni da pittore. Le pennellate si fanno sempre più fluide quasi a voler unificare i vari elementi che compongono le opere di questa fase. Inoltre le figure, quando ci sono, diventano meno precise e si fondono sempre più con l'ambiente circostante. La sua tavolozza si attenua ed il tocco perde di definizione a profitto di una maggiore libertà espressiva; come esplica brillantemente Boisclair: «Gaspard met en sourdine son coloris. Les verts sont souvent ceux d'un été fatigué, légèrement jaunis; les roux et les ocres se nuancent parfois de gris. Les ombres

---

<sup>869</sup> Boisclair considera questa una delle ultimissime opere dell'artista, tuttavia il tocco ancora relativamente preciso fa propendere per una datazione di poco precedente [Ivi, cat. 402, p. 289, fig. 437].

<sup>870</sup> Boisclair e tutta la critica prima di lei [CHIARINI, *The formation of the Galleria Palatina*, in «Apollo», 1977, CVI, p. 218; ROSENBERG (a cura di), *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile - 30 giugno 1977), 1977, p. 221] assegnano l'opera al solo Gaspard, che sarebbe quindi anche l'autore delle rovine [BOISCLAIR 1986, pp. 258-259, cat. 280].

s'épaississent dans les feuillages où l'artiste pratique des claires-voies permettant l'infiltration d'une lumière tamisée»<sup>871</sup>. Le sue ultime opere da cavalletto (tra cui si annoverano le tempere Colonna precedentemente trattate; **Figg. 310-316**) sono perlopiù di piccolo formato e adottano in taluni casi un repertorio già noto dagli anni Sessanta. La pennellata in questi ultimissimi anni si fa sempre «più sciolta e febbrile, al punto che i quadri appaiono pura vibrazione di luce e colori»<sup>872</sup>. Un esempio di questo tocco estremo è ravvisabile nel *Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute* della National Gallery di Londra<sup>873</sup> datato intorno al 1670 circa (**Fig. 345**). Qui un sentiero taglia diagonalmente una fitta foresta. Un pastore d'Arcadia cammina verso di noi seguito dal suo gregge: sia i personaggi che le pecore, come spesso accade nelle opere così tarde, si confondono con i toni terrosi del viale. Come in gioventù, Dughet dimostra il totale disinteresse per l'esattezza anatomica; il suo viandante deve solo evocare la presenza dell'uomo in un'epoca, quella d'Arcadia, in cui la natura è la sola sovrana. Quest'opera, di dimensioni modeste, vanta una provenienza Corsini così come il suo pendant, raffigurante una *Veduta di Tivoli con tre figure e cane su sentiero in primo piano*, all'incirca contemporaneo<sup>874</sup> (**Fig. 346**).

È negli anni estremi che l'artista raffigura numerosi edifici o luoghi dall'aspetto familiare per gli abitanti dell'Urbe e dei suoi dintorni, ponendo quasi sempre le figure su un sentiero in primissimo piano, come avviene nell'inedito *Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura)* sullo sfondo attualmente in vendita insieme al suo pendant raffigurante un *Paesaggio con due viandanti e cane su sentiero, donna nuda (ninfa?) tra i cespugli, lago e borgo con torre delle Milizie sullo sfondo* presso la Whitfield Fine Art Old

---

<sup>871</sup> Ivi, p. 60.

<sup>872</sup> BOISCLAIR, *Dughet, Gaspard*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XLI, 1992.

<sup>873</sup> BOISCLAIR 1986, p. 276, cat. 347.

<sup>874</sup> L'opera, già considerata una *Veduta di Ariccia* [Ivi, pp. 276-277, cat. 348], è stata in seguito associata da Ryley alla località di Tivoli [RYLEY 2003, pp. 287-303].

Master Paintings<sup>875</sup> (**Figg. 347-348**). Visioni ravvicinate di luoghi ispirati dalla realtà ma catapultati in un'età dell'oro remota, rievocata da una calda luce meridiana, caratterizzano tele quali il *Paesaggio con due pastori a riposo e sezioni di colonne in primo piano, veduta di San Giovanni in Laterano sullo sfondo*<sup>876</sup> di Chatsworth (**Fig. 349**) o la sorprendente *Veduta delle terme di Diocleziano con figure a riposo su rovine e cavaliere* già nella raccolta personale dello storico dell'arte Denys Sutton<sup>877</sup> (**Fig. 350**). In quest'ultima Dughet diviene uno pseudo vedutista, rinunciando quasi completamente alla vegetazione, solo vagamente accennata. La composizione è costruita attorno a forme geometriche pure, dai contorni netti e dalle cromie calde, che permettono all'artista di creare nette ombre portate, ricordando per certi versi le piccole e rarissime opere da cabinet dipinte qualche decennio prima da Gottfried Wals (Colonia, 1590/1600 - Calabria, 1638?), quali la *Strada di campagna con case* di Cambridge<sup>878</sup> (1619-1620 circa; **Fig. 351**) o il *Paesaggio romano con figure* del Metropolitan Museum (1630 circa; **Fig. 352**), rimaste quasi un unicum nel panorama artistico europeo. Forse non è un caso che il piccolo dipinto newyorkese presenti in primo piano sezioni di rovine attorno a cui vivono le figure, come avviene anche nella tela dughettiana già appartenuta al Sutton. Sono proprio i nordici la fonte di ispirazione di queste opere architettoniche dipinte da Dughet negli ultimissimi anni di attività, che dimostrano la curiosità di un paesaggista ormai pienamente affermato, ma che nonostante ciò non si sottraeva a proporre un repertorio per lui inedito fino a quel momento. Oltre a Walls Gaspard guardò evidentemente anche agli studi architettonici di Poelenburch e Breenbergh, così attenti all'interazione tra la materia e la calda luce romana e che a loro volta ritrassero questi luoghi (**Fig. 353**).

---

<sup>875</sup> Precedentemente la coppia di quadri è transitata in asta a Salisburgo (Auktionshaus Kaupp GmbH, 12 giugno 2010, lotti 1753 e 1754).

<sup>876</sup> La tela inglese era datata da Boisclair al massimo intorno al 1668, eppure per stile e tocco pittorico sembra più prossima alle ultimissime creazioni del paesaggista [BOISCLAIR 1986, cat. 269, p. 254, fig. 306].

<sup>877</sup> Ivi, cat. 408, p. 291, fig. 447.

<sup>878</sup> Dell'opera ne esistono più versioni, ad esempio quella del Kimbell Art Museum di Forth Worth, che parrebbe essere la prima versione, dove vi sono due fiori in primo piano.



Non, solo, anche i nordici delle generazioni successive guardarono a Dughet, come dimostra un'opera del 1700 circa raffigurante un *Paesaggio con figure e animali davanti alle terme di Diocleziano* dipinto da Pieter van Bloemen, ma un tempo considerato di mano di Asselijn (**Fig. 354**). Un altro piccolo dipinto inedito eseguito dall'ultimo Dughet mostra questo focus sul rapporto tra architettura e fonti luminose, ossia il meno preciso *Capriccio architettonico con viandante e cavaliere*<sup>879</sup> (**Fig. 355**). L'artista tuttavia non si dimenticò del suo retaggio artistico e provò in qualche caso a far interagire il suo nuovo interesse per gli edifici e gli elementi architettonici coi suoi più tipici paesaggi arcadici, come avviene nel *Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina* del Barber Institute of Fine Arts di Birmingham, considerato tardo anche da Boisclair<sup>880</sup> (**Fig. 356**). A questo si può paragonare il *Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza* di Stourhead (**Fig. 357**), che sulla base di ciò che si è scritto va assegnato definitivamente a Gaspard. Infatti in questo ritorna, sulla destra, la figura del viandante che si riposa appoggiandosi ad un parallelepipedo di pietra, forse un sarcofago, su cui è posto il medesimo drappo turchino del dipinto del Barber Institute. Certo, l'opera di Stourhead è compositivamente più elaborata, come si evince dallo studio meticoloso delle linee di forza, in primis quelle create dal viale rettilineo, ed è anche più ricca di dettagli, anche insoliti, quali ad esempio la palma che si staglia davanti alla chiesa. Il paragone più lampante è in questo caso fornito da due dipinti accostati a Poussin e dall'autografia estremamente discussa: il *Paesaggio con uomo che si lava i piedi ad una fontana* della National Gallery di Londra (**Fig. 358**) e, ancor più, il presunto pendant raffigurante un *Paesaggio con viandanti a riposo lungo una strada* della Dulwich Picture Gallery<sup>881</sup>, che si presumono essere stati eseguiti nel 1644-1645 o nel 1648 (**Fig. 359**). Nell'opera di Dulwich si scorgono, oltre al largo viale dritto, il

---

<sup>879</sup> Vendita 9 aprile 2003 come "attribuito a Dughet".

<sup>880</sup> Ivi, cat. 386, p. 286, fig. 423.

<sup>881</sup> Per le discussioni circa la paternità di Poussin delle due tele si veda: *Poussin and Nature* 2008, catt. 38-39, pp. 216-219.

personaggio del viandante che si riposa addosso ad uno pseudo sarcofago, su cui è posto un drappo, stavolta ocra, nonché, in lontananza, una chiesa con un alto campanile. Se si accetta la paternità di Poussin della tela, che non ha comunque eguali nella sua produzione, significa che anche l'ultimo Dughet non si sottrasse ad un'ulteriore indagine e studio delle opere di quello che fu il suo maestro e mentore, sebbene rielaborandole con uno stile completamente personale.

La terza maniera è, in fin dei conti, quella della massima libertà del Pussino, che a questa altezza produsse numerosissimi dipinti da cavalletto, la maggior parte dei quali sono pienamente frutto del suo stile personale. Si guardi ad esempio al pendant oggi separato formato dal *Paesaggio con due figure in primo piano, ansa di fiume con barca e città laziale in lontananza* del Pushkin Museum e dal *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla* dell'Ermitage<sup>882</sup> (Figg. 360-361), ove si riscontrano tutti i classici stilemi dughettiani dell'ultima maniera: figure di pastori d'Arcadia poste in primo piano, il lago tondeggiante con la barca (visibile nella tela di Mosca), l'attenzione alle massicce architetture, la calda luce dorata o, ancora, l'albero ricurvo del dipinto di San Pietroburgo, costante di molte tele degli anni Settanta. È importante sottolineare che le opere estreme del Guaspre risultano comunque di difficile datazione; se ci si attiene ai biografici, non è possibile porre alcun dipinto oltre la fine del 1673, poiché l'artista a causa dell'idropisia fu impossibilitato all'attività per i due anni antecedenti alla morte. Dall'altro lato, la quarantina di quadri tra finiti e non finiti citati nell'inventario post mortem di Gaspard pongono qualche dubbio a riguardo: se fosse stato completamente infermo, perché non vendere le opere finite in suo possesso, viste le spese esose causate dalla malattia che lo ridussero, a detta dei biografici, a depauperare il suo ingentissimo patrimonio? Per questa ragione le ultimissime tele del paesaggista devono mantenere un'oscillazione cronologica di

---

<sup>882</sup> Inespiegabilmente Boisclair divide cronologicamente il pendant, datando tra il 1667 e il 1668 l'opera di Mosca [BOISCLAIR 1986, cat. 297, p. 263, fig. 336] e tra il 1672 e il 1675 quella dell'Ermitage [Ivi, cat. 404, pp. 290-291, fig. 443]. Le opere devono invece considerarsi coeve e devono annoverarsi tra le ultime creazioni del pittore.

qualche anno e vanno poste in un range che va dal 1671-1672 fino almeno al 1674, dunque pochi mesi prima del decesso del paesaggista avvenuto il 25 maggio del 1675. In questi anni, oltre alle succitate tele russe, vanno posti il *Paesaggio con pescatore, fiume con cascatelle, tre figure conversanti e borgo* acquistato ufficialmente dalla York Art Gallery nel 1995<sup>883</sup> e il *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo* anticamente posto in coppia a questo<sup>884</sup> (**Fig. 362-363**). L'artista parallelamente produce ancora opere con placidi specchi d'acqua dai contorni sinuosi, come dimostra il bucolico *Paesaggio con donna e bambino in primo piano, gregge di capre, cane, e pescatore sulla riva di un lago e barca* della Scottish National Gallery<sup>885</sup> (**Fig. 364**), o le amate vedute di Tivoli, dipinte fino alle fine dei suoi giorni, esemplificate dalla *Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla* della collezione Molinari Pradelli (1672-1674 circa<sup>886</sup>; **Fig. 365**) o dalla replica meno rifinita di quest'ultima recentemente riapparsa sul mercato<sup>887</sup> (**Fig. 366**).

Artista instancabile, Dughet continuò dunque a produrre opere ad un ritmo incessante ed estremamente varie nell'invenzione fino a quando poté dedicarsi alla pratica pittorica, lasciando alle generazioni successive un vasto catalogo che avrebbe ispirato numerosi paesaggisti dopo di lui, divenendo in tarda età il portavoce indiscusso del paesaggio arcadico ma anche il precursore del vedutismo che sarebbe esplosivo nei decenni successivi.

---

<sup>883</sup> Ivi, cat. 379, p. 284, fig. 415; *Acquisitions in British Museums and Galleries Made with the Help of the Heritage Lottery Fund and the National Heritage Memorial Fund since January 1995: Supplement*, in «The Burlington Magazine», 1997, CXXXIX, p. 76.

<sup>884</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 381, p. 285, fig. 417.

<sup>885</sup> Boisclair datava la tela intorno al 1667-1668, ma al contempo ammetteva delle affinità con le tempere Colonna, ragion per cui deve essere ricollocata negli anni Settanta [Ivi, cat. 286, p. 260, fig. 325].

<sup>886</sup> Ivi, cat. 413, fig. 449.

<sup>887</sup> Vendita Dorotheum, Vienna, 25 aprile 2017, lotto 389. Boisclair che non conosceva l'opera di cui è questione, segnala un'ulteriore versione della tela Molinari Pradelli, in cui tuttavia è presente una figura in primo piano [Ivi, cat. 414, p. 292, fig. 451].

L'ultima commissione: il Cavalier di Lorena, il Conte di Berka e la rivalità con  
Salvator Rosa

«L'ultimo suo quadro fece egli pel Cardinale di Lorena: e veramente fu quello, che secondo la fama, che ne corse, poté servire per corona dell'altre opere sue. Rappresentava questo una burrasca sopra terra; si esprimevano al vivo in quella tela gli effetti violenti di un torbido temporale, come alberi sveltiti dal vento, nuvoli oscuri, il cadere d'un fulmine, il sollevarsi della polvere, trasportata dalla forza dell'aria commossa, ed altre cose a queste somiglianti, maravigliosamente imitato. È ben vero, che quest'opera, a cagione di non so qual disparere, che nacque fra di loro, non fu poi altrimenti del Lorena, ma la diede il Poussin per trecento scudi al Conte Berk, che se la portò in Alemagna»<sup>888</sup>.

Stando a Baldinucci, l'ultima grande commissione ricevuta da Dughet fu quella del cardinale di Lorena per un quadro rappresentante una tempesta, ma questo in seguito fu acquistato dal Conte Berk per via di problemi relativi al compenso intercorsi tra il pittore ed il Lorena. Tuttavia il biografo deve essere incappato in un errore di trascrizione, poiché Jean Dughet, suo informatore, scrisse che tale opera fu commissionata non dal "cardinale", bensì dal "Cavaliere di Lorena":

«L'ultimo quadro che Gaspero fece, ne fu uno il quali gli fu ordinato dal signor Cavalier di Lorena; rappresentava nel detto quadro una borasca di terra, dove si vede alcuni alberi sveltiti dalla furia del vento e dall'alzarsi da terra la polve, si vede anco tra l'oscure nubi uscire una saetta, che il tutto insieme porta a gl'occhi terrore e spavento [...]. Il paese che fece per il Cavalier di Lorena, come abbiamo detto, essendo nata qualche differenza tra di loro, lo vendette al signor Conte Berka al prezzo di scudi 300, essendoselo portato in Alemagna»<sup>889</sup>.

---

<sup>888</sup> BALDINUCCI ed. 1773, pp. 59-60.

<sup>889</sup> BAROCCHI 1975, pp. 127-128.

Questo “Cavaliere” non è altri che Filippo di Lorena detto appunto Chevalier de Lorraine (1643-1702), membro del casato francese dei Guisa, un ramo cadetto dei Lorena. Famoso soprattutto per essere stato l’amante del fratello minore del Re Sole, Filippo duca d’Orléans, costui fu un apprezzabile committente e collezionista, attento anche all’arte in voga nell’Urbe. Qui visse per un breve periodo a partire dal 1670 a seguito dell’esilio. Baldinucci ed il fratello di Gaspard non menzionano fino in fondo le motivazioni del mancato acquisto dell’opera, tuttavia Pascoli chiarisce meglio le ragioni che fecero saltare la vendita dell’opera al Lorena, facendo intendere dei dissapori tra il paesaggista romano e il pittore, suo rivale, Salvator Rosa:

«Ebbe [Dughet] però molte controversie con Salvator Rosa, e per quadro, che fece a concorrenza d’un altro fatto da lui per un gran personaggio, a cui non lo volle dare a meno di quello l’avea pagato al Rosa, ed è il medesimo, che fu comprato poi dal mentovato conte Berk, corsa avrebbe qualche fiera burrasca, se la protezione d’un altro personaggio, che lo mandò a’ suoi feudi non l’avesse salvato»<sup>890</sup>.

Come si è letto, fu infine il Conte Berka ad acquistare quest’ultimo capolavoro del paesaggista. Costui è da riconoscersi col conte di Duba Francesco Antonio Berka, sposato dal 1672 con l’italiana Ludovica Anna Montecuccoli. Il Berka, prolifico collezionista che effettuò il Gran Tour lungo la penisola almeno dal 1670<sup>891</sup> - viaggio attestato anche da un suo ritratto eseguito da Carlo Maratti (1670 circa, Praga,

---

<sup>890</sup> PASCOLI 1730, p. 63.

<sup>891</sup> Francesco Antonio Berka nasce nel 1649. Il 26 aprile 1670 risulta immatricolato presso l’università di Siena, fatto che ne attesta la presenza in Italia. Si sposa nel 1672 con Aloisia Ludovica Anna Montecuccoli (1659-1703). Fu conte ed ambasciatore in Spagna, Danimarca, Svezia, Paesi Bassi e, tra il 1699 ed il 1703, a Venezia. Dal 1701 ottenne il grado del più alto maresciallo imperiale. Morì il 24 aprile 1706 a Vienna. Sul conte di Berka e sul suo mecenatismo si vedano: SLAVÍČEK, *Sobě, umění, přátelům*: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939, 2007, pp. 64.69; VÁCHA, *An unknown work by Francesco Cozza in the Czech Republic*, in «The Burlington Magazine», 2011, CLIII, pp. 523-525.

Galleria Nazionale; **Fig. 367**) - fu in seguito ambasciatore dell'Impero in molte nazioni, quali Spagna, Danimarca, Svezia, Olanda ed infine a Venezia (1699-1703). Fu anche l'ultimo membro del ramo boemo dell'antica famiglia dei Berka, che di conseguenza si estinse con lui. Il fatto che questa *Tempesta* di Dughet fosse inizialmente commissionata per far coppia con una tela del Rosa pone come termine ante quem per la sua realizzazione il 1673, anno di morte del pittore napoletano e, con qualche riserva, segna anche la fine dell'attività artistica del Pussino, quantomeno se si accetta che questo presunto capolavoro fosse anche la sua ultima creazione. Il paesaggio tempestoso acquistato per l'ingente somma di trecento scudi dal Berka doveva trovarsi ancora in Germania (o meglio in Boemia, nell'attuale Repubblica Ceca) verso la metà del XVIII secolo, essendo che è menzionato anche da Dezallier d'Argenville<sup>892</sup>. Nessuna delle tempeste tarde di Gaspard può essere accostata all'opera descritta dai biografi dell'artista, né il già citato *Uragano* del Prado (**Fig. 343**), né il *Paesaggio tempestoso con donna e altra figura con vaso che raccolgono l'acqua in primo piano e viandante che fugge* di Palazzo Corsini<sup>893</sup> (1667-1670 circa; **Fig. 368**), entrambi privi di fulmini, e nemmeno lo spaventoso *Paesaggio in tempesta con due figure che scappano e tronchi spezzati in primo piano, borgo nei pressi di una cascata e borgo di montagna in fiamme colpito da un fulmine* dell'Ermitage<sup>894</sup> (**Fig. 369**), un piccolo capolavoro ma di dimensioni troppo modeste (40 x 61 cm) per giustificare un esborso economico così alto. La sola grande tempesta che è attestata anticamente in Repubblica Ceca, e più precisamente a Praga nella collezione del Conte Nostiz dove l'opera si trovava almeno dal 1765 (data dell'inventario), è il *Paesaggio con diluvio e figure*<sup>895</sup> ancora oggi presso la Galleria Nazionale della città (**Fig. 370**). Presso lo stesso Nostiz si conservava poi un'altra tempesta di più piccole

---

<sup>892</sup> «Il peignit pour le cardinal de Lorraine une bourasque avec un coup de tonnerre, qui est un de ses plus beaux tableaux; on le voit présentement en Allemagne» [DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 71].

<sup>893</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 406, p. 290, fig. 441

<sup>894</sup> L'opera, considerata dubbia da Boisclair, va invece assegnata a Dughet [Ivi, cat. B 19, p. 297, fig. 471].

<sup>895</sup> Ivi cat. 184, p. 228, fig. 228.

dimensioni, ossia il *Paesaggio tempestoso con figure che si riparano sotto a un arco roccioso*<sup>896</sup>, da ritenersi coevo all'altro dipinto oggi a Praga (**Fig. 371**). Queste due tele, ritenute del 1658-1659 da Boisclair, corrispondono invece allo stile del Gaspard più maturo. L'antica provenienza e lo stile avanzato uniti alle considerevoli dimensioni (123 x 202 cm) del grande *Paesaggio con diluvio e figure* aprono concretamente all'ipotesi che si tratti del celebre dipinto comprato dal Berka, fatto che lo renderebbe il vero testamento artistico di Dughet, celebrato già dai contemporanei come un insuperato maestro nella raffigurazione delle tempeste. Del resto il precedente conte di Nostitz, ossia Anton Johan Nostitz (1706-1738), ereditò proprio la collezione d'arte già del Berka dopo la di lui morte, avvenuta nel 1706. Per confermare questa provenienza sarebbe certo fondamentale il ritrovamento di quello che doveva esserne in origine il pendant, realizzato dal rivale di sempre Salvator Rosa, di cui ad oggi sono noti paesaggi di dimensioni simili eseguiti tuttavia per il Connestabile Colonna, quali il *Ritrovamento di Mosé* di Detroit e *Paesaggio con Mercurio e il boscaiolo disonesto* della National Gallery di Londra<sup>897</sup> (**Figg. 372-373**). Ciò che è certo è che prima della fine del Seicento opere di Dughet si trovavano in varie nazioni Europee: oltre alla tela comprata dal Berka e giunta dunque in Boemia, suoi dipinti erano stati spediti in Spagna già negli anni Trenta e, dalla seconda metà del secolo, alcune tele si registrano in alcuni inventari francesi, tra cui quello dei dipinti di re Luigi XIV redatto nel 1683<sup>898</sup> da Charles Le Brun il

---

<sup>896</sup> Ivi, cat. 185, p. 228, fig. 229.

<sup>897</sup> Il *Mercurio e boscaiolo disonesto* fu eseguito per Lorenzo Onofrio Colonna nel 1663 (anno in cui Dughet eseguì per questo committente la grande *Tempesta con Elia e l'Angelo*), mentre il suo pendant, ossia *Il Ritrovamento di Mosè* è databile tra il 1660 e il 1665 [VOLPI 2014, catt. 241-242, pp. 538-539].

<sup>898</sup> Nell'inventario del re si registrano: «[414] Un paysage de Guaspere peint sur toile sur le devant duquel il y a trois figures d'hommes avec deux chiens qui se reposent, haut de 2 pieds 3 pouces 6 lignes sur 3 pieds de large. [415] Un autre paysage du mesme peint sur toile dans lequel il y a un troupeau de moutons et des figures qui se reposent, de la mesme grandeur» [trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 151, doc. XXX; riportato anche in Appendice]. Queste due tele sono da riconoscersi con il pendant ancora oggi al Musée du Louvre formato dal *Paesaggio con due cani e tre pastori a riposo lungo un sentiero, lago, città e monti in lontananza* e dal *Paesaggio con tre pastori conversanti in primo piano, pastore con gregge di pecore su sentiero, castello su promontorio e mare in lontananza* [Ivi, catt. 322-323, pp. 268-269].

quale, si è già scritto, era sicuramente a sua volta possessore di alcuni quadri del nostro.

### Il più ambito paesaggista del suo tempo

Far comprendere la fama smisurata che conquistò Dughet nel corso della sua carriera non è un compito semplice, soprattutto perché nell'ultimo secolo gli studiosi sono stati più propensi ad approfondire altri grandi paesaggisti del Seicento, primi fra tutti Nicolas Poussin e Claude Lorrain, i quali hanno finito per oscurare quest'artista di cui inoltre furono i maestri. Di conseguenza, Dughet è odiernamente relegato in libri specialistici ed il suo nome è quasi sempre del tutto ommesso nei manuali generalisti di storia dell'arte. Eppure il Seicento fu il secolo dell'esplosione della pittura di genere e, soprattutto, dell'avanzare incessante di quella di paesaggio, sempre più ambita e collezionata sia dal ceto medio che dai collezionisti più eruditi<sup>899</sup>. Come si avrà modo di spiegare, Gaspard fu nei fatti (nonché secondo la critica a lui più prossima) il maestro della pittura di paesaggio del suo secolo e, in quanto tale, l'artista più ambito dagli amanti del genere. Due strumenti permettono di avvalorare questa tesi: da un lato vi sono le biografie redatte nei decenni che seguirono la morte di Dughet di cui si è già disquisito, dall'altro l'analisi del suo tariffario, dei suoi compensi e della stima che ci è giunta dei suoi guadagni, tra i più ingenti dell'epoca. Per quel che concerne i profitti, bisogna partire da un presupposto, ossia che di norma i quadri di paesaggio erano molto meno costosi rispetto ai quadri di storia, anche nel caso in cui fossero eseguiti da artisti di una discreta fama specializzati nel genere. Tuttavia, come giustamente nota Spear, questa regola non scritta non si applica ai migliori paesaggisti, quali

---

<sup>899</sup> Per i costi dei paesaggi e per la loro diffusione sempre maggiore tra il ceto medio si veda: CAVAZZINI, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, 2008, pp. 94-95, 109-111.



Paul Bril, Poussin, Lorrain e anche Dughet<sup>900</sup>. Ovviamente un grande paesaggio, seppur di loro mano, non poteva raggiungere le cifre di un busto marmoreo di Bernini o di certe pale d'altare eseguite dai pittori più celebri, poteva però tranquillamente eguagliare o addirittura superare il prezzo di alcune tele sacre o a soggetto mitologico che ornavano le quadriere romane. Si aggiunga che la mancanza di un pigmento verde soddisfacente tra i tre al tempo disponibili, insufficientemente stabili o opachi, portò paesaggisti quali Dughet, Poussin, Claude e Rosa a «creare i loro verdi mescolando il blu, spesso oltremarino, con uno o più gialli, solitamente lacca o ocra gialla più una terra nera e verde»<sup>901</sup>; i paesaggi che utilizzavano questi pregiati pigmenti non erano dunque necessariamente più economici a livello di materie prime utilizzate rispetto ai dipinti di figura, tanto che proprio l'ingente costo dell'oltremarino va solitamente di pari passo con una commissione prestigiosa, ove l'onere del pagamento del materiale veniva anticipato dal committente. Ma quanto costava un'opera di Gaspard? Spear valuta in media una tela di mano di Gasparo sui 100 scudi, cifra molto alta per un paesaggista, ma anche inferiore al tariffario mediamente applicato dal Lorenese. Eppure, analizzando i testi dei biografi, Gaspard in vita guadagnò molto più sia di Poussin sia di Claude, arrivando a un totale di 25.000 scudi stando a quel che riporta Baldinucci e addirittura 30.000 scudi secondo il biografo ed economista Pascoli, ossia all'incirca due volte e mezzo il patrimonio complessivo di Lorrain (10.000 scudi), circa il doppio di quello di Nicolas e Salvator Rosa (stimati attorno ai 15.000 scudi) e cinque o sei volte le entrate di Swanevelt (4.200), tutti artisti dalla nomea internazionale. I guadagni di Dughet erano dunque inferiori solo a quelli spropositati e inarrivabili dei cosiddetti *dittatori delle arti* della Roma barocca, ossia Bernini (il cui patrimonio a detta dei biografi si aggirava intorno ai 400.000 scudi) e Pietro da Cortona (100.000 scudi), arrivando ad eguagliare un pittore di storia molto

---

<sup>900</sup> SPEAR, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, 2016, p. 152.

<sup>901</sup> Ivi, p. 160. Sui pigmenti verdi e il loro prezzo si veda: KIRBY, SAUNDERS, *Sixteenth to Eighteenth Century Green Colours in Landscape and Flower Paintings: Composition and Deterioration*, in ROY, SMITH (a cura di), *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, 1998, pp. 155-159.

stimato quale il Romanelli (che guadagnò come lui circa 30.000 scudi)<sup>902</sup>. Ciò si spiega in virtù della più vasta produzione pittorica di Dughet, il quale tuttavia non applicò mai cifre basse ai suoi dipinti se non forse per quelli più modesti o quando un prezzo di favore poteva recare dei benefici futuri o di fama allo stesso paesaggista. Basti pensare che un suo paesaggio costava in genere il doppio di uno di uguali dimensioni eseguito da Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro (1609-1675), il più celebre paesaggista napoletano dell'epoca<sup>903</sup>. La rinomata velocità del paesaggista romano deve aver anch'essa contribuito alle casse dell'artista, soprattutto perché questa sua caratteristica garantiva ai committenti di veder con certezza portate a termine le opere richieste in tempi ragionevoli<sup>904</sup>. Come sottolinea Spear, curiosamente alcuni affreschi di paesaggio erano pagati molto meno rispetto alle tele aventi lo stesso soggetto e Dughet ne è l'esempio più evidente, essendo appunto noto anche come frescante<sup>905</sup>. Le sue tariffe per gli affreschi erano infatti piuttosto esigue, almeno inizialmente, soprattutto se si prendono ad esempio le pitture murali che l'artista realizzò a San Martino ai Monti, le quali furono pagate solamente dieci scudi a scena nel caso di quelle più grandi, e solo tre scudi per gli episodi più piccoli. Nel prestigioso cantiere del Quirinale, dove Dughet affrescò gli sfondi di due ovali (**Figg. 238-239**), il primo febbraio del 1657 l'artista riceve la somma totale di trenta scudi<sup>906</sup>, cifra non alta, ma sicuramente decisamente più importante rispetto al compenso ricevuto per la chiesa carmelitana, anche perché nel palazzo di Montecavallo Gaspard si dovette occupare solo dell'ambientazione paesistica, lasciando l'onere delle figure al Baldi e al Lauri. Spear infatti generalizza

---

<sup>902</sup> Queste stime sono riportate da Spear sulla base dei vari biografici degli artisti [SPEAR 2016, p. 184].

<sup>903</sup> Ivi, p. 156.

<sup>904</sup> Spear paragona la velocità esecutiva di Dughet a quella di Lanfranco: «La tendenza di Dughet a lavorare in fretta, come quella di Lanfranco di dipingere grandi cicli di affreschi velocemente, potevano avere incentivi economici: massimizzavano le entrate e rinforzavano l'immagine di un pittore che rispetta le scadenze» [Ibidem].

<sup>905</sup> Si è già ampiamente scritto che Nicolas Poussin non praticò mai la tecnica dell'affresco, mentre Claude Lorrain la praticò soltanto fino ai primi anni Trenta del Seicento, ragion per cui Dughet si trovò ad essere il campione del paesaggio ad affresco della città di Roma. Inoltre Domenichino, che realizzò notevoli paesaggi ad affresco, si allontanò dall'Urbe nel 1631 per recarsi a Napoli.

<sup>906</sup> WIBIRAL 1960, pp. 134-165. Si veda anche: Appendice.

forse troppo, poiché non tutti gli affreschi di Dughet furono sottostimati a livello di retribuzione, sebbene sia altresì vero che anche altri paesaggisti di fama, quali ad esempio Domenichino, ricevevano compensi decisamente inferiori alla loro media quando eseguivano affreschi di paesi, forse perché questi erano da un certo punto di vista la migliore pubblicità possibile<sup>907</sup>, regola vieppiù valida soprattutto nel caso di quelli che Gaspard eseguì nella chiesa carmelitana che potevano essere ammirati da un pubblico vastissimo altrimenti irraggiungibile. Questo assioma non è tuttavia universale; si ricordi che per gli affreschi del Salone del Principe di Valmontone, anch'essi senza figure e di mano del Pussino (**Figg. 244-250**), il pittore ottenne ben 186 scudi, tariffa piuttosto elevata se si considerano la grande semplicità dei paesaggi dipinti, la velocità con cui l'artista li eseguì e la nota parsimonia di Camillo Pamphilj, committente del ciclo<sup>908</sup>. Gli ultimi affreschi realizzati da Dughet, ossia quelli dei due mezzanini di palazzo Borghese eseguiti nel 1671 e nel 1672, toccano tariffe alquanto elevate: per i quattro affreschi del primo mezzanino ci è giunto il pagamento di 180 scudi per i soli paesaggi<sup>909</sup>, che furono istoriati da Filippo Lauri (**Figg. 331-334**), prendendo dunque un compenso maggiore per sole quattro scene rispetto a quello ricevuto per l'intero e vastissimo ciclo carmelitano. Per il secondo mezzanino (**Figg. 335-338**) a cui è da aggiungere, come si è scritto, la decorazione della cosiddetta "galleriola" (**Figg. 339-340**) - ove Gaspard si occupa anche delle figure - sussistono due pagamenti, uno del 25 novembre 1672 e l'altro del 22 dicembre dello stesso anno, nei quali il paesaggista riceve una somma totale di addirittura 210 scudi<sup>910</sup>. Dunque non è semplice capire realmente quale fosse il tariffario del paesaggista, anche se è piuttosto evidente che, quantomeno

---

<sup>907</sup> «Può essere che Dughet fosse intenzionato ad accettare commissioni per stabilire o per mantenere buoni rapporti con committenti importanti, ed era probabilmente lo stesso caso per il Domenichino, che fu pagato relativamente poco, 200 scudi, per il suo grande ciclo di paesaggi ad affresco a Villa Aldobrandini a Frascati» [SPEAR 2016, p. 155].

<sup>908</sup> Pagamenti trascritti in: MONTALTO 1955, pp. 267-285; BOISCLAIR 1986, p. 146, doc. XVI; si veda anche Appendice.

<sup>909</sup> I pagamenti dei mezzanini Borghese sono trascritti in: Ivi, p. 148, doc. XX e in Appendice.

<sup>910</sup> Ibidem.

nell'ambito della pittura murale, i suoi prezzi continuarono a crescere nel corso dei decenni. Per i dipinti il discorso è forse ancor più complesso, perché sebbene siano ormai noti numerosi pagamenti, difficilmente è possibile stabilire per quale opera questi furono versati. Anzi, nel caso di Domenico Jacovacci, Guerrieri Borsoi ha ritrovato più di trenta pagamenti indirizzati a Gaspard tra il 1649 e il 1650<sup>911</sup>. Non si tratta quasi mai di grandi cifre (spesso intorno ai tre o sei scudi d'oro l'uno<sup>912</sup>, quindi modici ma comunque superiori a quelli coevi per gli affreschi piccoli di San Martino ai Monti), però è altresì evidente che questi erano corrisposti a rate in quanto erano versati anche a pochi giorni di distanza l'uno dall'altro, non permettendo dunque di collegarli con esattezza ad uno o, più verosimilmente, ai più dipinti di cui erano a saldo. Dall'altro lato, i biografi c'informano di alcuni quadri pagati cifre altissime, quali quello perduto per il Granduca di Toscana o, ancora, la *Tempesta* comprata da Berka per il considerevole prezzo di 300 scudi. Non è dunque possibile stimare un prezzo medio per i dipinti di Dughet, poiché egli risulta un artista dai prezzi estremamente altalenanti, che sceglieva il suo tariffario probabilmente anche sulla base del committente, della sua fidelizzazione ma anche sulla base della qualità delle opere stesse, evidentemente molto più care qualora queste fossero di grandi dimensioni e espressamente commissionate, mentre i piccoli quadrucci da cavalletto con motivi ricorrenti erano decisamente molto più accessibili e alla portata anche di collezionisti meno abbienti della borghesia romana, spiegando così la vera e propria invasione di tele di paesaggio eseguite dal nostro all'interno del frizzante mercato artistico dell'Urbe. Del resto le quotazioni delle numerose tele presenti sul mercato e transitanti nelle aste di tutto il mondo dimostrano che questa oscillazione di prezzi è una costante del Pussino valida ancora al giorno d'oggi, con pezzi anche dalla paternità certa che vanno dalle poche migliaia alle centinaia di migliaia di euro.

---

<sup>911</sup> GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 109-111. Per la trascrizione completa dei pagamenti ricevuti dal paesaggista per conto dello Jacovacci si veda anche l'Appendice.

<sup>912</sup> Uno scudo d'oro delle stampe valeva all'incirca 1,55 scudi [Ivi, p. 109].



**Fig. 244.** Gaspard Dughet (paesaggi), Guillaume Cortouis (figure), *affreschi del Salone del Principe*, 1658-1659, Valmontone, Palazzo Pamphilj



**Fig. 245.** Gaspard Dughet (paesaggi), Guillaume Cortouis (figure), *affreschi del Salone del Principe*, 1658-1659, Valmontone, Palazzo Pamphilj



**Fig. 246-247.** Gaspard Dughet (paesaggi), Guillaume Cortouis (figure), *affreschi del Salone del Principe* (dettagli della volta e dei ritratti delle "Belle" con suonatrice di spinetta), 1658-1659, Valmontone, Palazzo Pamphilj



**Fig. 248.** Gaspard Dughet, *Paesaggio lacustre con montagne in lontananza*, 1658, affresco, Valmontone, Salone del Principe, Palazzo Pamphilj



**Fig. 249.** Gaspard Dughet, *Paesaggio montuoso*, 1658, affresco, Valmontone, Salone del Principe, Palazzo Pamphilj



**Fig. 250.** Gaspard Dughet (paesaggi), Guillaume Cortouis (figure e animali), *affreschi del Salone del Principe (dettaglio di un uccello posato su una finta architettura)*, 1658-1659, Valmontone, Palazzo Pamphilj



**Fig. 251.** Guillaume Courtois (già attr. a Dughet e Courtois), *Paesaggio con Alfeo e Aretusa*, olio su tela, 70,5 x 105 cm, collezione privata inglese



**Fig. 252.** Guillaume Courtois (già attr. a Dughet e Courtois), *Paesaggio fluviale con un vecchio orientale e un bambino in primo piano*, olio su tela, 58 x 110 cm, Roma, collezione privata



**Fig. 253.** Gaspard Dughet, *Le cascate di Tivoli (Veduta di Tivoli con due figure conversanti e cascata)*, 1657-1660, olio su tela, 98,7 x 81,5 cm, Londra, Wallace Collection



**Fig. 254.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli con alta cascata e due pescatori*, 1660 circa, olio su tela, 98 x 74 cm, Inghilterra, collezione privata

**Fig. 255.** Gaspard Dughet, *Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce (Tivoli?)*, 1660 circa, olio su tela, 81,5 x 52,5 cm, National Trust, Hinton Ampner, Bramdean



**Fig. 256.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata*, 1657-1660 circa, olio su tela, 133 x 95 cm, Torino, Galleria Sabauda

**Fig. 257.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre su sentiero ai piedi di una cascata*, primi anni Sessanta del Seicento, 130 x 90 cm, Torino, Galleria Sabauda





**Fig. 258.** Gaspard Dughet, *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo*, 1659-1660, olio su tela, 100 x 127 cm, Parigi, Musée du Louvre



**Fig. 259.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con acquedotto presso la Valle del Sacco di Genazzano*, 1659-1660, olio su tela, 96 x 134 cm, Berlino, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin



**Fig. 260.** Gaspard Dughet, *Paesaggio panoramico della campagna romana con pastore seduto in primo piano ed edificio fortificato*, 1659-1660 circa, olio su tela, 36 x 46 cm, Chantilly, Musée Condé

**Fig. 261.** Gaspard Dughet, *Paesaggio panoramico della campagna romana con due figure in primo piano ed edificio fortificato, veduta del Circeo in lontananza*, 1660 circa, olio su tela, dimensioni sconosciute, Roma, collezione privata



**Fig. 262.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo*, 1658-1661 circa, olio su tela, 51 x 67 cm, Roma, Galleria di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 263.** Gaspard Dughet, *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo*, 1658-1661 circa, olio su tela, 49 x 66 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 264.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due viandanti su sentiero, cascate, fortificazione e montagne in lontananza*, 1658-1660 circa, olio su tela, 74 x 98 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig. 265.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastore sdraiato in primo piano, fiume con bassa cascata, pastore con gregge di pecore, castello e montagne in lontananza*, 1658-1660 circa, olio su tela, 73 x 96 cm, Madrid, Museo del Prado



**Fig. 266.** Gaspard Dughet, *Paesaggio ideale con due figure sdraiate in primo piano, specchio d'acqua e fortificazioni su promontorio*, 1658-1659, olio su tela, 95,5 x 135,2 cm, Glasgow, Kelvingrove Museum



**Fig. 267.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante in primo piano, specchio d'acqua, cascata e fortificazioni su promontorio*, 1658-1659, olio su tela, 51,3 x 68 cm, Roma, collezione Amata



**Fig. 268.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 50,7 x 66 cm, Oxford, Christ Church, University of Oxford



**Fig. 269.** Gaspard Dughet, *Paesaggio crepuscolare con viandante e veduta dell'ansa dell'Aniene a Lunghezza con barca e castello sul fondo*, 1660-1664 circa, olio su tela, 63 x 71 cm, Roma, Accademia Nazionale di San Luca



**Fig. 270.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con pastore e donna in primo piano e figura reclinata sulla sponda di un fiume*, 1660-1664 circa, olio su tela, 63 x 71 cm, Roma, Accademia Nazionale di San Luca



**Fig. 271**, Gaspard Dughet, *Paesaggio con due cani e tre pastori a riposo lungo un sentiero, lago, città e monti in lontananza*, 1665-1667 circa, olio su tela, 72 x 96 cm, Parigi, Musée du Louvre



**Fig. 272**. Gaspard Dughet, *Paesaggio con cane e tre pastori a riposo su sentiero, lago con barca, borgo e monti in lontananza*, 1665-1667 circa, olio su tela, 49,5 x 81 66,8 cm (senza cornice); 62,8 x 81 cm (con cornice), Budapest, Szépművészeti Múzeum



**Fig. 273.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza*, 1665-1667 circa, olio su tela 51,12 x 74,61 cm (con cornice), Madison (Wisconsin), Chazen Museum of Art



**Fig. 274.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con figura seduta e cane in primo piano, fortificazione e montagne in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta

**Fig. 275.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, borgo su promontorio e mare in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 276.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure e cascatella in primo piano, montagne in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta

**Fig. 277.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre figure che si riposano in primo piano e fortificazione su promontorio con arco naturale*, 1660-1664 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 278.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori di cui due seduti, borgo su promontorio in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 49 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 279.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero e fiume in lontananza*, 1665 circa, olio su tela, 50 x 66 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 280.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con satiro che spia una ninfa sulla riva di un corso d'acqua*, 1665 circa, olio su tela, 50,5 x 67 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 281.** Michelangelo Cerquozzi e Angeluccio, *Figure in un viale alberato*, anni Quaranta, olio su tela, 130 x 97 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini

**Fig. 282.** Michelangelo Cerquozzi e Angeluccio, *Mosca cieca*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 283.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boscoso con due pastori e gregge in primo piano, specchio d'acqua con bagnante e vaso sulla riva, arco naturale attraversato da sentiero sullo sfondo*, 1665-1667 circa, olio su tela, 52 x 69 cm, Collezione d'Arte del Banco BPM



**Fig. 284.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa e cascata sulla sinistra*, 1665-1668 circa, olio su tela, 97,1 x 133,3 cm, Royal Collection Trust





**Fig. 285.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con uomo che si abbevera sulle sponda di un fiume, due cani e altre due figure su sentiero ombreggiato*, 1665-1668 circa, olio su tela, 49,5 x 65,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 286.** Gaspard Dughet, *Sentiero nella foresta con due cani e cinque viandanti*, 1665-1668 circa, olio su tela, 49 x 66 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 287.** Gaspard Dughet, *Sentiero nella foresta con due cani e quattro viandanti*, 1665-1668 circa, olio su tela, 46 x 64,8 cm, National Trust, Petworth House



**Fig. 288.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con fontanile e quattro figure (La fontana di Grottaferrata)*, 1665-1668 circa, olio su tela, 35,8 x 47 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

**Fig. 289.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con capre che si abbeverano in uno specchio d'acqua, fontanile e quattro figure*, 1665-1668 circa, olio su tela, 40,3 x 50,1 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 290.** Gaspard Dughet, *Paesaggio tempestoso al tramonto con Elia e l'Angelo*, 1663, olio su tela, 201,8 x 154 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 291.** Claude Lorrain, *Paesaggio all'alba con fuga in Egitto*, 1663 (firmato e datato), olio su tela, 193 x 147 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

**Fig. 292.** Claude Lorrain, *Paesaggio all'alba con fuga in Egitto (Liber Veritatis 158)*, recto, 1663 (firmato e datato), 256 x 193 mm, Londra, British Museum



**Fig. 293.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Abramo e Isacco*, 1663 circa, olio su tela, 152,2 x 195,2 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 294.** Gaspard Dughet (paesaggio), Carlo Maratta (figure), *Paesaggio con Diana e Atteone*, 1660 circa, olio su tela, 195,5 x 144,8 cm, Chatsworth, collezione del Duca di Devonshire

**Fig. 294-a.** Carlo Maratti, *Studio per ninfa di spalle*, matita rossa, Madrid, Real Academia di San Fernando



**Fig. 295.** Domenichino, *La caccia di Diana*, 1616-1617, olio su tela, 225 x 320 cm, Roma, Galleria Borghese



**Fig. 296.** Francesco Albani, *Diana e Atteone trasformato in cervo*, 1617 circa, olio su rame, 52 x 61 cm, Parigi, Louvre



**Fig. 297.** Gaspard Dughet (paesaggio), Carlo Maratta (figure), *Paesaggio con giudizio di Paride e ritratti "en travesti"* di Lorenzo Onofrio Colonna come Paride e Maria Mancini come Venere, 1665-1668, olio su tela, 96,6 x 136,5 cm, Roma, Palazzo Colonna, appartamento Isabelle, salottino Rosa



**Fig. 298.** Claude Lorrain, *Apollo e le Muse (il Parnaso)*, 1679-1681, olio su tela, 98 x 135 cm, Boston, Museum of Fine Arts



**Fig. 299.** *Sala del Dughet* (veduta d'insieme), Roma, Palazzo Colonna



**Fig. 300.** *Sala del Dughet* (veduta del muro sinistro), Roma, Palazzo Colonna



**Fig. 301.** *Sala del Dughet* (veduta del muro destro), Roma, Palazzo Colonna



Fig. 302. Baldassarre Peruzzi, *Sala delle Prospettive*, 1515-1517, affreschi, Roma, Villa Farnesina



Fig. 303. Agostino Tassi, *Sala dei Palafrenieri*, affreschi, 1619 circa, Roma, Palazzo Lancellotti



**Fig. 304.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con quattro figure, vallata con edifici e montagna in lontananza*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet

**Fig. 305.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con quattro bagnanti, fiume con cascatella e edificio turrito in lontananza*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet



**Fig. 306.** Gaspard Dughet, *Paesaggio montuoso con cascata e viandante*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet

**Fig. 307.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori a riposo, rupi con alta cascata in lontananza*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet





**Fig. 308.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante lungo un sentiero boscoso*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet

**Fig. 309.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, specchio d'acqua e parete rocciosa*, 1667-1668, affresco, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet



**Fig. 310.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, due barche e cittadella sullo sfondo*, 1671-1673, tempera su tela, 57 x 169 cm, Roma, Galleria di Palazzo Colonna



**Fig. 311.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, barcaiolo e barche sulla riva, città e montagna sullo sfondo*, 1671-1673, tempera su tela, 113 x 156 cm, Roma, Galleria di Palazzo Colonna



**Fig. 312.** Gaspard Dughet, *Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo*, 1671-1673, tempera su tela, 83,5 x 187 cm, Roma, Galleria di Palazzo Colonna



**Fig. 313.** Gaspard Dughet, *Paesaggio montuoso con due figure e città su promontorio*, 1671-1673, tempera su tela, 133 x 155 cm, Roma, Galleria di Palazzo Colonna



**Fig. 314.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata*, 1671-1673, tempera su tela, 88 x 152 cm, Roma, Galleria di Palazzo Colonna



**Fig. 315.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pescatori nei pressi di un fiume, castello fortificato (Santa Severa?) su promontorio, mare in lontananza*, 1670-1673 circa, tempera su tela, 143,5 x 199,5 cm, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle



**Fig. 316.** Gaspard Dughet, *Paesaggio collinare con pastori, mucche e pecore e mare sullo sfondo*, 1670-1673 circa, tempera su tela, 154,5 x 198,7 cm, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle



**Fig. 317.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con lavandaia e capanna*, seconda metà anni Sessanta del Seicento, tempera su tavola, 92,2 x 80,1 cm (di cui 8 cm di giunta), Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle

**Fig. 318.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con pescatore, cascata e donna su ponticello*, seconda metà anni Sessanta del Seicento, tempera su tavola, 92,5 x 80,8 cm (di cui 8 cm di giunta), Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle



**Fig. 319.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo senza figure*, Prima metà anni Sessanta del Seicento, olio su tavola, 13,5 x 40,5 cm (ovale), Roma, Collezione d'Arte della Fondazione Roma



**Fig. 320.** Gaspard Dughet?, *Clavicembalo dipinto*, 1670 circa?, legno, olio su tavola, 244x90x31 cm, New York, Metropolitan Museum



Fig. 321. Gaspard Dughet?, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele*, 1670 circa?, olio su tavola, New York, Metropolitan Museum



Fig. 322. Gaspard Dughet?, *Peasaggio con cacciatore su sentiero*, 1670 circa?, olio su tavola, New York, Metropolitan Museum



Fig. 323. Ferrante Perij (da Gaspard Dughet), *L'ebbrezza di Pan*, 1828, incisione, 25,5 x 48 cm, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe



**Fig. 324.** Domenico Costaguti (da Gaspard Dughet), *Apollo e Mida*, 1830 circa, penna e inchiostro, 270 x 380 mm, collezione del Marchese Afan de Rivera Costaguti

**Fig. 325.** Domenico Costaguti (da Gaspard Dughet), *Il Giudizio di Paride*, 1830 circa, penna e inchiostro, 270 x 380 mm, collezione del Marchese Afan de Rivera Costaguti



**Fig. 326.** Domenico Costaguti (da Gaspard Dughet), *Bacco e figure danzanti*, 1830 circa, penna e inchiostro, collezione del Marchese Afan de Rivera Costaguti



**Fig. 327.** F. Bonanni (incisore), *La Galleria Armonica* di Michele Todini con pitture di Gaspard Dughet, in *Gabinetto armonico*, 1722, 155 x 200 mm



**Fig. 328.** Gaspard Dughet, *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate*, 1657-1659, olio su tela, 72,5 x 98,5 cm, Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Vanvitelli



**Fig. 329.** Gaspard Dughet, *Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano*, 1657-1659, olio su tela, 73 x 97,4 cm Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Vanvitelli



**Fig. 330.** Gaspard Dughet, *Paesaggio panoramico (veduta di Tivoli?)*, 1670 circa, olio su tela, 71,1 x 166,9 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 331.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Latona e i paesani di Licia trasformati in rane*, 1671, affresco, Roma, Palazzo Borghese, primo mezzanino

**Fig. 332.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Diana e Atteone*, 1671, affresco, Roma, Palazzo Borghese, primo mezzanino



**Fig. 333.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Nascita di Adone*, 1671, affresco, Roma, Palazzo Borghese, primo mezzanino

**Fig. 334.** Gaspard Dughet (paesaggio), Filippo Lauri (figure), *Vulcano che scopre Venere e Marte*, 1671, affresco, Roma, Palazzo Borghese, primo mezzanino



**Fig. 335.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandanti e rapide*, 1672, affresco, Roma, Palazzo Borghese, secondo mezzanino

**Fig. 336.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatori e bagnanti con caduta d'acqua*, 1672, affresco, Roma, Palazzo Borghese, secondo mezzanino



**Fig. 337.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata*, 1672, affresco, Roma, Palazzo Borghese, secondo mezzanino

**Fig. 338.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due cacciatori e sei cani lungo un sentiero alberato*, 1672, affresco, Roma, Palazzo Borghese, secondo mezzanino





**Fig. 339.** Gaspard Dughet (attr.), *Paesaggio con viandanti*, 1672. Affresco, Roma, Palazzo Borghese, Galleriola

**Fig. 340.** Gaspard Dughet, *Quattro tondi di paesaggio*, 1672. Affreschi, Roma, Palazzo Borghese, Galleriola



**Fig. 341.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con pastore sdraiato e gregge di capre con altra figura (donna?) su sentiero*, 1667-1668 circa, olio su tela, 95,2 x 134 cm, National Trust, Hatchlands (in prestito dalla Cobbe Collection)



**Fig. 342.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure sedute, pastore con cane e gregge di capre su sentiero in primo piano, borgo su promontorio e cascata sulla sinistra*, 1667-1669 circa, olio su tela, 58,5 x 84,5 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 343.** Gaspard Dughet, *L'uragano (Paesaggio tempestoso con figure, tronchi spezzati e incendio nei pressi di una capanna)*, 1667-1670 circa, olio su tela, 74 x 98 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado



**Fig. 344.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza*, 1667-1668, olio su tela, 52 x 73 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



**Fig. 345.** Gaspard Dughet, *Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute*, 1670 circa, 48,6 x 65,3 cm, olio su tela, Londra, National Gallery



**Fig. 346.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli con tre figure e cane su sentiero in primo piano*, 1670 circa, 49,2 x 66,2 cm, olio su tela, Londra, National Gallery



**Fig. 347.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura) sullo sfondo*, 1670-1672 circa, olio su tela, 34 x 47 cm, Whitfield Fine Art Old Master Paintings



**Fig. 348.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due viandanti e cane su sentiero, donna nuda (ninfa?) tra i cespugli, lago e borgo con torre delle Milizie sullo sfondo*, 1670-1672 circa, olio su tela, 34 x 47 cm, Whitfield Fine Art Old Master Paintings



**Fig. 349.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori a riposo e sezioni di colonne in primo piano, veduta di San Giovanni in Laterano sullo sfondo*, 1671-1674 circa, olio su tela, 49 x 66 cm, Chatsworth House, collezione del Duca di Devonshire



**Fig. 350.** Gaspard Dughet, *Veduta delle terme di Diocleziano con figure a riposo su rovine e cavaliere*, 1671-1674 circa, olio su tela, 36,5 x 40 cm, collezione privata



**Fig. 351.** Gottfried Wals, *Strada di campagna con case*, 1619-1620 circa, olio su rame, 24,5 cm d., Cambridge, Fitzwilliam Museum



**Fig. 352.** Gottfried Wals, *Paesaggio romano con figure*, 1630 circa, olio su rame, 40,6 cm d., New York, Metropolitan Museum



**Fig. 353.** Bartholomeus Breenbergh, *Paesaggio con le rovine delle terme di Diocleziano*, 1625 circa, olio su tela, 56 x 62 cm, Dublino, National Gallery of Ireland



**Fig. 354.** Pieter van Bloemen, *Paesaggio con figure e animali davanti alle terme di Diocleziano*, 1700 circa, olio su tela, 48,5 x 63,5 cm, National Galleries of Scotland



**Fig. 355.** Gaspard Dughet, *Capriccio architettonico con viandante e cavaliere*, 1671-1674 circa, olio su tela, 35,8 x 45,8 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 356.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina*, 1671-1674 circa, olio su tela, 36,8 x 47 cm, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham



**Fig. 357.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza*, 1671-1674 circa, olio su tela, 49 x 64 cm, National Trust, Stourhead



**Fig. 358.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con uomo che si lava i piedi ad una fontana*, 1648 circa, olio su tela, 74 x 100,3 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 359.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con viandanti a riposo lungo una strada*, 1648 circa, olio su tela, 79 x 99,7 cm, Londra, Dulwich Picture Gallery



**Fig. 360.** Gaspard Dughet, *esaggio con due figure in primo piano, ansa di fiume con barca e città laziale in lontananza*, 1671-1674 circa, olio su tela, 34 x 41 cm, Mosca, The Pushkin Museum of Fine Arts



**Fig. 361.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla*, 1671-1674 circa, olio su tela, 36 x 46 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 362.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, fiume con cascatelle, tre figure conversanti e borgo*, 1672-1674 circa, olio su tela, 38 x 49 cm, York Art Gallery

**Fig. 363.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo*, 1672-1674 circa, olio su tela, 36,2 x 46,6 cm, ubicazione attuale sconosciuta





**Fig. 364.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con donna e bambino in primo piano, gregge di capre, cane, e pescatore sulla riva di un lago e barca*, 1670-1673 circa, olio su tela, 73 x 99 cm (senza cornice), 95,25 x 121,9 cm (con cornice), Edimburgo, Scottish National Gallery



**Fig. 365.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla*, 1672-1674 circa, olio su tela, 31 x 46,5 cm, Bologna, collezione Molinari Pradelli



**Fig. 366.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla*, 1672-1674 circa, olio su tela, 41,5 x 55 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 367.** Carlo Maratti, *Ritratto del conte Francesco Antonio Berka di Duba*, 1670 circa, olio su tela, 93,5 x 68,5 cm, Praga, Galleria Nazionale (Photo © National Gallery Prague)



**Fig. 368.** Gaspard Dughet, *Paesaggio tempestoso con donna e altra figura con vaso che raccolgono l'acqua in primo piano e viandante che fugge*, 1667-1670 circa, olio su tela, 50 x 63 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 369.** Gaspard Dughet, *Paesaggio in tempesta con due figure che scappano e tronchi spezzati in primo piano, borgo nei pressi di una cascata e borgo di montagna in fiamme colpito da un fulmine*, 1670-1673 circa, olio su tela, 40 x 61 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 370.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con diluvio e figure*, 1672-1673, olio su tela, 123 x 202 cm, Praga, Galleria Nazionale (Photo © National Gallery Prague 2022)



**Fig. 371.** Gaspard Dughet, *Paesaggio tempestoso con figure che si riparano sotto a un arco roccioso*, 1672-1673, olio su tela, 71 x 97 cm, Praga, Galleria Nazionale (Photo © National Gallery Prague 2022)



**Fig. 372.** Salvator Rosa, *Paesaggio con il ritrovamento di Mosè*, 1660-1665 circa, olio su tela, 123,2 x 202,6 cm (senza cornice), Detroit, Detroit Institute of Arts



**Fig. 373.** Salvator Rosa, *Paesaggio con Mercurio e il boscaiolo disonesto*, 1663, olio su tela, 125,7 x 202,1 cm, Londra, National Gallery

## VI - Il collezionismo dei dipinti di Dughet a Roma tra Seicento e Settecento e la nascita delle “stanze dei paesi”

In continuità con l'ultimo paragrafo dedicato alle quotazioni delle opere di Dughet, il presente capitolo intende indagare il collezionismo e, dunque, la fortuna dei dipinti di questo artista nella città di Roma tra le ultime decadi del Seicento e la prima metà del Settecento.

Per far ciò, si è deciso di concentrarsi su specifici *key studies* ritenuti di particolare interesse su più fronti. Saranno infatti citati dei casi di compravendite che testimoniano la vivacità e l'incredibile mobilità dei quadri del nostro, vedendo ad esempio sia l'interesse di alcuni eminenti membri dell'aristocrazia, ma anche l'acquisto di tele da personaggi del ceto borghese che spesso sono annoverati dagli studi tra i numerosi mercanti di quadri del tempo. Sempre in merito agli *amateurs* del ceto borghese, si è deciso di dedicare un intero paragrafo alla figura di un argentiere, che deve considerarsi senza dubbio il maggiore collezionista seicentesco di Gaspard. L'inventario di quest'ultimo, da identificarsi con Antonio d'Amico Moretti, è particolarmente importante poiché ha permesso il riconoscimento di alcuni quadri, che ora possono essere ricondotti a questa insolita ma importantissima raccolta, fondamentale pure nella storia del display tardo barocco. Lo studio incrociato di questo e di inventari di altre figure, ha portato all'individuazione di alcuni pezzi e, soprattutto, è servito a dimostrare la migrazione dei dipinti da una collezione all'altra. A tal proposito, è stata altresì utile l'indagine sull'enorme mole di quadri del paesaggista che furono esposti nelle mostre annuali di San Salvatore in Lauro, prestatati tanto da collezionisti nobiliari quanto da borghesi e artigiani di cui altrimenti non si avrebbe più notizia. Oltre a ciò, le esposizioni che avvenivano in questa chiesa rende spesso possibile attestare un numero maggiore di dipinti del paesaggista all'interno di collezioni anche già studiate. Un esempio è il caso della famiglia Falconieri, la quale possedeva inoltre

almeno quattro tele di collaborazione con Carlo Maratti, figura chiave nell'estetica del tempo. Infine, saranno portati all'attenzione due celebri collezionisti di inizio Settecento, ossia Niccolò Maria Pallavicini e il potente cardinale Pietro Ottoboni, dalle cui collezioni si evince chiaramente che reputassero Dughet uno dei più grandi pittori del XVII secolo. Di queste figure s'indagheranno, oltre, quando possibile, le singole opere del paesaggista, anche il ruolo che queste avevano nell'allestimento dei loro palazzi. In un continuo gioco di scambi e analogie, dove la raccolta di un argenterie diventa la fonte d'ispirazione per l'allestimento di una dimora cardinalizia, si avrà modo di appurare anche il peso svolto dall'Accademia dell'Arcadia per la fortuna collezionistica dei paesaggi di Gaspard, evidentemente considerato portavoce di un gusto e di una poetica intellettualmente più stimolante e raffinata di quanto non si sia soliti ammettere oggi.

#### Dughet e il mercato dell'arte romano. Casi di compravendite di quadri nel Seicento

Che Dughet producesse opere destinate al libero mercato è suggerito anzitutto dalla grande quantità di dipinti di modeste dimensioni e a tema arcadico-pastorale - quasi sempre privi di un soggetto realmente identificabile - che l'artista dipinse per tutta la carriera e, soprattutto, durante la terza maniera. Si tratta di quadri facili da rivendere a collezionisti e *amateurs* che non esigevano committenze specifiche e che dunque potevano essere acquistati a somme decisamente più abbordabili, permettendo anche la creazione di pendant fittizi o addirittura di serie di tele per via dell'utilizzo di formati spesso standardizzati. A ciò si aggiunga che il nome di Gaspard compare all'interno di alcune compravendite ed è inoltre citato dalle fonti accanto a figure note per essere state dei mercanti di quadri.

Già in una lettera del 7 marzo 1656 indirizzata a Nicolas Fouquet - dal 1653 sovrintendente delle finanze del re di Francia Luigi XIV - suo fratello, l'abate Louis

Fouquet, dice di avere trovato due copie da Poussin e un paesaggio definito però «mediocre» di Gaspard Dughet i quali «coûtent peu de choses: 23 pistoles les deux copies, et le paysage 12 ou 23»<sup>913</sup>. Il fatto che il paesaggio costasse come delle copie anonime da Poussin fa presupporre che si trattasse di un quadro di piccole dimensioni e senza alcuna pretesa, eseguito dall'artista liberamente e senza alcuna commissione. Al di là della mediocrità del quadro, ravvisata del resto anche dall'abate, la lettera testimonia che a queste date vi fosse una richiesta di opere di Gaspard da inviare a Parigi; non stupisce invece la spasmodica ricerca di opere di Poussin, copie comprese, dato che ormai negli anni Cinquanta il normanno produceva pezzi solo per una selezionata cerchia di amici-committenti e, dunque, le sue tele originali erano sempre più difficili da acquistare, soprattutto alle cifre esigue citate dal Fouquet.

Proseguendo in ordine cronologico, si è precedentemente menzionato il carteggio tra Salvatore Castiglione e Carlo II Gonzaga, in cui l'artista segnala al suo signore la possibilità di acquistare a Genova due paesi di Dughet con figure del Miel valutati «40 ducati, l'uno almeno, prezzo in vero tenue»<sup>914</sup>. Non è noto l'esito di questo possibile affare mediato dal fratello del Grechetto, tuttavia il duca di Mantova, in un modo o nell'altro, riuscì sicuramente ad accaparrarsi dei paesi di Dughet, poiché l'anno successivo Salvatore ne comprò uno per suo conto<sup>915</sup>, mentre due opere bislunghe di sua mano sono menzionate nell'inventario del duca eretto nel 1665<sup>916</sup>.

---

<sup>913</sup> THUILLIER 1960 (b), p. 105.

<sup>914</sup> LUZIO 1913, p. 305. Si veda anche Appendice.

<sup>915</sup> Scrive Salvatore al duca: ««1 ottobre 1662. Ho fatto acquisto di un quadretto espresso di frutti et altre galanterie da quel diligentissimo pittore fiammingo [...] et di un paese originale di Gasparo Possino di plami 4 e 3 [...]» [Ivi, p. 309].

<sup>916</sup> Per l'inventario si veda: Ivi, p. 315. Riportato anche nella presente tesi in Appendice.

Nel suo *Journal des Voyages* il lionese Balthasar de Monconys annotò numerosi acquisti di dipinti, che potevano essere destinati sia alla sua collezione oppure acquistati per essere portati a Lione nel celebre *cabinet de curiosités* di suo fratello maggiore Gaspard<sup>917</sup> (1592-1664), morto tuttavia già nel 1664. Il Monconys menziona due volte Gaspard. La prima volta il 21 maggio 1664 quando narra che a «l'apresdiné Monsieur le Duc fut avec M. Bouvier à la vigne Borguesi [Borghese], et moy je fus troquer mon oeil de chat contre un tableau de Poussin, un de Titian, et un du Gaspre, et acheter deux ronds du bamboche [Van Laer], et une tête de terre de François Flamand [Duquesnoy], puis voir Monsieur Poussin là même»<sup>918</sup>. Dunque quel giorno Baltahsar rimase colpito da tre opere in particolare: una di Nicolas, una di Tiziano e una di Gaspard, poste nella frase sullo stesso livello. Il giorno stesso vide inoltre Poussin, al tempo già malato. L'opera di Dughet doveva averlo colpito particolarmente dato che pochi giorni dopo, ossia il 28 maggio, annota nel suo diario «Gaspre m'envoya son tableau, et M. Simonelli celui du Bassan, pour lequel il me dit d'en avoir donné 20 pistoles; [Simonelli] il vit mes lunettes et tableaux de Hollande dont je luy en donnay un, et il m'en renvoya deux, l'un de Vendrecable qui imite le Mole, l'autre de mignature copie de Raphaël»<sup>919</sup>. Da questo estratto si evince dunque che Balthasar acquistò un quadro di Dughet. Contestualmente il viaggiatore riporta del suo incontro con Niccolò Simonelli e, soprattutto, degli interessanti baratti di opere che intercorsero tra i due, i quali dimostrano l'incredibile vivacità del mercato artistico della Roma barocca, fatto anche di scambi di pezzi tra collezionisti, *amateurs* e mercanti.

---

<sup>917</sup> Gaspard de Monconys possedeva uno dei più importanti cabinet d'Europa ed intratteneva rapporti epistolari con altri erudti collezionisti quali Cassiano dal Pozzo e Nicolas Fabri de Peiresc. Su Gaspard e Baltahsar de Monconys, le loro collezioni e il ruolo di Balthasar nella formazione del cabinet di Gaspard si vedano: TURNER, *Grollier de Servière, the brothers Monconys. Curiosity and collecting in seventeenth-century Lyon*; in «Ashmolean Museum: Journal of the history of collections», 2, 2008, XX, pp. 205-215; TROPATO, *Gaspard de Monconys, Provost-Marshal of the merchants and collector in seventeenth-century Lyon*, in ANDERSON (a cura di), *Early modern merchants as collectors*, 2017, pp. 184-195.

<sup>918</sup> MONCONYS, *Journal des voyages de Monsieur de Monconys. Seconde partie. Voyage d'Angleterre, Pais-Bas, Allemagne, & Italie*, 1666, p. 452.

<sup>919</sup> Ivi p. 458.



Quadri di Gaspard sono al centro di alcune interessanti lettere intercorse tra il 1665 e il 1669 tra il sofisticato collezionista e nobile messinese don Antonio Ruffo (1610-1678), principe della Scaletta<sup>920</sup>, e il pittore naturamortista Abraham Brueghel (1631-1697), suo uomo di fiducia incaricato dell'acquisto di opere nell'Urbe, dove l'artista nordico risiedeva dal 1649. La collezione del Ruffo, al tempo ospitata nel suo palazzo del regio Campo alla marina di Messina, vantava nella sola Galleria ben 364 dipinti dei più grandi pittori del tempo<sup>921</sup>, a cui si aggiungevano quelli degli altri ambienti. Nella lettera spedita dal Brueghel il 5 giugno del 1665 l'artista riferisce al suo padrone e committente:

«Ho trovato occasione di 4 pezze di Gasparo Poussin Tela di 4 et 5 pallmi ne vogliono per il meno scudi 200 de tutti quattro et per adesso se si fano fare da lui non vuol meno di 20 doppie dell'uno, da Mons.r Claudio non è speranza d'haver niente per che è venduto in vita se forse non si trovasse qualche cosa di lui per rincontro conforme ho trovato una tela di 4 palmi ma ne vuole 40 doppie il che mi pare che sia troppo. [...] Il Padron della felucca partira Lunedì o Martedì prossimo mi ha detto, et con esso mandarò un quadretto di fiori. Sto per havere un quadruccio bono di Gaspar Possin che sarà di poca spesa, se lo potrò havere prima che la feluca parte lo mandarò con li fiori [...]»<sup>922</sup>

Ciò attesta anzitutto un aumento considerevole dei prezzi richiesti da Dughet per opere eseguite espressamente, ma anche la difficoltà sempre maggiore di ottenere

---

<sup>920</sup> Per l'analisi dei pezzi della sua collezione tramite lo studio del suo inventario si vedano: DE GENNARO, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo. Precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in «Prospettiva», 1998 (1997), LXXXVII-LXXXVIII, pp. 168-174; CALABRESE, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, 2000; DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia. L'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003.

<sup>921</sup> DE GENNARO 1998, p. 168.

<sup>922</sup> In: RUFFO (b), *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, III, in «Bollettino d'art del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, V/VI, p. 175.

una tela da Claude. A queste date l'unico che evidentemente poteva permettersi di commissionare opere contemporaneamente a entrambi i pittori anche per porli a pendant era Lorenzo Onofrio Colonna, a cui neanche il Lorrain più anziano avrebbe negato il suo pennello. La ricerca di Dughet però non si fermò qui. Il 16 giugno il Brueghel segnalò in un'ulteriore lettera indirizzata al suo signore messinese di aver trovato altri due quadri di Gasparo: «Domenica passato ho trovato doi quadri di gasparo Possino tele di palmi 4 [90 cm circa], et doi più piccole del Bibiano [Ottavio Viviani]». Tuttavia, come si evince dalla lettera del Brueghel del 25 luglio, il 2 luglio precedente il collezionista segnalò al suo intermediario-pittore di non essere interessato all'acquisto dei dipinti summenzionati: «Ho ricevuto la gratissima lettera de 2 passato. [...]Vedo anco che V. S. Ill.ma non ha gusto d'haver quadri di gasparo et Bibiani et pertanto lasceremo qui stare questo negotio»<sup>923</sup>. Non è noto il motivo di questo rifiuto, forse dovuto ad una bassa qualità delle opere.

Il 16 febbraio 1666 Brueghel comunica al principe della Scaletta la possibilità di acquistare un quadretto di paese «del meglio allievo del Lorenese et che comincia ad essere in grande stima et non si paga tanto ancora». Questi è da riconoscersi con l'Angeluccio, di cui il Brueghel stava trattando l'acquisto di un quadrucchio insieme ad una *Maddalena* di Francesco Van Neve. Per entrambi i dipinti erano richiesti cinquanta scudi, trattabili fino a quaranta. Visto il prezzo conveniente, Brueghel chiese al suo signore di fargli sapere quanto prima se procedere con la trattativa, essendo che entrambi i pezzi costavano meno di un singolo dipinto di stessa grandezza di Gaspard: «[se] li vole m'avvisi quanto prima, accio non si vendono ad altri, Gasparo Possin di questa grandezza non ne vuol meno di 50 scudi l'uno, et questi sono tanto belli che li suoi»<sup>924</sup>.

Il Ruffo doveva comunque avere almeno un quadro di Gaspard nella sua collezione - probabilmente quello citato nella lettera del 5 giugno 1665 che il naturamortista

---

<sup>923</sup> Ivi, p. 176.

<sup>924</sup> Ivi, p. 179.

stava per ottenere a poco prezzo - infatti il 17 aprile del 1666 il Brueghel gli scrive: «Ho parlato al Sig.re Gasparo Pusino per havere un quadretto compagno, non ne ha pronto, ma ne farà uno, et bisogna che costi 5 doppie»<sup>925</sup>. Dunque l'intermediario si era recato nello studio del paesaggista per acquistare un pendant dell'opera già presente nella raccolta messinese, chiedendo prima se ve ne fosse uno pronto. Ciò dimostra che Gaspard fosse solito produrre opere anche senza commissioni, lasciate poi in bella mostra forse nell'atelier pronte per essere acquistate. In questo caso specifico, non avendo però un'opera adatta a fare da compagno alla tela del Ruffo, Dughet si propose di dipingerlo espressamente, realizzando dunque un pendant i cui pezzi erano cronologicamente distanziati, prassi nota nel caso del lorenese ed ora confermata anche per il nostro paesaggista. L'opera fu realizzata alla svelta: fu infatti terminata prima del 10 luglio, giorno in cui Brueghel scrisse al principe una lettera in cui afferma: «Ho scritto a V. S. Ill.ma tre lettere che aspettano occasione di Felucca per mandargli il quadretto del Sig.r Gasparo Possino il quale è finito con doi miei uno di frutti e l'altro di fiori, li quali subito consegnerò al P.ron Carlo»<sup>926</sup>. I quadri furono spediti intorno al 31 luglio, dato che Brueghel scrive al Ruffo: «Con l'istesso padron Carlo Gionta mando a V.S. Ill.ma un quadretto di fiori et un altro di frutti per la signora con il paesetto di Gasparo Possin». Nella lettera spedita l'11 settembre dal Brueghel si legge: «Ricevo la cortesissima di V. S. Ill.ma de 24 passato [24 agosto] dalla quale vedo che ha ricevuto la scatola con li tre quadretti, ciò quello di Gasparo Pussino et doi miei, ho da caro che gli sono stati grati. Circa l'altri doi che V. S. Ill.ma desidera dal detto Sig.re Gasparo de quali vuol sapere il prezzo, non possono aversi meno che per 15 doble tutti doi, non li volevano lasciar meno che 16 doble ma in caso di vendita sono d'accordo per 15»<sup>927</sup>. I tre quadri di piccole dimensioni, di cui uno del Pussino e due del Breughel stesso, arrivarono a Messina

---

<sup>925</sup> Ivi, p. 181.

<sup>926</sup> Ibidem.

<sup>927</sup> Ivi, p. 182.

dal Ruffo il 15 agosto 1666<sup>928</sup> e, dal carteggio, si evince che piacquero assai al nobile siciliano, che desiderava avere altri due dipinti del paesaggista. Il 13 novembre il naturamortista scrive: «V. S. Ill.ma mi disse con sua ultima lettera che si contentasse il padron del paesetto di Possin di pigliar calzette, l'havrebbe volentieri pigliato, al che hora dico che si contenta et hà occasione di disfarsene»<sup>929</sup>. Il paesello citato sembrerebbe essere di Dughet dato che, a differenza delle altre lettere, il nome dell'artista non è preceduto dal termine Monsieur utilizzato per i francesi e, dunque, per Nicolas, artista di cui il Ruffo possedeva alla morte almeno due opere<sup>930</sup>. Il quadro è inoltre acquistabile a poco prezzo presso un privato e ciò ne attesterebbe la paternità di Gaspard, giacchè a quelle date Nicolas era morto (1665) e le sue opere di certo valevano ora molto di più. Il 19 novembre Brueghel indica al Ruffo un ulteriore quadro del Pussino particolarmente bello: «quel paesello di Gasparo et costruito fuor di modo bello V. S. Ill.ma mi avisa se lui voglia che lo dimanda et honorarmi de suoi comandi et resto»<sup>931</sup>.

Gaspard in seguito non è più menzionato nel carteggio, salvo un'ultima volta in una lettera del 15 novembre 1669, in cui il naturamortista fa presente al principe di aver visto un bellissimo paesaggio tempestoso del paesaggista: «per quel pictor Tempesta che fa di paijesi, ma non cie altro in credito che mons.r Claude et Gasparo. Questi giorni d'exrijtro mi cappitò un bellissimo quadro de Gasparo una pioggia grande palmj 4 [90 cm circa] ma assai belle et fore del ordinario»<sup>932</sup>. Non è noto quale quadro avesse visionato il Brueghel, ma se presumiamo che l'opera fosse eseguita

---

<sup>928</sup> Ruffo riconosce il quadro di Gaspard col paesetto di palmi 2 e 1 ½ citato nell'inventario alla voce 78 della Galleria [Ivi, pp. 181-182].

<sup>929</sup> Ivi, p. 184.

<sup>930</sup> Nel suo inventario sono menzionati come opere di Nicolas Poussin: «Venere ignuda che cavalca una capra, Bacco, 1 satiretto e 2 puttini» di palmi 2 ½ x 3 e una «Venere e Adone con 4 puttini» di palmi 3 ½ x 5 [in: RUFFO (a), *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, I, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, I/II, p. 41]. Il primo dipinto aveva dunque un soggetto simile al *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* già maestro della betulla e qui attribuito a Dughet, autore del paesaggio, e Poussin, autore delle figure, che però non può essere la tela di collezione Ruffo, poiché il paesaggio non presenta satiri e vi sono solo tre puttini.

<sup>931</sup> RUFFO 1916 (b), p. 185.

<sup>932</sup> Ibidem.

negli stessi anni della lettera, per vicinanza sia cronologica che di dimensioni doveva essere quantomeno stilisticamente prossima all'*Uragano* oggi conservato presso il Museo del Prado (Fig. 343).

Dopo la morte di don Antonio Ruffo, avvenuta nel 1678, sua figlia minore Anna si sposò con Muzio Spatafora marchese di Policastrelli. Le nozze furono celebrate nel 1682 e per l'occasione il fratello di Anna, Placido, doveva consegnarle quindici quadri, di cui undici facenti parte delle 364 opere che ornavano la stanza della galleria del padre. Nell'elenco di quindici tele da dare ad Anna, tra gli undici quadri provenienti dalla Galleria vi erano almeno due paesaggi di Dughet: al n. 4 un «piccolo paesaggio» di Gasparo Poussin che corrispondeva alla voce inventariale 78 e al n. 15 un «paese» del Pussino<sup>933</sup>. Se da un lato le scarse informazioni non permettono allo stato attuale l'individuazione dei quadri, dall'altro permettono di capire che don Antonio Ruffo aveva esposto nella Galleria due opere di Dughet. Viste le numerose menzioni di paesi di Gaspard negli scambi epistolari col Brueghel, è assai probabile che nella sua collezione ve ne fossero anche altri, i quali dovevano essere appesi in altri ambienti del palazzo.

In merito alla questione del libero mercato, Dughet è poi citato nel *Libro dei conti* del mercante di quadri Pellegrino Peri (1624-1699). Il Peri infatti anticipò al paesaggista tra il 6 e il 22 giugno del 1671 quarantadue scudi per conto di don Angelo Antonio Paganini<sup>934</sup>, che Loredana Lorizzo identifica con un religioso della Compagnia di Gesù<sup>935</sup>. Nel medesimo *Libro dei Conti* viene poi menzionato il 6 settembre 1674 un ulteriore paesaggio di grandi dimensioni [9 x 6 palmi] del Dughet

---

<sup>933</sup> RUFFO (c), *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, VI, in «Bollettino d'art del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, XI/XII, pp. 369-370.

<sup>934</sup> «Il signor Angelo Antonio Paganino deve a dì 19 aprile 1671 scudi 92 moneta prestati come per sua ricevuta come in giornale 39. E a dì 8 maggio scudi 28.90 moneta spesi di suo ordine come in giornale 39. E a dì 6 giugno 30 moneta dati al signor Gaspare Possini à conto come in giornale 41. E a dì 22 detto scudi 12 moneta pagati di suo ordini al signor Gaspare Possini come in giornale 42» [pubblicato in: LORIZZO, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, 2010, p. 130].

<sup>935</sup> Ivi, pp. 41, 63.

per la cui vendita il Peri riceve nove scudi<sup>936</sup>. Pochi mesi dopo l'artista sarebbe morto ed è dunque possibile che si rivolgesse a mercanti quali il Peri per vendere le opere rimaste nella sua dimora per sopperire alle ingenti spese mediche e all'ormai sopraggiunta impossibilità di eseguire opere su commissione a causa dell'aggravarsi del suo stato di salute. La Roma del tempo pullulava inoltre di mercanti di quadri amatoriali, persone che praticavano tutt'altra professione ma che erano anche dediti alla rivendita di opere d'arte, quali ad esempio gli osti Andrea Ottini e Francesco Amiconi. Proprio quest'ultimo è citato da Lione Pascoli nella biografia di Filippo Lauri, artista a cui l'oste comprò un quadruccio con Apollo e Marsia. Il Lauri in occasione di quest'acquisto fu invitato a casa dell'Amiconi e qui vi poté ammirare «molti bellissimi quadri d'altri primari pittori, e tra di essi alcuni di Gaspar Dughet, di Carlo Maratti e di Niccolò Pussini»<sup>937</sup> che il mercante teneva nella sua dimora plausibilmente nell'attesa di rivenderli. Una figura simile a quella dell'Amiconi è quella del "setarolo" Marcantonio de Marchis (1625 circa-1684), un benestante mercante di stoffe che, stando a un recente studio di Nocella, fu anche un prolifico collezionista e rivenditore di quadri perlopiù eseguiti da pittori contemporanei, tra cui spicca il romano Giacinto Brandi<sup>938</sup> (1621-1691). A dimostrazione di ciò, nel settembre del 1670 il De Marchis pagò parte di una vigna con un lotto di diciassette quadri in suo possesso che per l'occasione dovevano essere stimati da Guglielmo Cortese e Filippo Lauri e tra di esse vi era anche un piccolo ovato del Possino così descritto: «Un quadro in tavola ovato dipinto per traverso grandezza di un palmo rappresentante il battesimo di Christo Sig.re Nostro al Giordano con molte figure dicono prima maniera del Possino con cornice d'ebano quadrata intrecciata d'arg.to fino»<sup>939</sup>. Sebbene Nocella sostenga che

---

<sup>936</sup> «1674 avere a di 6 settembre 1674 scudi 9 moneta per un quadro di palmi 9 e 6 [] del Posinj paese in giornale 102» [trascritto in: Ivi, p. 180].

<sup>937</sup> PASCOLI 1736, p. 146; Eadem, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730], ed. critica a cura di MARABOTTINI, 1992, p. 591.

<sup>938</sup> NOCELLA, *Marcantonio de Marchis mercante di stoffe e quadri. Un "patito" del Brandi nella Roma del Seicento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2017, XXVIII, pp. 217-228.

<sup>939</sup> ASR, Notai dell'AC, Monaldo, vol. 4313, ii settembre 1670, ff. 489v-524r; trascritto in; Ivi, p. 224].

l'opera fosse di Dughet, il soggetto parrebbe più consono ad un pittore di figura quale era Nicolas, ma è altresì vero che la definizione "prima maniera" usata per descrivere la tavola è più aderente a Gaspard, così come la tecnica esecutiva su legno è più prossima a questo pittore. D'altro canto l'estensore della lista non conferma pienamente l'assegnazione al Pussino, sottolineata dalla presenza del «dicono» davanti a questa. L'inventario post mortem del setarolo redatto nel novembre del 1684 attesta un'importante collezione di oltre 210 dipinti in cui si contavano ben 54 paesaggi<sup>940</sup>. Tra di essi non vi è alcuna menzione di opere di Nicolas Poussin, mentre ve ne sono quattro date a Dughet, di cui due di formato imperatore<sup>941</sup>.

Le vendite di quadri di Dughet avvenivano anche tra i collezionisti del tempo. La figura del cardinale Camillo Massimo (Roma, 1620 - ivi, 1677) è stata ampiamente indagata negli ultimi decenni. Dagli studi portati avanti in tempi recenti da Lisa Beaven è emersa una personalità colta, legata all'ambiente intellettuale classicista che animava la Roma del tempo, ma non per questo riluttante alla pittura di genere, in particolare al paesaggio, il cui ruolo nelle gerarchie artistiche di questi anni sembra dover essere almeno parzialmente riconsiderato. Stando al suo inventario post mortem redatto nel 1677, nella sua galleria situata nel palazzo alle Quattro Fontane vi erano 107 dipinti a cui si sommano cinque cornici vuote. Di questi ben il 24% erano paesaggi<sup>942</sup>. Nella sua collezione si annoveravano non tanto paesaggi di pittori bolognesi, artisti che in una

---

<sup>940</sup> Gli artisti di predilezione del De Marchis furono sicuramente Brandi, di cui possedeva ben 65 opere, ma anche il Mola, autore di venti dipinti perlopiù di paesaggio, e Michelangelo Cerquozzi, di cui si contano nove quadri [Ivi, p. 218]. L'inventario è stato pubblicato da Nocella [ASR, Notai dell'AC, Mazzeschi, vol. 4261, 1684, ff. 137r-166v; trascritto in: Ivi, pp. 224-228].

<sup>941</sup> Nella Galleria «cominciado dalla finestra» vi era «[74] Un quadro con cornice d'oro misura da testa paese e figure di Gasparo». Nello «stanzolino che segue» sono registrati «[97] Un altro simile con cornice come sopra [d'oro intagliata] in tela da imperatore per traverso con Paese e figure di Gaspero Pusino» e «[99] Un altro con cornice dorata tela di imperatore per traverso Paese e figure di Pusino». «Nella Stanza di dietro che risponde alla scala» si trovava infine «[179] Un quadro con cornice di legno intagliata rapresenta un Paese e figure di Gaspero Pusino» [Ivi, pp. 225-227].

<sup>942</sup> BEAVEN, *An ardent patron. Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle; Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, 2010, p. 274.

prima fase sicuramente prediligeva, quanto soprattutto paesi dipinti di Nicolas Poussin, suo grande amico, e di Claude Lorrain<sup>943</sup>, nonché nove quadri di Gaspard Dughet, quest'ultimi perlopiù di piccolo formato<sup>944</sup>, a cui devono aggiungersi alcune opere di Gottfried Wals, Giovanni Cesare Testa, Pietro Paolo Bonzi e Herman van Swanevelt<sup>945</sup>. Nessuna tela di Dughet facente parte di questa collezione è stata purtroppo riconosciuta. Almeno un piccolo quadro «da testa» (ca. 30 x 25 cm) del nostro paesaggista era sicuramente collocato nella parete d'ingresso della galleria, mentre ogni sezione di muro era ornata da coppie perlopiù di piccoli paesaggi ove Gaspard veniva messo a paragone con altri autori, quali il Gobbo del Carracci, Swanevelt e, per quel che riguarda una tela di maggiori dimensioni, anche con il *Mosé che calpesta la corona del faraone* di Nicolas Poussin. Un'altra coppia era invece formata da due quadrucci del Pussino posti a pendant<sup>946</sup>. Dei nove dipinti di Gaspard appartenuti al cardinale Massimi, ben cinque compaiono tra i «Venduti al

---

<sup>943</sup> Il Massimo fu soprattutto un committente diretto dal Lorenese, come attesta la presenza di ben cinque fogli nel *Liber Veritatis* in cui si registra il nome del cardinale quale proprietario delle opere finite. Sul rapporto di committenza ma anche intellettuale che lega il cardinale a Poussin e a Lorrain si vedano: GARDNER COATES, *Cardinal Camillo Massimo, Nicolas Poussin and Claude Lorrain. A study of neostoic patronage in baroque Rome*, 1998; Eadem, *Claude's "Monsig. De Masse" as Camillo Massimo*, in «Source», 2, 2004, XXIII, pp. 17-22; BEAVEN, *Cardinal Camillo Massimo and Claude Lorrain. Landscape and the construction of identity in Seicento Roma*, in «Storia dell'Arte», 12, 2005, CXII, pp. 23-36.

<sup>944</sup> Nella Galleria: «[f. 9v] Un paese, tela da testa, di mano di Gasparo Pousini, con conice dorata»; in questo ambiente si trovavano anche «un quadro d'un bacchanale, di putti e fiumi, della maniera di Pousino» e «[f. 10] Un altro della medesima grandezza [longo palmi 5, alto palmi 4 come il precedente, ossia il *Mosè che calpesta la corona del faraone* di Nicolas Poussin], di mano di Gasparo Pousino». Tra i «quadri piccoli, che stanno attorno e sotto de quadri grandi» si trovavano «Due paesi, lunghi palmi 2 incirca, alti palmi 1 ½ di mano di Gasparo Pusino». «[f. 10v] Seguita il terzo muro tra le finestre [...] Un altro paesino alto palmi 1 ½ largo palmi 2 scarsi di mano di Gaspare Pusino. «Nella suddetta facciata, tra le due finestre [...; f. 11v] Due paesini lunghi meno di due palmi, alti palmi 1 ½, uno di mano di Gasparo di Pousino e l'altro del Gobbo di Carracci». «Nella suddetta facciata fra la finestra e la porta della libreria [...; f. 12] Due paesini: uno di Gasparo Pusino, longo palmi 2 incirca, alto palmi 1 ½, e l'altro di mano di Herman, longo meno di palmi 2, alto palmi 1 ½». «Nella suddetta facciata tra la porta della libreria e porta del camerino [...] Un paese, di Gasparo Pusino, longo palmi 2, alto palmi 1». «[f. 12v] Di là della porticella [del camerino...] Un quadro: paese di Gasparo Pusino, grande simile a quelle della facciata incontro» [Archivio Vaticano, fondo Capponi, Lat. 260, ff. 9v-12v; trascritto in: ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, 1920, pp. 516-521].

<sup>945</sup> BEAVEN 2010 p. 287.

<sup>946</sup> Ivi, pp. 279-280, 288. Per il collezionismo di opere di paesaggio del cardinale Massimo si veda anche: Eadem, *Cardinal Camillo Massimi (1620-1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1677 inventory*, in «Journal of the history of collections», 2003, XV, pp. 19-29.



Eccellentissimo Signore Marchese del Carpio Ambasciatore di Spagna», ossia: «Un paese di Gasparo in tela da testa per [scudi] 20; Due altri paesini del medesimo piccoli per [scudi] 30; [...] Un paesino di Gasparo della prima maniera per [scudi] 10; altro paesino del medesimo della prima maniera per [scudi] 10»<sup>947</sup>. Dopo l'acquisto questi confluirono nel Palazzo della Vigna, dove decoravano la «terza stanza seguente à mano dritta». Si è già accennato ai Dughet appartenuti all'ambasciatore spagnolo poiché in questa sede si ritiene che i sei quadri assegnati all'artista in un inventario di Girolamo I Colonna siano finiti proprio nella collezione dell'allora ambasciatore di Spagna. A questi dunque se ne aggiunsero altri cinque dalla collezione di Camillo Massimo, di cui due espressamente ricondotti alla prima maniera, definizione che si attesta per la prima volta in un documento. Essendo che l'inventario del Carpio del 1682 conteneva dodici tele del Pussino, ne rimane esclusa solo una, mentre tutte le restanti furono acquistate in due tranche a seguito della morte di un precedente possessore, prima Girolamo I (sei opere di cui però tre nature morte da espungere dal catalogo del pittore) e poi il Massimo (cinque dipinti di cui due della prima maniera). Sempre nella collezione romana Del Carpio è da segnalare un interessante «retrato de Niccolas Poussin»<sup>948</sup> eseguito da Niccolò Berrettoni<sup>949</sup>, che tuttavia deve considerarsi il ritratto che il Berrettoni fece proprio all'amico Dughet durante una delle loro innumerevoli passeggiate, dipinto menzionato anche dal Pascoli<sup>950</sup>, come del resto ipotizza anche

---

<sup>947</sup> *Nota delli mobili, argenti, et altre robbe dell'eredità della el: me: dell'eminentissimo signor Cardinale Massimi vendute dalla bo: memoria del signore marchese Camillo Massimi, suo fratello, et herede* [ASR, Miscellanea Famiglie, Massimo, busta 107, fasc. 3; trascritto in: FRUTOS SASTRE 2009, p. 456 n. 354]

<sup>948</sup> BURKE, CHERRY 1997, 759, Doc 29.

<sup>949</sup> La tela passò poi dalla collezione Del Carpio a quella dell'abate Paolucci come pagamento di alcuni debiti [BARROERO, *Un collezionista e mecenate di Niccolò Berrettoni. Giuseppe Paolucci abate pesarese*, in BARROERO, CASALE (a cura di), *Niccolò Berrettoni*, 1998, p. 77]. Sicuramente il ritratto passò a Paolucci dopo il 1687, perché è inventariato alla morte del Vicerè avvenuta a Napoli a questa data [FRUTOS SASTRE 2009, p. 488, n. 1317]. Nell'inventario post mortem dell'abate Giuseppe Paolucci stilato nel 1695 sono menzionati cinque paesaggi di Dughet [questo è trascritto in: SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 421-440 ed è riportato in Appendice].

<sup>950</sup> «trattava spesso con Gasparo Dughet, e spesso anche andavano a passeggiare insieme or fuori d'una porta, or fuori d'un'altra, ed aveva tanto genio seco, che gli volle fare, e donare il ritratto» [PASCOLI 1736, p. 189].

Leticia de Frutos<sup>951</sup>. Quest'opera, che ci attesterebbe fedelmente l'aspetto di Gaspard, malauguratamente non è stata ritrovata, ma ci informa comunque del rapporto di amicizia che legava il Pussino al Berrettoni. Se dunque sembrerebbe che la più parte dei quadri di Dughet già del Massimi passarono all'ambasciatore spagnolo, è altresì vero che il 20 dicembre 1677 furono pagati da Lorenzo Onofrio Colonna, tramite la cassa del suo Maestro di Casa, 53 scudi «al Sig. Gio. Ant. Macci Procuratore del Sig.re Marchese Camilli Massimi, prezzo di sei quadri piccoli di Gasparo Posino»<sup>952</sup>. Che quindi i paesaggi di Dughet in collezione Massimi fossero più numerosi dei nove in inventario sembra un'ipotesi da darsi ormai per assodata. Un'ulteriore soluzione - che tuttavia pare improbabile - sarebbe un transito quasi immediato di cinque delle opere di Dughet già Massimi dalla collezione Colonna a quella Del Carpio, visti anche gli stretti ma comunque fragili rapporti diplomatici tra il nobile romano e la monarchia spagnola. Questo è però assai poco credibile, anche alla luce dei numerosi acquisti ampiamente documentati che l'ambasciatore spagnolo fece proprio con gli eredi del Massimi, da cui ottenne numerose preziose sculture antiche e pure un più ristretto numero di dipinti, tra cui almeno un Velazquez<sup>953</sup>. Un'intermediazione del Colonna non era dunque affatto necessaria all'ambasciatore di Spagna per procedere con l'acquisto dagli eredi del Massimo. Alla luce di ciò, Camillo Massimo doveva aver posseduto in vita almeno undici tele di Gaspard, rendendolo dunque un artista ampiamente rappresentato nella sua raccolta al pari e, anzi, a questo punto numericamente più presente sia di Lorrain che di Nicolas Poussin<sup>954</sup>, che eppur fu grande amico e confidente dell'eruditissimo

---

<sup>951</sup> FRUTOS SASTRE 2009, p. 375.

<sup>952</sup> AC, I B 28, f. 421 [in: GOZZANO 2004, pp. 149, 242].

<sup>953</sup> Per gli acquisti dell'ambasciatore spagnolo dalla collezione del cardinale Massimo si vedano: CACCIOTTI, *La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra*, in Buonocore, Pomponi (a cura di), *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, 1996, pp. 213-237; KUHN-FORTE, "Tredici filosofi antichi" nelle collezioni del cardinale Camillo Massimo e del marchese del Carpio e l'"album Carpio", in ALBL, LOFANO (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, Roma 2017, pp. 233-257.

<sup>954</sup> L'inventario post mortem del 1677 del Massimi riporta quattro tele di Poussin (*Re Mida alla fonte del Pattolo* del Metropolitan Museum a pendant con la versione dell'*Et in Arcadia Ego* oggi a Chatsworth, il tardo e non finito *Paesaggio con Apollo e Dafne* conservato al Louvre, *Mosè che trasforma*

cardinale, a sua volta in stretti e ben noti rapporti di stima anche col promotore del gusto classicista Giovan Pietro Bellori. Evidentemente le opere di Gaspard erano amate pure dai collezionisti più sofisticati, che in quei paesi apparentemente privi di soggetto (almeno secondo i freddi inventari) vi dovevano leggere qualcosa di più, forse proprio quell'Arcadia lontana eppure onnipresente nel paesaggio romano che il lirismo dughettiano aveva saputo trasporre in pittura più di ogni altro, divenendo non a caso anni dopo la sua morte uno degli artisti più collezionati da alcuni dei massimi esponenti dell'Accademia dell'Arcadia. La banalizzazione di lettura dell'arte di Dughet avvenne dunque ben più tardi nel tempo e risulta sempre più frutto del giudizio e del gusto di altre epoche lontane cronologicamente da quella per cui erano destinate le sue creazioni.

Continuando in questa disamina del movimento costante di opere del Pussino di collezione in collezione, Lelio Orsini (1623-1696), principe di Vicovaro e membro del ramo di Gravina della famiglia Orsini, impose che alla sua morte fossero venduti i pezzi della sua importante raccolta di disegni e di dipinti<sup>955</sup>. Questa vendita si svolse però solamente due anni dopo la sua dipartita, a partire dal 22 aprile 1698. Stimatori dei beni in questione furono alcune delle personalità più note nel mondo degli intenditori d'arte del tempo quali padre Sebastiano Resta, il pittore e biografo degli artisti Giuseppe Passeri, Giovan Battista Boncore e Giuseppe Ghezzi, ossia colui che si occupava delle mostre annuali di San Salvatore in Lauro. Lo stesso Resta, uno dei maggiori intendenti e collezionisti di disegni del tempo, riuscì ad ottenere parte dell'importante raccolta grafica di Lelio Orsini. Tra le opere della collezione dell'Orsini da cedere in quell'occasione vi erano anche quattro tele

---

*il bastone in serpente*, quest'ultimo a pendant di un non specificato paese di Dughet]. Nel medesimo documento sono menzionati solo tre quadri di Lorrain (un *paesaggio* ora a Chicago, *La nascita del corallo* di Holkham e il *Paesaggio con Apollo e la sibilla Cumana* dell'Ermitage), che tuttavia ne eseguì almeno cinque per il Massimi. Da ciò si evince che l'inventario non segnali dunque la totalità dei dipinti della collezione, rendendo plausibile che vi fossero almeno undici quadri di Dughet.

<sup>955</sup> Per approfondire la figura di Lelio Orsini e la vendita della sua collezione si veda: AMENDOLA, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, 2013.

di Dughet<sup>956</sup>. Il marchese Niccolò Maria Pallavicini - figura che si approfondirà in un successivo paragrafo - acquistò, oltre ad un grande dipinto di Jacopo Bassano, due tele da testa con vedute di Gaspard Dughet, stimate dal Ghezzi ben 550 scudi. Il Pallavicini le pagò "solo" 320 scudi, cifra ritenuta un affare alla luce del loro valore effettivo. È interessante notare che il Pallavicini non si interessò ad acquistare altri dipinti di paesaggio presenti in questa vendita, quali ad esempio quelli assai rari di Cornelis van Poelenburch. Infatti il marchese Pallavicini prediligeva le opere di Dughet (nella sua collezione ve ne erano infatti una ventina) e quelle di Claude Lorrain. Queste tele di paesaggio erano esposte nel salone del palazzo del marchese, conosciuto come palazzo dell'Orso, e formavano una delle raccolte di paesaggio romano più importanti del Settecento. Le altre due opere di Dughet presenti alla vendita Orsini furono aggiudicate da un collezionista di tutt'altro rango sociale, ma non per questo meno interessante. Si tratta del "coronaro" e Guardiano dell'Arciconfraternita delle Stimmate Paolo Francesco Uslenghi, il quale mise le mani su una coppia di ovali di Gaspard per soli 80 scudi, cifra irrisoria considerata la valutazione compresa tra i 200 ed i 220 scudi. Pur essendo membro di una famiglia di gioiellieri milanesi<sup>957</sup> (e quindi non nobile), l'Uslenghi possedeva una bella collezione di paesaggi, esposta nel palazzo di famiglia in piazza Tor Sanguigna. Lo dimostra il fatto che lo stesso Giuseppe Ghezzi chiese in prestito pezzi della sua raccolta di paesaggi in più occasioni per esporle al pubblico nelle illustri mostre di San Salvatore in Lauro a partire dal 1696<sup>958</sup>. Il nome di questo collezionista è stato già citato nel presente lavoro, in quanto compare anche nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna, dove sono appunto menzionati «due di

---

<sup>956</sup> Ivi, pp. 71-73, 111, 126.

<sup>957</sup> Sugli Uslenghi si veda: BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni* (1958-1974), Vol. II, 1958, pp. 490-491. Paolo Francesco aveva un fratello, Giovanni Battista, che lavorò presso il Sacro Palazzo Apostolico tra il 1691 e il 1719.

<sup>958</sup> Per le mostre di San Salvatore in Lauro e il ruolo svolto da Giuseppe Ghezzi si vedano: DE MARCHI 1987; DE MARCHI, *Gli scritti di Giuseppe Ghezzi sulle mostre d'arte in San Salvatore in Lauro*, in MARTINELLI (a cura di), *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, 1990, pp. 57-64;

pusino compri da Uslenghi»<sup>959</sup>. Per motivi cronologici, pare altamente improbabile che questi fossero acquistati nel 1679 e, dunque, da don Lorenzo Onofrio. Al contrario, si ritiene che la collocazione alla fine della *Nota* dei due dipinti già Uslenghi renda più plausibile che questi fossero acquistati dal terzogenito del constestabile, ossia da Carlo Colonna, di cui Gozzano ha individuato effettivamente altri acquisti che spettano sicuramente a lui proprio all'interno del detto documento, quali le opere di Trevisani o il bozzetto con *Sant'Antonio* di Andrea Sacchi<sup>960</sup>. Secondo chi scrive, tale Uslenghi citato nel documento Colonna sarebbe dunque da riconoscersi proprio col coronaro Paolo Francesco. Ciò dimostra l'esistenza di un'intricata rete di collezionisti dai gusti affini e dedita a continui scambi e compravendite di opere, le quali vagavano spesso freneticamente di dimora in dimora.

#### Quale "Posino"? Due casi opposti negli inventari di Giovan Carlo Vallone e del cardinale Decio Azzolino

Giovan Carlo Vallone (? - 1673) è stato un canonico nonché un discreto collezionista. È noto agli studi soprattutto per essere stato maestro di casa della marchesa Cristiana Duglioli Angelelli<sup>961</sup> (1614 - 1669), la quale si era trasferita da Bologna a Roma nel 1644 a seguito dell'assassinio di suo marito, il senatore Andrea Angelelli, ucciso nel 1643. Il Vallone ebbe un ruolo determinante nella formazione della collezione della marchesa una volta giunta nell'Urbe, poichè questa desiderava accrescere la raccolta di opere già del marito. Tuttavia, per quel che

---

<sup>959</sup> Per la trascrizione completa della *Nota dei quadri compri* si veda: GOZZANO 2004, pp. 268-270.

<sup>960</sup> Ivi, p. 109. La studiosa tuttavia non individua la figura dell'Uslenghi citata nella *Nota*, da lei riconosciuta molto dubitativamente con tale Carlo, di cui però nulla si conosce.

<sup>961</sup> La collezione della marchesa Cristiana Duglioli Angelelli è stata ampiamente ricostruita in: CURTI, *La quadreria della marchesa Cristiana Duglioli Angelini. Committenza e collezionismo tra Roma e Bologna nel Seicento*, 2005; Eadem, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento: la quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, 2007.

concerne Dughet, non troviamo sue opere all'interno della collezione della marchesa, mentre sono forse attestate all'interno di quella personale del sacerdote. Questa è citata nel presente studio in quanto è un ottimo esempio per comprendere l'enorme difficoltà in cui spesso si incorre nel tentativo di discernere le personalità di Dughet e Poussin nei documenti e negli inventari. Nella raccolta del Vallone sono sicuramente di Dughet due tele menzionate nell'inventario del 1655<sup>962</sup>: «[45-46] Tele due da testa paesi di Gasparo Posino cornici dorate»<sup>963</sup>. Nello stesso inventario vi è poi una tela assegnata semplicemente a Posino, senza nessuna menzione del nome di battesimo, ossia una «[19] Tela imperatore per traverso donna a sedere con tazza e 4 puttini non finita di Pusino con cornice leonata». Segue a questa una: «[20] Tela imperatore con le tre Dee il pastore cinque amorini cornici leonate et oro», probabilmente raffigurante un *Giudizio di Paride*. Si noti che la tela della voce 20 non è assegnata esplicitamente ad un artista, tuttavia potrebbe essere dello stesso Posino per via della vicinanza al dipinto descritto al n. 19 e all'aggettivo «simile» che compare nella tela n. 20, sebbene questo possa altresì indicare le medesime dimensioni e non necessariamente la stessa mano. Ma chi è il Pusino qui menzionato? I soggetti delle tele 19 e 20 ricordano i temi mitologici e in parte erotici trattati da Nicolas Poussin nei tardi anni Venti e negli anni Trenta, tuttavia possono anche ricordare i dipinti con ninfe, puttini e pastori del cosiddetto Maestro della Betulla, riconosciuto almeno in parte con Dughet. Se i soggetti fanno propendere maggiormente verso Poussin, il nome «Posino» non preceduto né da Niccolò (italianizzazione di Nicolas) né da «Monzu» fa pensare piuttosto ad un pittore italiano, come appunto era considerato Gaspard Dughet, nato da madre italiana a Roma. Per altri pittori francesi e nordici viene infatti utilizzato il prefisso Monsù all'interno di questo stesso inventario, come nel caso di Swanevelt: «[35] Tela 3 palmi di monsu Hermanno figure di Nostro Signore con l'Adultera cornice

---

<sup>962</sup> Inventario dei beni di Giovan Carlo Vallone, 1655, ASR, Notai del Tribunale del'A.C., Instrumenti, notaio Thomas Palutius, anno 1655, vol. 4959, ff. 36r-73v [trascritto in: CURTI 2007, DOC I, pp. 109-122].

<sup>963</sup> Ivi, f. 70/12 v.

intagliata e dorata»<sup>964</sup>. Che si tratti quindi di opere del giovane Gaspard? Alla voce 21 dell'inventario del Vallone è citata poi una «[21] Tela imperatore con Paese per alto cornice intagliata e dorata»<sup>965</sup>. L'opera viene descritta in questo caso meramente col termine «Paese», problema, quello di questa scarna dicitura ad indicare un paesaggio non accompagnata né dal nome dell'autore né dalla descrizione dell'opera, che si ritrova in moltissimi inventari secenteschi, ad esempio quelli post mortem di artisti quali Lorrain e Dughet, le cui case erano popolate da numerose opere di paesaggio, le quali non necessariamente erano tutte di loro mano. Rintracciare Dughet negli inventari è dunque un'impresa spesso assai ardua, se non addirittura alle volte impossibile. La confusione che genera il nome Pusino è infatti un problema ricorrente, non solo perché può riferirsi sia a Nicolas che a Gaspard, ma anche perché può in alcuni casi indicare Jean Lemaire e, forse, anche Jean Dughet, odiernamente noto solo come incisore ma che stando alle fonti fu pure pittore. Forse ancor più avvilente è l'innumerabile mole di paesi senza autori che spesso si trovano negli inventari, soprattutto quando questi sono in collezioni che quasi sicuramente possedevano opere del nostro paesaggista, vedasi quella dell'amico e collega Guillaume Courtois o quella consistente di Claude Lorrain, i cui inventari sono malauguratamente senza attribuzioni.

Esistono tuttavia delle eccezioni, ossia gli inventari che, oltre a riportare l'autore, sono maggiormente descrittivi. Questo è il caso della collezione del cardinale marchigiano Decio Azzolino<sup>966</sup> (1623-1689), elevato alla porpora nel 1654 e nominato segretario di Stato nel 1667. Amico e confidente della regina Cristina di Svezia, di cui fu anche erede, era tra i membri più influenti del cosiddetto

---

<sup>964</sup> Ibidem.

<sup>965</sup> Ivi, f. 40/10.

<sup>966</sup> Per la raccolta d'arte dell'Azzolino e il suo rapporto con Cristina di Svezia si vedano: MONTANARI (a), *Il Cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in «Studi secenteschi», 1997, XXXVIII, pp. 185-264; Eadem (b), *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in «Storia dell'arte», 1997, XC, pp. 250-300; RODÉN, *Church politics in seventeenth-century Rome. Cardinale Decio Azzolino, Queen Christina of Sweden and the Squadrone volante*, 2000; BORSELLINO, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, 2001.

“squadrone volante”, un gruppo di cardinali non assoggettati alle intromissioni delle grandi monarchie europee che portarono con la loro influenza all’elezione a papa di Fabio Chigi prima e di Giulio Rospigliosi poi. Fu anche protettore dei piceni e della chiesa di San Salvatore in Lauro, luogo in cui venivano annualmente proposte esposizioni pubbliche di quadri<sup>967</sup>. Le opere di Dughet segnalate negli inventari non datati del cardinale sono quattro in quello presumibilmente stilato tra il 1667 e il 1669 e cinque in quello redatto ipoteticamente tra il 1670 e il 1676<sup>968</sup>. Le quattro opere menzionate nel primo documento possono essere riconosciute anche nel secondo. «[85] Un quadro per traverso in tavola longo palmj 10 e alto palmj 4, con un Baccanario [sic] e paesi, mano di Gasparo Pusino [Dughet] con cornice dorata alta palmj uno» corrisponde infatti con «[150] Un quadro in tavola alto p.mi quattro, lon. P.mi dieci, e un quarto, una [sic] baccanale in un paese con acqua, un fiume, che versa acqua dal capo, e dall’urna, un Satiro, che porta sopra le spalle una ninfa, Sileno à sedere, Bacco in piedi, diverse altre figure, che ballano, donne, Satiri, e putti; il paese di Gaspare Possin [Dughet], le figure di Mons. Possin [Poussin], cornice alla fiorentina liscia dorata, alta p.mi un quarto». L’opera in questione è interessante per più motivi. Dalle dimensioni considerevoli e dal formato oblungo si evince che si trattava quasi sicuramente di un sovrapporta dipinto su tavola, supporto su cui è noto Dughet sapesse dipingere. Nella prima menzione la tavola è assegnata solo a Gaspard, mentre nella seconda a lui viene attribuito lo sfondo paesistico mentre a Poussin spetta la paternità delle figure. Il soggetto ricorda nei suoi personaggi moltissime opere ispirate ai *Baccanali* di Tiziano ed eseguite tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta del Seicento da Nicolas, nonché alcune tele

---

<sup>967</sup> Stranamente non furono mai esposti i quadri della collezione dell’Azzolino, mentre furono esposti alcuni pezzi delle regina di Svezia nel 1686 e nel 1687 [Ivi, p. 13].

<sup>968</sup> Questi due inventari conservati in Svezia sono datati in via ipotetica sulla base dei ritratti dei pontefici menzionati al loro interno: nell’inventario A (1667-1669) si trovano quello di Innocenzo X, Alessandro VII e Clemente IX, mentre nell’inventario B (1770-1776) si aggiunge anche quello di Clemente X. Se nel primo vi erano 219 quadri, nel secondo se ne registrano 319. Esiste poi un terzo inventario stilato post mortem nel 1689 che registra le opere contenute nell’ultima residenza romana del cardinale, il palazzo di Borgo, dove tuttavia i dipinti si riducono a 238 pezzi [Ivi, pp. 15, 17].



dughettiane già assegnate al Maestro della Betulla, soprattutto le due che nelle presente tesi sono state ricondotte alla collaborazione tra i due cognati, ossia il *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* ed il suo passato pendant *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* (Figg. 12-13) di dimensioni però considerevolmente inferiori ed eseguiti su tela. Il fatto che il nome di Gaspard venga proposto in entrambi questi particolareggiati e alquanto precisi inventari attesterebbe comunque la sua paternità - quantomeno parziale - per questo pezzo, nonché che questo genere di produzione "bacchica" non fosse poi così insolita per il paesaggista. Certo un soggetto del genere era più consueto nel repertorio di Poussin, dunque anche la doppia attribuzione che è segnalata nel secondo inventario è certamente ancor più plausibile e proverebbe altresì che nella Roma barocca circolassero alcune opere eseguite a quattro mani dai due pittori. Non avendo rintracciato questo straordinario dipinto non è possibile stabilire con certezza la veridicità della sua doppia paternità, ma il tema raffigurato può comunque indicare che si trattasse di un'opera eseguita al massimo entro la fine del quarto decennio. Tale datazione indica altresì che il pezzo entrasse in collezione dell'Azzolino tramite un acquisto sul mercato, non essendo possibile per questioni anagrafiche che ne fosse lui il primo committente.

Continuando con la comparazione tra i due inventari del cardinale troviamo «[138] Un quadro colco di p. 4 e 3 con Paesi, Fiumi, e figure, mano di Gasparo Pusino [Dughet], con cornice alla fiorentina dorata alt. p. ½ in circa» che si può riconoscere nel secondo inventario con la «[15] Tela dà p.mi quattro tela à giacere larga p.mi tre, con paese nel quale si rappresenta un gran vento con 4 figurine, l'una delle quali accosta una barchetta al lido, e due fanno mostra, che deve imbarcarsi una donna mano di Gaspero Posini [Dughet], cornice alla fiorentina liscia dorata». In questo caso il secondo documento entra dettagliatamente nel merito del soggetto del dipinto, elencando i singoli personaggi che lo abitano nonché le loro attitudini. Grazie a ciò, in questa sede si propende per riconoscere l'opera già del cardinale Azzolino con il *Paesaggio con tempesta in avvicinamento, figure nei pressi di un fiume e*

*barca* passato in asta nel 1999<sup>969</sup> (olio su tela, 73,7 x 97,8 cm; **Fig. 374**). La tela, ritenuta dubbia da Boisclair<sup>970</sup>, è invece ora da assegnare pienamente al paesaggista romano, infatti a livello stilistico si inserisce pienamente nella fase di transizione tra la prima e la seconda maniera ed è dunque da situarsi tra i dipinti della seconda metà degli anni Quaranta. Oltre alle dimensioni concordanti, anche ogni elemento raffigurato corrisponde pedissequamente alla descrizione inventariale del 1670-1676: il vento che preannuncia la tempesta piega violentemente le fronde mentre un donna posta al centro si avvicina alla sponda di un fiume dove la attendono due figure che le porgono la mano per aiutarla a salire su una piccola barchetta di legno condotta da un quarto uomo.

Infine, tra le opere che ricorrono in ambo le liste di beni si trovano i « Dui quadri colchj di pal. 3 e 2 di Paesi a Guazzo mano di Gioseppe [sic] Pusinj [Dughet], con cornice alla fiorentina indorata» che nel secondo inventario sono segnalati come «[141-142] Due tela dà testa à giacere, paesi compagni à guazzo di Gasparo Busino [Dughet], cornice alla fiorentina dorate lisce». Sebbene in questo caso non sia descritto il soggetto di questa coppia di dipinti a pendant, è interessante notare che si tratta di due guazzi o comunque tempere su tela che, essendo citati già nel primo inventario, sono dunque antecedenti alle uniche opere di questo tipo giunte fino a noi, ossia quelle realizzate da Dughet per Lorenzo Onofrio Colonna nei primi anni Settanta, attestando questa produzione anche per altri committenti almeno già dall'inizio del settimo decennio.

Alle quattro opere presenti già nel primo documento se ne aggiunse negli anni successivi una quinta che compare solo nel secondo inventario, ossia il «[104] Paese in tela à giacere, che rappresenta ua grande scoglio con un fiume [f15r] che vi passa sotto, con tre figurine di pastori e pecorelle, raggiunto nel mezzo, alto p.mi cinque, e un terzo long. P.mi sette, e due terzi [120 x 172 cm circa], cornice alla romana liscia dorata alta mezzo palmo; mano buona parte di Gasparo Posil».

---

<sup>969</sup> Vendita Christie's, Londra, 09 luglio 1999, lotto 67.

<sup>970</sup> BOISCLAIR 1986, cat. B 13, p. 296, fig. 468.

Nell'inventario post mortem del 1689 è segnalata a palazzo Riario - ossia dove abitava la regina di Svezia - una «Aurora» di Gaspard Dughet facente parte però della collezione dell'amico cardinale<sup>971</sup>: «Un quadro d'un'aurora. Di sua eminenza. Alto palmi quattro e un pezzo lungo palmi sei scarsi, cornice liscia indorata. Di Gaspero Possino»<sup>972</sup>. Questa voce dimostrerebbe dunque il possesso da parte di Decio di un sesto quadro di Gaspard, non concordando l'opera con nessuna di quelle citate nei precedenti inventari. Ma l'Azzolino possedeva anche quattro grandi paesi a guazzo del più accreditato allievo di Dughet, ossia Crescenzo Onofri<sup>973</sup>, di cui aveva pure un'opera in collaborazione col Bichi. Il cardinale Azzolino per proteggere la sua raccolta istituì un fedecommesso, nominando quale suo erede universale il cugino Pompeo Azzolino, il quale apparteneva al ramo principale della famiglia<sup>974</sup>. Il vincolo tuttavia non salvò l'unitarietà della collezione, come dimostra l'inventario post mortem del 1707 di Pompeo in cui si contano appena cinquanta pezzi<sup>975</sup>.

#### Antonio D'Amico Moretti, un argenteiere collezionista di Dughet

«Vi è ancora un certo signore Antonio Morelli argenteiere, che sta al presente nella strada del Corso, il quale si ritrova di Gaspero 50 pezzi, tra quali ve ne sono de' grandi, mirabilissimi»<sup>976</sup>.

---

<sup>971</sup> Tra gli esecutori testamentari dell'Azzolino vi erano il cardinale Pamphilj, il cardinale Pietro Ottoboni, Pierfilippo Bernini (figlio di Gian Lorenzo) e Marcello d'Aste [BORSELLINO 2001, pp. 22-24]. Vi erano altre tre opere nel palazzo Riario che però appartenevano al cardinale (un Reni, un Preti e un Albani) i quali, a differenza della tela di Dughet, erano anche menzionati nell'inventario della regina Cristina di Svezia [CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, 1870, pp. 344-345, 374].

<sup>972</sup> SRA, K 441, f. 50 [in: MONTANARI 1997 (a), p. 203, n. 51].

<sup>973</sup> Stando a Nicola Pio l'Onofri avrebbe affrescato per Cristina di Svezia anche alcuni paesaggi nell'appartamento estivo di palazzo Riario [PIO 1724, ed. ENGASS 1977, p. 30].

<sup>974</sup> BORSELLINO 2001, p. 11.

<sup>975</sup> Ivi, p. 16.

<sup>976</sup> Lettera di J. Dughet a Balducci [in: BAROCCHI 1975, p. 127].

Tale Morelli è citato in una lettera scritta da Jean Dughet indirizzata a Filippo Baldinucci in cui erano contenute informazioni sulla vita del di lui fratello Gaspard subito dopo la sua morte. Il nome riportato da Jean ha creato qualche malinteso sulla reale identità di questo collezionista del ceto medio<sup>977</sup>. Questo grande *amateur* del paesaggista è ormai noto essere Antonio d'Amico Moretti (Venezia (?) 1611 - Roma 1687), infatti, il suo nome compare scritto correttamente (ossia "Moretti" e non "Morelli") già nelle successiva *Vita* redatta pochi anni dopo da Filippo Baldinucci ma pubblicata dal figlio Francesco Saverio nelle *Notizie* del 1728:

«Ma fra coloro che hanno fatto stima delle pitture del Poussino, uno ve ne ha nella città di Roma, che mentre scrivo questa notizia, abita nella estrada del Corso. Questi è Antonio Moretti argentiere, il quale si trova provvisto di cinquanta pezzi di quadri di mano di lui, fra grandi e piccoli, e ne fa quella stima, che a tali pitture si conviene»<sup>978</sup>.

Per numero di pezzi, Antonio d'Amico Moretti<sup>979</sup> risulta essere ad oggi uno dei maggiori collezionisti di Gaspard Dughet, se non addirittura il più importante del XVII secolo: ben quarantacinque opere del paesaggista appaiono nel suo inventario post mortem redatto dal notaio Lorenzo Belli nel marzo del 1690, ossia tre anni dopo

---

<sup>977</sup> Ad esempio Cavazzini nel suo metodico studio sul mercato dell'arte e, più in generale, sugli aspetti economici del mondo artistico seicentesco non può fare a meno di menzionare questo straordinario collezionista del ceto medio - a lei sconosciuto per via del nome riportato da Jean Dughet - e la sua raccolta di opere di Gaspard. Scrive infatti: «The biographer Filippo Baldinucci talks about a silversmith called Antonio Morelli who owned fifty paintings, some "large and admirable, by Gaspar Dughet, for sale in his shop in Via del Corso"- but again this category has not surfaced in the present archival search» [CAVAZZINI 2008 (b), pp. 144-145].

<sup>978</sup> BALDINUCCI 1728, pp. 474-475.

<sup>979</sup> La figura di Antonio d'Amico Moretti è stata studiata da Silvestro Anita, autrice della tesi di Laurea *L'argentiere Antonio d'Amico Moretti (1611-1687)* discussa il 7 novembre 2002 presso l'Università Roma Tre. Per una sintesi del suo lavoro si veda: SILVESTRO, *Antonio d'Amico Moretti (1611-1687), argentiere e collezionista*, in «Studi di storia dell'arte», 2011, XXI, pp. 149-169.

il suo decesso<sup>980</sup>. Il documento attesta dunque la veridicità delle informazioni fornite dai biografi del paesaggista, a partire dal fratello Jean, che non avevano affatto esagerato nel riportare l'esorbitante numero di quadri di Gaspard presenti nella raccolta dell'argentario (se non arrotondando leggermente per eccesso). I beneficiari della sua eredità furono Livia e Ippolita Moretti, figlie del suo caro amico Alessandro Moretti, le quali furono da lui adottate e che in seguito furono designate le sue uniche eredi. Moretti non era infatti il cognome con cui nacque l'argentario, ma fu aggiunto al suo intorno al 1650 in seguito alla scomparsa dell'amico e collega. Lo status raggiunto dall'argentario gli permise anche di dare in sposa la figlia acquisita Livia ad un nobile aretino, ossia Donato Fini. Antonio d'Amico (questo infatti era il suo nome di battesimo) era un argentario veneziano che detenne il prestigioso titolo di gioielliere di papa Alessandro VII Chigi dal 17 maggio 1655 all'11 maggio 1667, ruolo per il quale percepiva uno stipendio fisso di dodici scudi a bimestre<sup>981</sup>. Tale incarico, unito alle commissioni ricevute da molti potenti cardinali, gli permise di guadagnare significative quantità di denaro e, quindi, di allestire una notevole collezione degna della più nobile delle famiglie nonostante l'appartenenza al ceto borghese. A Roma almeno dal 1640, dal 1645 al 1649 l'argentario abitò con la moglie Lucrezia Angeletti sulla Strada Nuova, mentre dal 1650 al 1656 si stabilì nella casa della vedova dell'amico Alessandro Moretti in via del Pellegrino. Dal 1657 al 1676 risiedette in un'altra casa sempre sita in Via del Pellegrino di proprietà stavolta del Collegio Inglese. Nonostante ciò l'argentario aveva già acquistato un palazzo su via del Corso, ampliato ulteriormente a partire dal 1664. Fu in questa dimora, ove l'argentario si stabilì definitivamente con la famiglia nel 1676, che Antonio d'Amico morì il 29 maggio 1687<sup>982</sup>. In seguito questo palazzetto, eretto da un artigiano arricchito ed oggi purtroppo scomparso dalle

---

<sup>980</sup> ASR, Notai tribunale AC, Laurentius Bellus, vol. 919, ff. 990-1040 [pubblicato in: SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 51-70). Le voci inventariali inerenti a Dughet sono riportate integralmente in Appendice.

<sup>981</sup> SILVESTRO 2011, p. 149.

<sup>982</sup> Ibidem.

mappe, fu venduto dalla sua erede Livia Moretti, che qui abitò col marito Donato Fini, alla Duchessa di Zagarolo, Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi<sup>983</sup>.

L'importanza dell'inventario Moretti del 1690 per il presente studio su Gaspard Dughet risiede non solo nella considerevole mole di dipinti di questo pittore presenti al suo interno, ma soprattutto nella sua precisione descrittiva, in primis a livello di soggetto, di ogni singola opera. L'inventario, che inoltre è topografico, fornisce anche le dimensioni delle tele, sebbene queste non sembrano essere precise, quanto piuttosto indicative. Da esse si evince tuttavia che molti dei Dughet di questa collezione erano di piccolo formato, salvo qualche eccezionale opera di grandi dimensioni. Le descrizioni minuziose permettono in qualche caso di identificare anche alcuni quadri di paesaggio, spesso semplicemente citati come "paesi" negli altri inventari del tempo. In più, questo documento permette di conoscere l'allestimento dei dipinti all'interno della dimora dell'argentiere. Oggi è noto che i quarantacinque dipinti di Dughet erano esposti all'interno del palazzo che l'argentiere fece erigere in via del Corso e, più precisamente, le opere del paesaggista erano appese sulle pareti della quinta camera dell'appartamento al primo piano. Nella stessa stanza c'erano, oltre alle tele di Dughet, una sola delle ben sedici opere di Mola appartenute alla raccolta del Moretti nonché sei busti su piedistalli<sup>984</sup>. Si può quindi affermare che questo ambiente fosse una vera e propria "Sala dei Paesi" e, anzi, più nello specifico una "Sala del Pussino", la prima nel suo genere nella storia del display. Sulla base della precocità di questo ambiente che era decorato sulle pareti esclusivamente con paesaggi di Dughet si può agevolmente comprendere il suo importantissimo ruolo nella moda degli allestimenti dei palazzi romani: dalla fine del Seicento e, soprattutto, nelle prime decadi del Settecento molti nobili residenti nell'Urbe copiarono l'iniziativa promossa per primo dal borghese Moretti; si pensi a Paolo Falconieri e a Niccolò Maria Pallavicini, con quest'ultimo

---

<sup>983</sup> Ivi, pp. 153, 155-156 n. 32.

<sup>984</sup> Ivi p. 154.

che allestì una stanza a tema arcadico ornata da opere di Dughet e Lorrain o, ancora, ai Pamphilj e al cardinale Pietro Ottoboni, che a loro volta crearono della “Sale del Pussino”.

L’informazione fornita da Jean Dughet a Baldinucci in merito alla raccolta dell’argentiere, datata secondo Barocchi intorno al 1675 (quindi subito dopo la morte del fratello paesaggista) e, comunque, sicuramente antecedente al 1679, porta chi scrive a ipotizzare che Moretti non fosse solo un semplice collezionista, bensì un vero e proprio committente del pittore, giacché nelle notizie dei biografi del Pussino redatte in seguito (Baldinucci e Pascoli ad esempio) il numero di tele in suo possesso non sembra aumentare, quasi ad indicare il cessato acquisto di dipinti di paesi in seguito al decesso di Dughet. La stessa informazione si ricava anche dal suo inventario post mortem, contenente appunto quarantacinque pezzi dell’artista.

Analizzando nello specifico il documento, tra le tele di Gaspard elencate nell’inventario Moretti solo tre sono state identificate dalla studiosa Anita Silvestro all’interno del suo articolo dedicato all’argentiere. Ad esempio, il paesaggio di Dughet oggi all’Art Museum di Seattle<sup>985</sup> (1660 ca., 133,4 x 98 cm, n. inv. 50.109; **Fig. 375**) è da lei associato con la voce n. 25, che riporta: « Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto rappresenta la caduta di Tivoli con due figurine che pescano di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata, intagliata, e tutta dorata». Tuttavia quest’opera deve essere piuttosto la *Veduta di Tivoli con due figure ai piedi di un’alta cascata* del Museo de Arte di Ponce<sup>986</sup> (**Fig. 376**), mentre l’opera di Seattle corrisponde appieno alla voce n. 11: « Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto con arbori, e montagne, cascata di acqua con veduta di un castelluccio con due pastori a sedere in terra di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo incirca scorniciata intagliata, e tutta dorata». Che entrambe le opere si trovassero nella collezione è abbastanza

---

<sup>985</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 204, fig. 246.

<sup>986</sup> Ivi, cat. 203, p. 236.

scontato, infatti la *Veduta* di Ponce è considerata dagli studi proprio il pendant della tela ora a Seattle e, evidentemente, il loro stile indica che le due furono eseguite insieme. Il dipinto citato al n. 28 è riconosciuto con qualche dubbio da Silvestro con il *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza* del Christ Church di Oxford<sup>987</sup> (1660 ca., 50 x 66 cm, n. inv. JBS 149; **Fig. 268**). Secondo chi scrive quest'ultima voce, che segnala «Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori veduta di monti alti, et un castello con un lago con due barche con dentro figurine di mano del suddetto Gasparo Pusini con cornice larga tre dita intagliata scorniciata, e tutta dorata», potrebbe in realtà adattarsi pure alla tela conservata a Firenze a Casa Martelli (**Fig. 377**), che è infatti una replica autografa del dipinto di Oxford tuttavia non nota a Boisclair e, presumibilmente, neanche a Silvestro. La voce n. 5<sup>988</sup> è stata invece identificata da quest'ultima con il *Paesaggio con viandanti, due cani, figura appoggiata a una pietra in primo piano, lago con barca, edifici e monti in lontananza* oggi al Locko Park di Spondon<sup>989</sup> (1670 ca., 50,7 x 66 cm; **Fig. 378**). Ciononostante è evidente che la tela di Spondon presenti ben più di due figure in primo piano. In questa sede si propone infatti di riconoscervi l'inedito - ma precedentemente trattato nel presente studio - *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* (**Fig. 208**) che, oltre ad avere dimensioni simili, corrisponde più pedissequamente alla descrizione inventariale. Effettivamente la voce successiva dell'inventario riporta un altro quadro con due figure e dimensioni identiche<sup>990</sup>, che può essere pienamente associato a quello che ancora oggi risulta essere il pendant della summenzionata opera, ossia il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina* (**Fig. 379**). Del

---

<sup>987</sup> Ivi, cat. 211, fig. 254.

<sup>988</sup> «Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con diversi arbori, et un lago in mezzo con una barchetta con due figurine avanti di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata».

<sup>989</sup> Ivi, cat. 324, fig. 358.

<sup>990</sup> «[6] Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, et acqua con due figurine di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata».



primo si è già appurata la derivazione dal *Paesaggio con san Matteo e l'Angelo* dipinto da Poussin entro il 1640 per Roscioli (**Fig. 209**), da cui Dughet riprende alcuni elementi quali la torre delle Milizie sullo sfondo e le sezioni di colonne in primo piano. A questi si ritiene siano da aggiungere altre opere riconosciute in questa sede, seppur con qualche riserva dovuta ai soggetti relativamente comuni. Si tratta della già citata *Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero* dell'Ashmolean Museum (**Fig. 242**) che corrisponde alla voce d'inventario n. 1, sebbene questa non indichi espressamente il luogo raffigurato dal pittore: «Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese con arbori, lontananze, e fiumi con due pastori, e diverse pecore di mano di Gasparo Pusino con sua cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata». Il *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio* di Palazzo Pitti<sup>991</sup> (olio su tela, 78 cm x 55 ca.; **Fig. 380**) coincide invece con la voce d'inventario n.3, ossia: «Un quadro in tela di palmi tre, e mezzo, e due e mezzo dipintovi un paese arbori, pianura con un fontanile ove beve un cavallo, e due pastori con quantità di vacche con un procoio vicino et un cane di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e mezza dorata il restante è di color noce». Questo da quando è entrato a Palazzo Pitti è sempre stato il pendant del *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* (**Fig. 344**), il quale è presumibilmente da riconoscersi con «33 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e pianura con lontananza, e veduta di Roma con tre figurine avanti cioè due pastori, et una femina di mano di Gasparo Pusini con cornice larga tre dita scorniciata intagliata, e tutta dorata». Infatti che questo quadro raffiguri sullo sfondo uno scorcio della città eterna è attestato appunto dalla presenza del colonnato berniniano già sormontato da statue, fatto che suggerisce anche una datazione tra il 1667 e il 1668. La voce 18 descrive invece un dipinto con donna che regge un vaso sulla testa: « Un quadro in tela di palmi due,

---

<sup>991</sup> Ivi, cat. 278.

e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e monti, et acqua con una figurina di donna che porta un vaso in testa di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata con il piano lavorato, e tutta dorata». Questo soggetto con una singola figura femminile che tiene un vaso sul capo si ritrova solo nel *Paesaggio al tramonto con canefora in primo piano, lago e monti in lontananza* conservato presso la collezione civica di arte antica del Castello sforzesco di Milano<sup>992</sup> (olio su tela, 33 x 49 cm; **Fig. 381**), il quale deve inoltre essere totalmente assegnato alla mano di Dughet. Il n. 39 dello stesso inventario concorda pienamente col *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo* di Mount Edgcumbe House (National Trust, olio su tela, 68 x 51 cm; **Fig. 382**). Anch'esso è dunque da attribuire in maniera definitiva a Dughet e deve altresì considerarsi proveniente dalla collezione del Moretti, ove è infatti descritto pedissequamente: «Un quadro in tela sotto al suddetto simile misura [palmi due e mezzo, e due] dipintovi un paese con arbori monti et acqua, e veduta di un casale con uno che monta a cavallo et un altro a cavallo che corre di mano di Gasparo Pusini con cornice larga quattro dita scorniciata, e tutta dorata». Più problematica la voce 24 («Un quadro in tela di palmi tre e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori sassi, lontananze con quattro figurine cioè tre banditi che assalgono un passaggiera a cavallo con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata di mano di Gasparo Pusini»), la quale concorda con il *Paesaggio marino con scena di brigantaggio* del City Museum and Art Gallery di Birmingham<sup>993</sup> (olio su tela, 122 x 144,8 cm, n. inv. 104.51; **Fig. 383**), anche se di quest'ultimo non tornano affatto le dimensioni. Doveva comunque trattarsi di un'opera non troppo distante dal

---

<sup>992</sup> L'opera, non nota a Boisclair, fu assegnata da Vincenzi alla maniera di Salvator Rosa, salvo poi essere attribuita alla maniera di Dughet da Zani nel 2001 con una datazione intorno al 1670 [VINCENZI (a cura di), *Musei del Castello Sforzesco di Milano. Quadri e affreschi*, 1925, p. 35, cat. 235; ZANI [maniera di Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale al tramonto con canefora*], in Pirovano, Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca: Scuole straniere*, Milano 2001, pp. 349-350, cat. 1548]. In questa sede si accetta la paternità dughettiana della tela, che tuttavia deve considerarsi di molto antecedente, con un'esecuzione stimata nella prima metà degli anni Cinquanta.

<sup>993</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 148, fig. 187.

dipinto di Birmingham, quantomeno a livello di soggetto. Questa voce così come la n. 26<sup>994</sup> sono tuttavia interessanti in quanto rivelano una produzione di Dughet poco nota, ossia quella di paesaggi animati dai briganti della campagna romana, tematica solitamente praticata dai pittori bamboccianti (Figg. 284-285), ma che evidentemente attrasse anche il nostro paesaggista, il quale si è già dimostrato quanto fosse affascinato da certi stilemi utilizzati dai pittori di questa cerchia, si pensi ad esempio all'uso di cave e grotte in alcuni dipinti (Figg. 97-98; 164) o alla comparsa sporadica del ragazzo con berretto rosso (Figg. 98, 199) che ritorna in molti dei quadri di Michalangelo Cerquozzi e di Jan Miel.

In generale, si noti comunque che le dimensioni descritte nell'inventario dell'argenterie sembrano essere molto sommarie, e devono considerarsi soprattutto indicative. Anche per tale ragione si portano qui all'attenzione due tele appartenute almeno a inizio Settecento a Niccolò Maria Pallavicini che si ritiene facessero precedentemente parte della quadreria di Antonio d'Amico Moretti, il quale ne fu probabilmente il committente. Queste sono i due paesi oggi conservati a Stourhead, ossia un presunto *Paesaggio con Euridice* (il cui soggetto è molto discusso), ed il *Paesaggio con due cacciatori, tre cani e cacciagione*<sup>995</sup> (Figg. 386-387). Nella collezione del marchese Pallavicini, così come accade ancora oggi a Stourhead, queste due opere formavano un pendant e, nel corso del Settecento, le figurine di ambo i dipinti furono assegnate a Nicolas Poussin<sup>996</sup>. Nell'inventario dell'argenterie vi sono due voci che rievocano enormemente i dipinti di Stourhead. Uno di questi è: «17 Un quadro in tela di palmi otto, e sei e mezzo in lungo dipintovi un paese con arbori

---

<sup>994</sup> «Un quadro in tela di palmi tre e mezzo, e due dipintovi rupi monti disastrosi, et alpestri con arbori, e valli con figurine che rappresentano banditi, che ammazzano, e spogliano gli uccisi, et uno che viene legato ad un arbore di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata».

<sup>995</sup> Ivi, catt. 176-177.

<sup>996</sup> In una lettera del 3 giugno 1758 Horace Mann scrive a Walpole Mann riguardo alcune tele in vendita presso gli Arnaldi di Firenze (che ereditarono la collezione del marchese Pallavicini): «There are some fine Poussins, paysages with figures of Nicolò, his brother [sic], larger than any, I believe, except some at Versailles [...]» (in: RUDOLPH 1995, p. 25).

sassi con veduta lontana, et alcune figurine cioè due cacciatori avanti uno che carica l'archibugio, e l'altro a sedere in terra appresso alcuni uccelli morti con tre cani di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata»<sup>997</sup>. La presente descrizione concorda pienamente col *Paesaggio con due cacciatori* appartenuto al Pallavicini (**Fig. 386**), giacché nel quadro si possono chiaramente vedere due figure, una in piedi con un fucile ed una seduta, tre cani da caccia e, sul suolo accanto al cacciatore seduto, degli uccelli morti, bottino della battuta venatoria appena conclusa. Alla luce di ciò, se questa tela era parte della collezione dell'argentiere, dove tuttavia è assegnata al solo Gaspard, è logico pensare che nella stessa vi fosse anche il suo presunto pendant. Effettivamente questo può essere identificato con un'opera indicata alla voce n. 30, stavolta assegnata anche nell'inventario di D'Amico Moretti alla collaborazione tra Dughet e Poussin, il quale sarebbe stato l'autore delle figure. Questa infatti recita: «30 Un quadro in tela di palmi otto, e mezzo, e sei dipintovi un paese con arbori monti, et acque con alcune figurine di donne che cogliono erba, e fiori e dette figure di mano di Nicolò Pusino francese, et il paese di Gasparo Pusino come il compagno che li sta per incontro con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata e tutta dorata il detto è dipinto per lungo»<sup>998</sup>. L'attribuzione a Poussin dei personaggi, effettivamente assai raffinati, non è mai stata presa realmente in considerazione, nemmeno nella monografia di Boisclair<sup>999</sup>. Se il *Paesaggio con due cacciatori* (**Fig. 386**) rispecchia appieno lo stile di Dughet anche per quel che concerne le figure<sup>1000</sup>, diverso è invece il caso dell'altra tela oggi a Stourhead (**Fig. 387**), dove le figure femminili che abitano il primo piano appaiono piuttosto leggiadre e vicine ad un pittore di stampo classicista. Tuttavia, se la collaborazione con Poussin non è da

---

<sup>997</sup> ASR, Notai tribunale A. C. Laurentius Bellus, vol. 919, f. 998.

<sup>998</sup> Ivi, f. 998v.

<sup>999</sup> BOISCLAIR 1986, catt. 176-177.

<sup>1000</sup> Si noti inoltre che nell'inventario Moretti non si menziona il contributo di Poussin per questa tela; al contrario, nell'inventario Pallavicini i personaggi sono assegnati a Poussin, così come avviene per il suo pendant.

escludere a priori, lo stato di conservazione delle tele rende difficile sciogliere totalmente il quesito<sup>1001</sup>. Pure il soggetto dell'opera, riconosciuto tradizionalmente appunto come un *Paesaggio con Euridice*, secondo chi scrive è invece assimilabile ad un altro episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio già trattato dal nostro paesaggista, ossia *Proserpina che raccoglie fiori* subito prima del suo rapimento, scena precedentemente dipinta nella prima metà degli anni Cinquanta dal nostro nelle pitture murali di Palazzo Bernini (**Fig. 222**). L'attribuzione a Poussin delle figure della tela di Stourhead deve essere presa comunque in considerazione. Infatti, se nell'inventario non sono state assegnate al normanno le figure del *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* (**Fig. 208**), seppur questo sia una chiara rielaborazione da parte di Gaspard di una celeberrima opera del cognato quale il *San Matteo e l'Angelo* (**Fig. 209**), perché dubitare della veridicità dell'informazione?

Vi è un'ulteriore opera particolarmente interessante ricondotta a Moretti per la prima volta in questa sede e che si può ricollegare a livello di soggetto ad una voce del suo inventario; si tratta del dipinto descritto alla voce n. 7, che riporta: «7. Un quadro in tela di palmi otto, e sei dipinto per il colco un paese con quantità di arbori, et acqua, e montagne con veduta di un castello lontano con alcune figurine cioè Armida in atto di sfoderar la spada per ammazzar Rinaldo che sede in terra appoggiato ad un braccio col cavallo appresso di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata; le dette figurine sono di mano di Nicolò Pusino francese»<sup>1002</sup>. L'eccezionale opera a quattro mani quivi descritta e realizzata in collaborazione con Nicolas Poussin, autore delle figure, coincide in ogni sua parte col grande *Paesaggio con Rinaldo e Armida* della Galleria Nazionale

---

<sup>1001</sup> Anche Stella Rudolph nel suo studio sul marchese Pallavicini sostiene che, previa una necessaria pulitura del dipinto, sarebbe da prendere in considerazione l'attribuzione delle figure a Poussin per il *Paesaggio con Euridice*, sebbene lo stato di conservazione dell'opera non le permetta di spingersi ad assegnarle con certezza al grande pittore francese (RUDOLPH 1995, p. 193, n. 63).

<sup>1002</sup>ASR, Notai tribunale A. C. Laurentius Bellus, vol. 919, f. 997.

d'Arte Antica di Palazzo Corsini<sup>1003</sup> (Fig. 388), palazzo in cui è conservato da prima del 1732<sup>1004</sup>. La tela risulta essere attribuita al solo Dughet dai tempi di De La Lande<sup>1005</sup> (1769), paternità reiterata da Charles Blanc negli anni Sessanta dell'Ottocento, il quale reputava questa tela, all'epoca creduta una veduta di Damasco, uno dei più grandi capolavori del pittore<sup>1006</sup>. La sua bellezza portò comunque Merson nel 1900 ad assegnarla completamente a Poussin<sup>1007</sup>. Alla luce dell'inventario Moretti, si ritiene che possa effettivamente trattarsi di un dipinto di collaborazione tra i due cognati. Si noti che Poussin intorno al 1631 dipinse un altro

---

<sup>1003</sup> Il soggetto della tela è stato dibattuto. Boisclair propendeva per riconoscervi l'episodio di Tancredi e Erminia (stanza 104, canto XIX della *Gerusalemme Liberata*) [BOISCLAIR 1986, pp. 217-218, cat. 146]. Trezzani sottolinea invece la concordanza iconografica del dipinto con l'episodio di Rinaldo e Armida (stanze 65-67 del canto XIV). La studiosa identifica inoltre il paesaggio con una veduta ispirata al Soratte, a cui poi sarebbero stati aggiunti dettagli di fantasia [TREZZANI, (Gaspard Dughet, *Paesaggio con Rinaldo e Armida*), in BUZZONI (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative, cat. della mostra* (Ferrara, castello Estense, casa Romei, 6 settembre - novembre 1985), 2015, pp. 294-296]. Alloisi concorda con l'identificazione proposta da Trezzani [Alloisi 2002, pp.64-66]. Questa inoltre trova conferma con la descrizione del dipinto all'interno dell'inventario Moretti.

<sup>1004</sup> La tela entrò in collezione Corsini sicuramente prima del 1732, quando viene menzionata in un elenco di opere restaurate da Domenico Michelini [PAPINI, *L'ornamento della pittura. Cornici, arredo e disposizione della Collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, 1998, p. 260, n. 11].

<sup>1005</sup> De la Lande ammira l'opera nella quadreria Corsini e lo descrive come segue: «Un Grand Paysage, sur le devant duquel il y a une chute d'eau; c'est un des plus beaux tableaux de Gaspard Poussin; le site en est vaste, bien choisi, les plans bien décidés, on s'y promène pour ainsi dire, et les arbres en sont parfaitement feuillés» [in: DE LA LANDE 1769, IV p. 492]. In questa sede si ritiene che questo grande paesaggio entrasse nelle collezioni Corsini prima del 1750. Può infatti essere identificato con « Un Gran Paese di Gaspero Pussino. Del Sigr. Card. Lorenzo» segnalato all'interno del palazzo Riario proprio in questo anno, in quanto è l'unico dipinto di grandi dimensioni di mano di Dughet presente sia in questo che nei successivi inventari famigliari.

<sup>1006</sup> «Une autre composition du Guaspere donne encore une plus haute idée de l'habileté de ce maître. Elle représente une prétendue Vue de Damas. Des rochers, s'élevant graduellement de gauche à droite, occupent le fond du tableau : la ligne de l'horizon est agréablement coupée et variée par des bouquets d'arbres qui croissent dans les anfractuosités de la montagne. De l'horizon lointain, on voit venir un fleuve qui deux fois tombe en cascade écumante avant d'atteindre le premier plan du tableau. A droite et à gauche, de magnifiques châtaigniers servent à repousser un fond lumineux et plein d'air, dont la transparente légèreté rappelle les plus beaux morceaux de Paul Bril. La nature a inspiré cette page. Et pourtant il a fallu que la mythologie vînt se glisser là où on ne l'attendait guère. Au pied de la chute d'eau sont trois personnages. Un voyageur dans un costume singulier, tunique courte, bras et jambes nus, dort la tête appuyée contre un fragment de rocher. Il a jeté à côté de lui son chapeau à plumes. Une femme, le sein découvert, vient de lui dérober son épée, et se prépare à le frapper. Par bonheur, un enfant, reconnaissable au carquois sonnante sur ses épaules, désarme cette sanguinaire beauté. Ce tableau, vraiment admirable, représente-t-il réellement une vue de Damas? Dans ce cas, Guaspere aurait voyagé en Syrie, sans que l'histoire ait été avertie de cette excursion, qu'il eût été si intéressant de connaître» [BLANC 1865, p. 4].

<sup>1007</sup> MERSON, *La peinture française au XVIIe siècle et au XVIIIe*, 1900, p. 57.

episodio tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, ossia il *Tancredi e Erminia* conservato presso il museo dell'Ermitage<sup>1008</sup> (**Fig. 389**). Le pose dei protagonisti della tela russa sono chiaramente riprese nel *Paesaggio con Rinaldo e Armida* di Palazzo Corsini (**Fig. 388**). I due personaggi sono raffigurati nelle stesse attitudini: da un lato il Tancredi di Poussin è citato nel Rinaldo steso a terra, dall'altro Erminia è, come Armida, in piedi col busto che si china violentemente verso l'amato, con la differenza in questo caso della presenza del putto che si avvinghia alla fanciulla e della posa delle braccia di Armida che tiene la spada rivolta verso il basso piuttosto che sguainarla verso la sua chioma appunto per differenziare le iconografie delle due eroine, altrimenti facilmente confuse. Pure il cavallo bianco posto subito dietro è il medesimo che appare nell'opera russa, qui però invertito. Oltre al documento Moretti, le prove a sussidio di una doppia attribuzione del paesaggio corsiniano sono l'elevata qualità delle figure, alte più o meno una ventina di centimetri (e quindi poco consone agli standard delle piccole figurine dughettiane, solitamente realizzate con pennellate larghe e veloci), l'adesione completa al soggetto letterario tratto dal Tasso (che Nicolas conosceva bene e che aveva dipinto più volte, si pensi ad esempio al *Rinaldo e Armida* della Dulwich Picture Gallery sempre degli anni Trenta), senza tralasciare che, in generale, le collaborazioni Dughet-Poussin sono menzionate da più fonti, sia nella letteratura artistica del Seicento e del Settecento, sia in numerosi inventari del tempo. Su quest'ultimo fatto è giusto sottolineare che tutti gli studi del recente passato attorno a Poussin non hanno praticamente mai considerato (e quindi neanche accertato né tantomeno accettato) la collaborazione tra i due pittori. Nemmeno Boisclair nell'unica monografia dedicata a Dughet si è spinta ad attribuire opere ad entrambi. Eppure, questa linea di studi potrebbe apportare

---

<sup>1008</sup> Sull'opera e la sua iconografia si veda: ALPATOV, *Poussin's "Tancred and Erminia" in the Hermitage. An interpretation*, in COURTAULD (a cura di), *Studies in Renaissance & Baroque art. Presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*, 1967, pp. 130-135.

notevoli sviluppi nei cataloghi di questi pittori, così legati eppure studiati sempre a compartimenti stagni.

Ad esempio, rimanendo sempre all'interno dell'inventario Moretti, oltre al quadro appena menzionato e alla già citata voce numero 30, è riportata un'ulteriore opera assegnata al tempo a Dughet e Poussin, che purtroppo non è stato ancora possibile identificare, ossia: «20 Un quadro in tela sta sopra porta di palmi sette e cinque dipintovi quantità di arbori con lontananza, veduta di casale con alcune figurine, e due pastori avanti che combattono con un serpe, e dette figure sono di mano di Nicolò Pusino francese, et il paese di mano di Gasparo Pusino romano con cornice larga un palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata»<sup>1009</sup>. Non avendo ritrovato la tela di cui è questione è impossibile comprovare la veridicità dell'assegnazione ai due pittori, tuttavia il tema della lotta con un serpente o anche solo la presenza di questo animale è effettivamente riscontrabile in più opere del normanno, quali ad esempio il disegno dedicato al rettile presente nelle collezioni del Musée du Louvre, *l'Inverno* del medesimo museo o, ancora, il *Paesaggio con uomo ucciso da serpente* della National Gallery di Londra (**Fig. 220**), che nelle pose riprende a sua volta il *Paesaggio con Piramo e Tisbe* dello Städel Museum (**Fig. 214**), provando il riutilizzo di composizioni e di figure da parte dell'artista normanno. Stando in ambito poussiniano, tra le tele di Dughet in possesso del Moretti compare pure «29 Un quadro in tela di simile misura del sopradetto [palmi due, e mezzo, e due] dipintovi un paese con arbori, veduta di monti con pianura, e lago con due figurine cioè una donna giovine, et una vecchia di mano di Gasparo Pusini con cornice simile al sopradetto», il quale non casualmente era posto subito prima del *Paesaggio con Proserpina* oggi a Stourhead le cui figure invece sono assegnate a Nicolas dal documento. Ebbene, l'opera alla voce 29, purtroppo non rintracciata, rammenta nel suo soggetto un'altra tela del normanno, ossia il *Paesaggio con fanciulla che si lava i piedi* del Musée des beaux-arts di Ottawa (**Fig. 390**), dove accanto alla giovane siede

---

<sup>1009</sup> Ivi, f. 998 v.



appunto una signora anziana. Che fosse questa una versione di minori dimensioni realizzata da Gaspard?

Trattando invece la dispersione di questa straordinaria raccolta di tele di Dughet, sebbene secondo la volontà testamentaria i beni dell'argentiere passassero inizialmente alle due figlie adottive, la collezione di opere del paesaggista finì perlopiù nelle mani di un altro importante collezionista, ossia il cardinale Pietro Ottoboni<sup>1010</sup> (Venezia, 1667 - Roma, 1740), nipote di papa Alessandro VIII; il biografo Lione Pascoli scrisse infatti nella biografia di Gaspard:

«Basterà dunque dire, che solo in Roma un argentiere per nome Antonio Moretti ne ebbe da lui più di cinquanta, delle quali ne trovò dodici mila scudi dal cardinal d'Estrées, e non volle dargliele; e che ora ne ha il cardinal Ottoboni col suo nobil, e generoso genio ornata con presso a cento una stanza, che è forse la più preziosa delle molte, e molto ricche, e magnifiche, che compongono i vaghi, e ben disposti appartamenti del signoril palazzo della Cancelleria»<sup>1011</sup>.

Quindi, le tele di Dughet del Moretti passarono, almeno in parte, al cardinale veneziano, ma solo dopo la morte dell'argentiere. A tal proposito, è vieppiù interessante notare che la madre di Pietro Ottoboni era tale Maria Moretti, una comune cittadina veneziana<sup>1012</sup>. Non è chiaro se Maria fosse imparentata con la famiglia degli argentieri Moretti da cui Antonio d'Amico prese il nome, ma sicuramente le comuni radici lagunari svolsero un ruolo decisivo nell'acquisizione delle opere di Dughet appartenute all'argentiere. Non bisogna inoltre dimenticare che al tempo Pietro Ottoboni era forse l'uomo più influente dell'Urbe nonché un

---

<sup>1010</sup> Per il collezionismo e la committenza dell'Ottoboni si vedano: MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 1995, LXXXIV, pp. 156-243; OLSZEWSKI 2004.

<sup>1011</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

<sup>1012</sup> SILVESTRO 2011, p. 149.

rapace collezionista, soprattutto di quadri di paesaggio. Comunque, poiché alcune delle tele individuate nell'inventario di Antonio d'Amico si ritrovano più o meno negli stessi anni della formazione della raccolta ottoboniana nelle collezioni di Niccolò Maria Pallavicini (i due paesaggi oggi a Stourhead) ma anche in quella dei Corsini (il *Paesaggio con Rinaldo e Armida*), si ritiene che l'Ottoboni non riuscisse ad aggiudicarsene la totalità. Anzi, dalla non datata *Stima dei quadri dell'eredità del Signor Donato Fini* compilata da Giuseppe Ghezzi, probabilmente compilata tra il 1692 e il 1696<sup>1013</sup>, si può evincere che il nobile aretino, sposato appunto con Livia Moretti, tenne inizialmente alcune opere già del suocero argentiere nel palazzetto del Corso<sup>1014</sup>. Tra queste ve ne erano anche alcune del paesaggista. Infatti nella quinta stanza del primo appartamento la lista segnala ancora la presenza di due piccole tele di Dughet<sup>1015</sup>. Le restanti quarantatrè opere di Gaspard precedentemente dell'argentiere erano state evidentemente già cedute a vari collezionisti, Ottoboni in primis, il quale doveva essere riuscito a mettere le mani sulla maggior parte di questa raccolta unica nel suo genere.

Dalla biografia del pittore redatta da Lione Pascoli si ricava un altro episodio meritevole d'attenzione, ossia che al tempo in cui l'argentiere Antonio d'Amico Moretti era ancora in vita (quindi prima del 1687) il cardinale francese César d'Estrées (Parigi, 1628 - Ivi, 1714) tentò di acquistare l'intera collezione di opere di Dughet in suo possesso per la spropositata cifra di 12.000 scudi, ma l'offerta venne categoricamente rifiutata. César d'Estrées frequentò per parecchi anni l'Urbe. Creato cardinale da Clemente X il 24 agosto del 1671, ricevette nel 1672 il titolo di

---

<sup>1013</sup> In questo range cronologico più documenti attestano delle questioni insorte per l'eredità del Fini, che evidentemente morì entro il 1692. In queste date il Ghezzi fu chiamato evidentemente per stimare il patrimonio del nobile aretino al fine di pagare i numerosi debiti contratti dal Fini.

<sup>1014</sup> La lista completa dei dipinti, ancora numerosi e superiori alle duecento unità, è stata pubblicata in: DE MARCHI 1987, pp. 451-465.

<sup>1015</sup> «Nella quinta stanza. [136] Un quadro, di palmi 1 e ½ di altezza, dipintovi un Grottone et alberi con due figurine, cornice dorata e nera, mano di Pusino. [137] Altro, simile, d'un Paese con calata di sole, cornice simile, parimente di Pusino» [Ivi, p. 460].

Santa Maria in Via, mentre nel 1675 ottenne la guida della chiesa della nazione francese di Trinità dei Monti. Nel 1676 divenne protettore degli affari del Portogallo nella corte di Roma, salvo rientrare in Francia già nel 1677. Tuttavia il cardinale tornò più volte in Italia anche in seguito, motivo per cui è difficile stabilire con esattezza l'interessamento del potente prelado per la collezione di dipinti di Dughet in possesso dell'argentario. Resta il fatto che difficilmente Moretti avrebbe potuto ottenere una somma più alta per questo corpus di dipinti. Da ciò emerge dunque la precisa volontà di non separarsene. L'aneddoto sfata di conseguenza l'ipotesi secondo la quale l'argentario fosse un rivenditore di opere d'arte, almeno non nel caso specifico del paesaggista romano, per cui doveva evidentemente avere una particolare predilezione. Anzi, il fatto che non cedette le tele di Dughet e che queste fossero conservate in una sala apposita del palazzo - onore concesso solo al paesaggista - fanno decisamente propendere per una vera e propria passione personale verso l'artista, il quale risulta essere di gran lunga il più rappresentato all'interno della collezione del Moretti. Infine, La presenza poi di grandi tele, anche di collaborazione e con soggetti specifici quali il *Rinaldo e Armida* (**Fig. 388**) o il *Paesaggio con Proserpina* (**Fig. 387**) suggeriscono addirittura un suo eventuale ruolo di committente diretto. Si noti infatti che queste due tele si situano nella seconda metà degli anni Cinquanta, esattamente nel periodo in cui Moretti ottenne l'ambita carica di gioielliere del papa, che gli permise senza dubbio di incrementare considerevolmente le sue già cospicue entrate.

#### Dughet nelle mostre di San Salvatore in Lauro tra casi di collezionismo e collaborazioni marattesche

Insieme ai grandi nomi di collezionisti che s'interessarono considerevolmente all'opera del paesaggista ormai defunto, la fortuna di Dughet tra la fine del Seicento e i primi anni del Settecento è dimostrata appunto dalle

mostre di San Salvatore in Lauro, durante le quali furono esposte più volte tele del pittore, le quali divennero in tal modo sempre più di pubblico dominio. Prima di allora, tra le sue opere, solo gli affreschi di San Martino ai Monti potevano essere ammirati da un vasto pubblico e, quindi, dai ceti più disparati. Infatti Gaspard non sembra aver mai esposto in vita alle varie mostre pubbliche che si tenevano nell'Urbe ancor prima di quelle di San Salvatore in Lauro, a differenza invece del suo rivale Salvator Rosa, che mostrò opere quali il *Diogene* e il *Democrito* nella prestigiosa sede del Pantheon. La rassegna annuale di San Salvatore in Lauro, curata dal pittore ed intendente d'arte Giuseppe Ghezzi (1634-1721), primo segretario perpetuo dell'Accademia di San Luca e a sua volta forse collezionista di disegni del nostro Pussino<sup>1016</sup>, è altresì un utile strumento per rilevare il nome di alcuni collezionisti del paesaggista altrimenti a noi ignoti e, soprattutto, per meglio comprendere la mole e, alle volte, gli stessi dipinti appartenuti a personalità di spicco i cui soli inventari non basterebbero, come ad esempio avviene con la raccolta della famiglia Falconieri. Si procederà quindi anzitutto ad elencare le opere di Gaspard Dughet apparse in queste prestigiose rassegne seguendo un ordine cronologico. Le informazioni raccolte saranno poi utilizzate per far luce su alcuni casi di collezionismo o, addirittura, mecenatismo, da parte di alcune famiglie che prestarono sue tele nelle rassegne annuali, in particolare i Falconieri, nonché per indagare ulteriori collaborazioni tra Gaspard e Carlo Maratta.

---

<sup>1016</sup> Secondo la tradizione, la collezione del pittore e poi direttore dell'Accademia di Düsseldorf nonché pittore a sua volta Lambert Krahe, il quale soggiornò a Roma dal 1736 al 1757, proveniva dall'eredità dei Ghezzi. Tra i disegni di Krahe e forse precentemente di Giuseppe Ghezzi o del figlio Pier Leone vi sono anche quelli tradizionalmente attribuiti a Dughet ancora oggi conservati presso il Kunstmuseum di Düsseldorf [KIEVEN, *La collezione di disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in DEBENEDETTI (a cura di), *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, 1991, pp. 144-145]. Si vedrà tuttavia nel capitolo dedicato alla grafica che molti dei disegni a matita sono da espungere dal catalogo del pittore, compresi alcuni di quelli oggi a Düsseldorf.

Le prime tele del Pussino esposte a San Salvatore in Lauro furono due paesi con figure di proprietà di Maffeo Capponi<sup>1017</sup> registrati nella mostra dell'anno 1689<sup>1018</sup>. Nel 1691 fu invece prestato dall'allora Contestabile Colonna, Filippo II «Un Paese, grande, bislungo, che prima fu coperta di cembalo, di Gaspare Pusino, assai bello»<sup>1019</sup> di cui si è già dibattuto. L'anno 1692 due quadri del nostro paesaggista furono invece prestati dal cardinale Chigi<sup>1020</sup>, da riconoscersi con Flavio Chigi, nipote di papa Alessandro VII, mentre altre due sono nuovamente prestate da Maffeo Capponi<sup>1021</sup>. Nel 1693 il Contestabile Colonna concesse un grande quadro di Dughet proveniente dalla sua galleria, mentre la famiglia Gabrielli ne accorda al Ghezzi ben quattro di mano del medesimo artista<sup>1022</sup>. Nel 1694 Maffeo Capponi presta nuovamente due quadri di Dughet, a cui vanno aggiunti i quattro concessi da Girolamo Palazzeschi<sup>1023</sup>, figura interessante in quanto noto mercante di quadri del tempo<sup>1024</sup>. L'anno seguente furono sempre questi due personaggi a permettere

---

<sup>1017</sup> Questo personaggio è citato il 10 febbraio 1704 in una lettera inviata da padre Sebastiano Resta a Gaburri. A queste date Maffeo era certamente già morto, infatti Resta dice di aver visto dai suoi eredi, ossia i Mellini, un quadro di Monsù Giacomo che aveva inizialmente scambiato per un Dughet: «Che fosse tumultuario il mio scrivere di sabato passato, e tra le angustie, che mi impedirono le dovute considerazioni, VS. Ill.ma se ne sarà accorta nel leggere la medesima lettera. Piglia Monsù Giacomo per Monsù Gaspero. Dunque di questo Monsù Giacomo bisognerà cercare in casa Mellini dal Sig. Abate nipote del fu Signor Maffeo Capponi, la galleria del quale ereditò, e so che stavano per venderla, ma non si sono mai risolti, perché non trovano concorlo di compratori» [trascritta in: BOTTARI, PETRONI, CRESPI, *Raccolta di Lettere Sulla Pittura Scultura Ed Architettura Scritte Da' Più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*, Tomo II, Roma 1757, p. 82]

<sup>1018</sup> «1689. Del S.r Maffeo Capponi [...]. Due Paesi con figurine, tela da quattro palmi, di Gaspero Pussino, con cornice di pero con riporti di legno bianco intagliati» [trascritto in: DE MARCHI 1987, p. 28].

<sup>1019</sup> Ivi, p. 38.

<sup>1020</sup> Ivi, p. 44.

<sup>1021</sup> Dal S.r Maffeo Capponi «Due Prospettive, di Pusino» [Ivi, p. 46].

<sup>1022</sup> Dalla «Galleria Grande» del Contestabile Colonna «Quadro, di Pusino, grande» [Ivi, p. 50] Dall' ««Appartamento terreno» dei «Ss.ri Gabrielli», dalla «Prima Stanza» un «Paese, di Pusino» e «Due Paesi, Pusino»; dall' «Appartamento nobile», «Prima stanza»: «Paese, di Pusino» [Ivi, pp. 51-53].

<sup>1023</sup> «S.r Palazzeschi di quelli prestati al S.r D. Marco Ottoboni. Sua casa. Due, da imperatore, Pusino [...]. Due, bisalti, di Paesi, di Pusino» [Ivi, p. 62]. «S.r Maffeo Capponi [...]. 2 Paesi, Pusino» [ivi, p. 64].

<sup>1024</sup> Cavazzini ha dimostrato che il Palazzeschi fu coinvolto nel commercio di un dipinto di Sweerts, di cui ha rintracciato gli atti di un processo [CAVAZZINI, *A Painting by Michael Sweerts on the Roman Art Market*, in «Oud Holland», 2/3, 2014 (b), CXXVII, pp. 109-115]. Alcune delle opere del Palazzeschi

l'esposizione di quattro dipinti del Pussino<sup>1025</sup>. È tuttavia dal 1696 che le opere del nostro si moltiplicarono, per un totale di nove pezzi. In questa data infatti più collezionisti prestarono dipinti di Dughet: uno il già citato Maffeo Capponi<sup>1026</sup>, quattro Lelio Falconieri, figlio di Paolo Francesco, di cui tre sovrapporta e un paesaggio con putti di Carlo Maratta<sup>1027</sup>, e altri quattro dalla quadreria dello zio di quest'ultimo Paolo Falconieri, di cui due quadrati a pendant definiti «famosi» sempre in collaborazione con Carluccio e raffiguranti uno la Maddalena e l'altro santa Maria Egiziaca, più due paesi del solo Gasparo di più grande formato<sup>1028</sup>.

Nell'esposizione del 1698 Giuseppe Ghezzi raccolse dal solo Paolo Uslenghi, coronaro e membro di una famiglia di gioiellieri, ben otto vedute di Dughet di diversi formati, le quali fiancheggiavano una piccola tela dell'Albani proveniente dalla medesima collezione<sup>1029</sup>. Questa figura è stata già citata nel presente studio sia perché acquisì due tele di Gaspard alla vendita Orsini sempre del 1698, sia perché vendette a una data imprecisata ma posteriore al 1679 due tele sempre del paesaggista ai Colonna. Nella mostra di San Salvatore in Lauro del 1698, oltre alle opere del coronaro, vi erano almeno due altre tele del pittore romano<sup>1030</sup>, a cui si ritiene sia da aggiungere un terzo paese dalla collezione del Monsignore Sinibaldi dato genericamente a «Pusino» per via della tecnica esecutiva descritta, ossia il

---

provenivano dalla collezione del setarolo nonché mercante di quadri Marcantonio De Marchis [DE MARCHI 1987, p. 33].

<sup>1025</sup> «Del S.r Palazzeschi [...]. Prospettiva a Paese, di Posino, da testa» [Ivi, p. 70]

«S.r Maffeo Capponi [...]. Un Paese, a guazzo, di Pussino; Due Paesi, da tre palmi, del medesimo» [p.72].

<sup>1026</sup> «S.r Maffeo Capponi [...]. Due, da mezza testa, uno di Vandercable e l'altro di Pussino. Paesi» [Ivi, p. 79].

<sup>1027</sup> «Quadri del S.r Lelio Falconieri. Prima Stanza. Li tre sopraporti, di Gaspare Possini [...]. Terza Stanza [...]. Paese, alto, di Posino, con putti de S.r Carlo Maratti» [Ivi, pp. 80-81].

<sup>1028</sup> «Quadri di sopra dati da S.r Paolo Falconieri [...]. Li due Paesi, quadrati, di Possino, con le figure del S.r Maratti, Madalena et Maria Egizziaca, famosi. Altri due, più grandi, del medesimo autore» [Ivi, p. 82].

<sup>1029</sup> «Del S.r Paolo Uslenghi. 1 Un Paese, grande, di Gaspare Possino. 2 Due altri, da imperatore, del medesimo. 4 Quattro, da testa, per alto, del medesimo. 1 Uno, da tre palmi, del medesimo» [Ivi, p. 102].

<sup>1030</sup> Queste sono segnalate nella lista degli «Avventizij», ove sono riportate «2 Due Paesi, da testa, di Gasparo Possino» [Ivi, p. 103].

guazzo, praticata sicuramente da Gaspard mentre odiernamente discussa in Poussin e, forse, due altri dipinti anch'essi detti meramente del «Pusino»<sup>1031</sup>. Dunque in quell'anno il pubblico romano poté ammirare tredici pezzi del paesaggista romano, numero già di per sé elevato ma che addirittura aumentò l'anno seguente. Nel 1699 furono infatti esposte ben tredici tele di Dughet solamente dalla raccolta del gioielliere Uslenghi<sup>1032</sup>, uno straordinario evento che Amendola definisce: «quasi una piccola retrospettiva dell'artista, in un moltiplicarsi di fughe prospettiche, di bagliori all'orizzonte, di rigogliose ed impervie vegetazioni. L'insieme rese evidente forse per la prima volta agli occhi dei molti visitatori la funzione essenziale svolta dall'artista straniero nella formazione del gusto per il vedutismo, un genere pittorico in quell'epoca particolarmente caro ai collezionisti e agli amatori d'arte»<sup>1033</sup>. Questo dato è alquanto interessante, perché pone un altro artigiano arricchito, dopo l'argentiere Moretti, tra i maggiori collezionisti di Gaspard. Inoltre Amendola non nota che in realtà le opere di Dughet esposte in quell'anno erano addirittura quindici, poiché a quelle dell'Uslenghi si aggiunsero due altri paesaggi in tela da imperatore di proprietà di Girolamo Palazzeschi<sup>1034</sup>, anch'egli facente parte dell'arricchita borghesia romana del tempo.

Varcando il nuovo secolo, nel 1700 compaiono quattro opere di Gaspard, tra cui una «a guazzo» dalla collezione del Marchese Theodoli<sup>1035</sup>. Vista anche la tecnica esecutiva del guazzo (termine spesso usato all'epoca per indicare le più generiche tempere) il dipinto Theodoli secondo chi scrive è da riconoscersi proprio con quello regalatogli nel 1689 dal connestabile Lorenzo Onofrio Colonna (il quale appunto

---

<sup>1031</sup> «Da N. hoste. Uno del Chiari, due Pusino e due di Monsù Orizzonte» [Ivi, p. 97]. «Di Mons. Sinibaldi [...]. 1 Paese, grande, di Posino, a guazzo» [Ivi, p. 101].

<sup>1032</sup> «Dal S.r Paolo Oslenghi. Tredici pezzi, di Paesi, di mano di Gaspare Possino n°13» [Ivi, p. 112]

<sup>1033</sup> AMENDOLA 2013, p. 73.

<sup>1034</sup> «Del S.r Girolamo Palazzeschi [...]. Due Paesi, da imperatore, di Gaspare Pusino» [DE MARCHI 1987, p. 107].

<sup>1035</sup> «Trovati dal S,r Buonhomi. S.r Marchese Theodoli [...]. Altra stanza [...]. Paese a guazzo, di Pusino» [Ivi, p. 119]. «E più S.r Marchese Buongiovanni [...]. Due Paesi, uno di Possino e l'altro d'Angeluccio» [Ivi, p. 124]. «Dati a me Giuseppe Ghezzi [...]. Venerdì. Giovanni Battista Altoviti [...]. Due Paesi, da 4 palmi, di Pusino» [p. 130].

possedeva numerose tempere del paesaggista romano) tramite volontà testamentaria.

L'esposizione del 1701 ci informa che pure i Raggi possedevano all'epoca almeno sei opere del paesaggista, poiché il marchese Sigismondo, figlio di Tommaso che commissionò almeno una tela al pittore nel 1647, prestò due paesi bislungi più altri quattro paesi di mano del nostro<sup>1036</sup>. Ciò testimonia dunque una presenza cospicua dell'artista nella raccolta della famiglia di origine genovese, altrimenti non riscontrabile tramite gli inventari. A questi vanno forse aggiunti altri tre dipinti prestati dal Padre Generale della Minerva, il domenicano francese Antoine Cloche<sup>1037</sup> (1628-1720), tra cui un'interessante grande tela raffigurante un san Girolamo data al generico Pussino, soggetto di cui attualmente sono noti due quadri di mano del paesaggista romano (**Figg. 44, 99**). Vista la precisazione circa le dimensioni considerevoli del dipinto, se l'autore fosse Gaspard l'opera sarebbe verosimilmente da riconoscersi con lo straordinario dipinto di Boston, di 122,2 x 177,8 cm (**Fig. 99**). Nell'esposizione del 1702, dove fu esposta anche parte della collezione di Lelio Orsini rimasta invenduta (e che fu quindi trattenuta dall'istituzione religiosa della Venerabile Compagnia delle Sacre Stimmate), furono presentate due vedute di Dughet definite da Ghezzi «Due Paesi, bellissimi, più alti che da testa, di Gaspare Posino»<sup>1038</sup>. Queste erano forse le tele acquistate dalla collezione Orsini dal marchese Pallavicini due anni prima. Nel 1704 Lelio Falconieri prestò alla mostra annuale considerevoli tele di paesaggio dei più eminenti artisti del genere, tra cui due Lorrain, quattro Crescenzo Onofri, una di Jan Both, due di Livio Meus, due di Salvator Rosa (battaglie) e, ovviamente, gli immancabili Dughet, che raggiungono addirittura le sette unità, di cui due sono nuovamente la coppia di

---

<sup>1036</sup> «S.r Marchese Raggi [...]. Due Paesi, bislungi, di Gaspare Possini; Quattro altri Paesi, da 3 palmi in circa, dell'istesso autore e dell'istessa maniera» [Ivi, p. 151].

<sup>1037</sup> «Del Padre Reverendissimo Generale della Minerva. S. Girolamo, grande, del Possino. Altro, del medesimo autore. Quadro di Possino» [Ivi, p. 152]. Antonie Cloche, originario di Saint-Sever, fu eletto generale dell'ordine dei Domenicani nel giugno del 1686 e morì a Roma nel 1720 [Ivi, p. 156].

<sup>1038</sup> Ivi, p. 168.



dipinti di formato quadrato in collaborazione con Maratti<sup>1039</sup>. Almeno tre dei quadri di mano del solo Dughet presentati in quest'occasione non sembrano essere gli stessi di quelli già prestati da Lelio o da Paolo Falconieri negli anni precedenti poiché si segnalano cinque tele quadrate e le uniche che potevano avere queste proporzioni sono le due prestate da Paolo nel 1696, essendo che tutte le altre erano state definite bislunghe o comunque aventi la funzione di sovrapporta. Quattro opere di Dughet compaiono pure nella rassegna del 1705<sup>1040</sup>. Nel 1706 cinque opere del nostro furono prestate dall'allora Contestabile Colonna<sup>1041</sup>, la cui quadreria, si è visto, pullulava di creazioni del paesaggista romano già dai tempi di don Lorenzo Onofrio. Nel 1707 altre personalità finora mai incontrate concedettero dei paesi di Gaspard, ossia due il Principe Altieri<sup>1042</sup> Gaspare I principe di Oriolo, che per l'occasione prestò anche due grandi quadri del lorenese, mentre uno della prima maniera proveniva dalla collezione di Maria Eleonora Cavallerini<sup>1043</sup>. Dalla mostra del 1708 si evince che pure il marchese Francesco Maria Marescotti Ruspoli possedeva almeno undici opere del nostro, anche della prima maniera<sup>1044</sup>, visto che queste furono concesse per la festa di quell'anno. Egli, oltre ad essere un

---

<sup>1039</sup> «Quadri ricevuti dall'Ill.mo S.r Lelio Falconieri, per la festa di Santa Casa, in quest'anno 1704 [...]. Cinque Paesi, di misura quadrata, cornici nere et oro, con intagli, di Gaspare Posino N° 5. [...] Due altri, quadrati, più piccoli, con cornici di oro, del detto Posino, con figure del S.r Carlo Maratti n° 2» [Ivi, p. 184].

<sup>1040</sup> «Quadri dati dal S.r Abbate de Sanctis, coadiutore del S.r Conte Fellini, Regente del S.r Duca di Parma, 1705 [...]. Due quadri, da testa, Paesi, di Pussino [...]. Due, da imperatore, Paesi, di Posino» [Ivi, pp. 198-199].

<sup>1041</sup> «Dell'Ecc.ma Casa Colonna [...]. In galleria [...]. Il Paese, contiguo, di Gaspare Posino [...]. I due Paesi, a guazzo, di Possino. [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Pusino» [Ivi, p. 212].

<sup>1042</sup> «Quadri del S.r Principe Altieri. [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Posino» [Ivi, p. 216].

<sup>1043</sup> «Quadri della S.ra Maria Eleonora Cavallerini. [...] Un Paese, grande, assai lungo, prima maniera, di G. Possino» [Ivi, p. 217].

<sup>1044</sup> «1708. Quadri prestati generosamente dall'Ill.mo S.r Marchese Ruspoli [...]. Quadri dalla prima anticamera [...]. Paesetto, da mezza testa, di Gaspare Possino». Questo foglio che riporta i quadri dell'anticamera è poi cancellato per essere riscritto correttamente, dove compare, stavolta corretto, lo stesso dipinto di Dughet «Anticamera [...] Paesetto, di Possino Gaspare, prima maniera». Seguono poi dalla «Seconda stanza [...] Due Paesi, da testa, di Posino, prima maniera [...]. Due altri Paesi, da testa, del medesimo Gaspare Possino [...]. Due Paesi, da 3 palmi, prima maniera, Posino [...]. Due Paesi, da 4 palmi, Posino, prima maniera P.o». Dalla «Terza stanza [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Possino». Seguono poi dagli «Stanzini [...] Due Paesi, da mezza testa, di Gasparo Pussino» [Ivi, pp. 228-230, 233].

importantissimo mecenate dei musicisti del tempo, tra cui il celebre Händel, era anche un attivissimo membro dell'Accademia dell'Arcadia dove entrò con lo pseudonimo di Olinto. La sua appartenenza all'Arcadia lo accomuna ad alcuni altri celebri collezionisti di Dughet di cui si tratterà - tra cui Paolo Falconieri, Carlo Maratti, Niccolò Maria Pallavicini e Pietro junior Ottoboni - a dimostrazione del legame fortissimo che intercorreva tra i membri di questa accademia e la pittura di paesaggio, soprattutto quella definibile appunto arcadica dipinta da Dughet. Tornando alle mostre di San Salvatore in Lauro, l'anno 1709 dimostra la presenza di opere di Gaspard nell'eredità della famiglia Costaguti, che per l'occasione ne concede tre<sup>1045</sup>. Viste le date, questa eredità deve riconoscersi con quella del cardinale Prospero Costaguti, il cui testamento fu aperto nel gennaio di quell'anno e per cui il Ghezzi redasse in seguito la lista dei beni<sup>1046</sup>. Due di questi dipinti sono assai importanti perché sono definiti «bisalti» e «a guazzo», ragion per cui in questa sede si ritiene possa trattarsi di due delle ante dipinte da Dughet e Allegrini per la nobile famiglia romana e di cui si è già ampiamente discusso. Evidentemente a questa altezza cronologica queste ante ridotte in quadri non erano ancora state vendute nella loro totalità ed alcune erano ancora presso gli originari proprietari. Nel 1710 fu nuovamente il marchese Raggi a prestare quadri del Pussino, ancora una volta per un ammontare di sei pezzi<sup>1047</sup>, probabilmente gli stessi prestati nel 1701. A questi si sommano quattro paesaggi dalla collezione del marchese Niccolò Maria Pallavicini<sup>1048</sup>, figura importantissima all'interno del collezionismo di pittura di paesaggio di cui si tratterà in un apposito paragrafo. Quattro paesaggi di Dughet senza nessun ulteriore informazione si ritrovano anche nell'esposizione del 1712 su

---

<sup>1045</sup> «Eredità Costaguti [...]. Li due Paesi, bisalti, di Pusino, a guazzo [...]. Due Paesi, compagni, uno del Mola e l'altro di Posino» [Ivi, p. 238].

<sup>1046</sup> Esistono tre liste distinte dei beni dell'eredità di Prospero Costaguti. Nelle prime due si trovano otto opere di Dughet, mentre nella terza le opere di mano del nostro sono solo tre [per la trascrizione completa delle liste si veda: Ivi, pp. 403-424; per la trascrizione delle opere del Pussino si rimanda invece ad Appendice].

<sup>1047</sup> «S.r Marchese Raggi [...]. Due Paesi, bislungi, di Gaspare Possini n° 2. Quatr'altri Paesi, da 3 palmi, del medesimo n° 4» [Ivi, p. 244].

<sup>1048</sup> «S.r Marchese Pallavicino [...]. Quattro Paesi, da testa, di Possino». [Ivi, p. 247].

concessione del cardinale Nicolò Giudice, protettore degli Stati Austriaci<sup>1049</sup>, che per l'occasione prestò anche un paesaggio di Nicolas Poussin<sup>1050</sup>. Stando all'inventario del 1743, alla sua morte il cardinale possedeva nel suo palazzo a Pasquino almeno nove dipinti del paesaggista, a cui vi è da aggiungere una copia<sup>1051</sup>. Nell'esposizione del 1713 provenivano da "casa Vaini", ossia dalla raccolta del principe di Selci Guido, certamente un paesaggio di Gasparo, più altri otto di un non precisato Possino, probabilmente Dughet dato che si specifica che alcuni di questi erano della prima maniera<sup>1052</sup>, definizione mai riscontrata a queste altezze per descrivere le creazioni di Nicolas. Nel 1714 vengono esposti per la terza volta i due dipinti quadrati in collaborazione con Carlo Maratti, nuovamente prestati da Lelio Falconieri<sup>1053</sup>. Nel 1716 si segnala solo un paesaggio di Gaspard proveniente dalla

---

<sup>1049</sup> Su questa figura e la sua collezione si veda: MAZZETTI DI PIERALATA, *La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660-1743), protettore degli Stati Austriaci*, in SCHÜTZE (a cura di), *Persektivwechsel. Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, 2020, pp. 1-67.

<sup>1050</sup> «Mon. Nicolò Giudice [...]. Nell'ultimo appartamento [...]. Altri quattro [paesi], di Gaspare Pusino n° 4» [DE MARCHI 1987, p. 262].

<sup>1051</sup> «Nella stanza dove morì la chiara memoria del sig.r Card.le» si trovavano «[14] Altro da 3 palmi per traverso in altezza di uno e mezzo rappresentante Paese con tre figurine opera del Pusino con cornice modello Salvator Rosa dorata» e «[34] Altro con simil misura [d'un palmo e mezzo in piedi] rappresentante paese di campagna con pecore e pastore, copia del Posino, cornice piana due ordini d'intagli all'antica dorata». «Nella seconda Anticamera» sono riportati «[505-508] Altri 4 pezzi da testa per traverso rappresentanti Paesi = opera del Pusini = con cornici all'antica liscia dorate» che secondo chi scrive sono probabilmente da riconoscersi con i quattro dipinti prestati alla mostra di San Salvatore in Lauro del 1712. Nella «Stanza contigua [alla quarta camera] che va alla ringhiera» vi erano «[578] Altro da tre palmi per traverso, rappresentante Paese, e vedute di campagna = opera del Pusino = con cornice modello Salvator Rosa dorata» e «[585-586] Altri due da quattro palmi avvantaggiati per traverso, rappresentanti Paese con figurine = opera du Pusino = con cornici modello Salvator Rosa dorate». Nella «Stanza appresso della Ringhiera, che corrisponde in Piazza Navona» c'era infine «[607] Altro di palmi cinque per traverso rappresentante Giunone con Enea = opera del Pusino = con cornice modello Salvator Rosa dorata» [ASR, Trenta Notari Capitolini, uff. 7, Lucius Antonius Nerius, vol. 347, ff. 248r-437r; l'inventario è integralmente trascritto in: MAZZETTI DI PIETRALATA 2020, pp. 22-57].

<sup>1052</sup> «Quadri della camera del S.r Duca di Selci Vaini. Quadro da testa, Paese, della prima maniera di Possino n° 1. Altro, per traverso, del medesimo n° 1 [...]. Terza stanza del letto [...]. Due Paesi, da testa, di Posino, prima maniera n°2. Altro, simile, del medesimo n°1 [...]. Un Paese, da testa, per alto, di Gaspare Pussino [...]. Quarta stanza, passato il letto [...]. Due Paesi, da testa, per traverso, di Possino. Un Paese, da 3 palmi, per alto, di Possino» [DE MARCHI 1987, pp. 279-280].

<sup>1053</sup> «Quadri del S.r Lelio Falconieri [...]. Li due Paesi, quadrati, di Gaspare Possino, con le figure del Maratti» [Ivi, p. 295].

collezione del conte Carpegna Francesco Maria<sup>1054</sup>. Nel 1717 invece numerose opere del nostro giunsero dall'Illustrissima Casa Falconieri per un totale di sedici unità «per esporli alla festa della Venuta della Santa Casa di Loreto». Come si avrà modo di appurare, tale cifra supera le tele di mano di Dughet menzionate nei vari inventari della famiglia, attestando dunque un interesse ancora più forte nei confronti delle sue opere da parte di questa casata. A tal proposito, nella mostra del 1717, oltre ad alcuni paesaggi, anche di grande formato, compaiono pure tre opere di Dughet in collaborazione con Maratta mai citate nelle precedenti rassegne, ossia un «temporale», una «Diana al bagno» e un «Narciso al fonte»<sup>1055</sup>. Il primo di questi è da riconoscersi sicuramente con lo splendido *Paesaggio in tempesta con Didone ed Enea* della National Gallery di Londra<sup>1056</sup> (**Fig. 392**), mentre l'incrocio con gli inventari Falconieri permette di appurare che il secondo era una versione del *Bagno di Diana* stavolta di formato orizzontale, differente dunque da quello eseguito dai due pittori per il Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna (**Fig. 294**). Sia questo dipinto già Falconieri che il *Narciso al fonte* sono ad oggi purtroppo ignoti, sebbene del secondo sia stata rinvenuta una piccola opera forse di medesimo soggetto (che potrebbe però raffigurare anche *Mida al Pattolo*), che spetta tuttavia al solo paesaggista (**Fig. 391**).

Ma chi erano i Falconieri? Paolo Francesco Falconieri (1626-1696), padre del Lelio che prestò numerose volte tele per le mostre di San Salvatore in Lauro, fu un

---

<sup>1054</sup> «Del S.r Conte Carpegna [...]. Due Paesini, per traverso, uno di Pusino e l'altro del P. G. Borgognone» [Ivi, p. 322].

<sup>1055</sup> Tra le opere di Dughet di Casa Falconieri esposte nel 1717 si annoverano «Un Paese, rappresentante temporale, misura di nove e sei, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Maratti. 4 Paesi, misura d'imperatore, per traverso, di Gasparo Pusino [...]. 2 Paesi, di nove e sei, di Gasparo Pusino [...]. 2 Paesi, grandi, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Carlo Maratti, rappresentano Diana al bagno con Atheone, e l'altro Narciso al fonte; il sopradetto era esposto nel arsenale [...]. 2 Paesi, quadrati, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Maratti, rappresentano la Madalena e S. Maria Egittica[...]. 2 Paesi, di sette e cinque, di Pusino [...]. 3 Paesi, medesima misura riquadrata [tela d'imperatore, per alto?], di Gasparo Pusino» [Ivi, pp. 342, 344-345, 347].

<sup>1056</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 245, pp. 247-248.

discreto collezionista<sup>1057</sup> di dipinti di paesaggio: nella sua raccolta si annoverano infatti tele di Claude Lorrain e di Gaspard Dughet. Una sua diretta committenza al Pussino non è provata, tuttavia è più che probabile che ne fosse anche committente. Negli anni Ottanta del Seicento Paolo Francesco ebbe un grave dissesto finanziario e fu costretto a dare in pegno parte della sua collezione al marchese Niccolò Maria Pallavicini, interessato anch'egli soprattutto alla pittura di paesaggio di Lorrain e del Pussino. Il pegno fu però subito riscattato già tra il 1684 ed il 1685 dall'erudito cugino Paolo Falconieri (1634-1704), un'interessante figura dell'epoca largamente studiata negli ultimi anni da Dalma Frascarelli<sup>1058</sup> e che, come si è visto, prestò più volte sue opere nelle mostre curate da Giuseppe Ghezzi. Arcade della prima ora, l'interesse per il paesaggio di Paolo è attestato da una delle sale del suo palazzetto su via Giulia, fatto erigere nel 1693 accanto alla dimora familiare preesistente; la sala infatti conteneva esclusivamente trentacinque quadri di paesaggio, mentre dalle finestre di questo ambiente si potevano scorgere il celebre palazzo Riario già abitato da Cristina di Svezia e quella collina verdeggiante che sarebbe poi stata nota per essere la sede dell'accademia dell'Arcadia col nome di Bosco Parrasio<sup>1059</sup>. Proprio grazie a questo riscatto delle opere di Paolo Francesco, Paolo ottenne ben otto tele di Dughet che erano prima in possesso del cugino. Tra queste otto, tre erano tele eseguite col celeberrimo pittore di Camerano: il *Paesaggio in tempesta con Didone ed Enea* (Fig. 392), a cui vanno sommati il pendant formato da un *Paesaggio con santa*

---

<sup>1057</sup> LO BIANCO, *Le inclinazioni di gusto di Paolo Francesco Falconieri. Alcuni inventari inediti e una grande pala di Ciro Ferri*, in GAVALLOTTI CAVALLERO, MARTINELLI (a cura di), *Bernini e la pittura*, 2003, pp. 233-257.

<sup>1058</sup> Su Paolo Falconieri si vedano: FRASCARELLI (a), *“Per lustro della famiglia”*. *La nuova collezione di Paolo Falconieri (1634-1704) e nuove considerazioni su dipinti di Raffaello, Bernini e Andrea Sacchi*, in «Rivista d'arte», 5, 2011, I, pp. 205-253; Eadem (b), *“Cercando quadri”*. *Paolo Falconieri (1634-1704) tra artisti, mercanti e collezionisti*, in AURIGEMMA (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, 2011, pp. 396-403; Eadem (a), *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Roma 2012; Eadem (b), *Libri, quadri, mappamondi e cembali. L'allestimento della dimora di Paolo Falconieri (1634-1704) nel palazzetto di via Giulia in Roma*, in DEBENEDETTI (a cura di), *Palazzi, chiese, arredi e pittura*, 2012, pp. 107-134; Eadem (b), *Vivere a Roma alla fine del Seicento. Le dimore di Paolo Falconieri, Pietro Gabrielli e Lorenzo Onofrio Colonna*, in «Zeusi», 2016, III, pp. 14-19.

<sup>1059</sup> Ivi, p. 14.

*Maria Egiziaca* ed un *Paesaggio con santa Maria Maddalena* che infatti furono entrambi esposti su concessione di Paolo nella mostra di San Salvatore in Lauro del 1696. La *Tempesta con Enea e Didone* è effettivamente citata negli inventari di Paolo Francesco Falconieri, presunto committente del dipinto, dove è così riportato: «Un Paese di Gasparo Pussino alto p.mi 7 largo p.mi 10 con molte figurine di Carlo Maratti rappresentanti Enea con Didone ritirati in una grotta per la tempesta, e con un gruppo di deità in aria»<sup>1060</sup>. Questa voce corrisponde dunque pienamente col quadro oggi conservato alla National Gallery di Londra sia nel soggetto che nelle dimensioni, giacché la grande tela londinese misura 152,5 x 224 cm. Come si è visto, grazie a Giuseppe Ghezzi abbiamo la conferma della doppia attribuzione e sappiamo anche che l'opera a quattro mani prese parte all'esposizione di San Salvatore in Lauro del 1717. La conferma della paternità di Carlo Maratti delle figure arriva anche da un disegno a matita da assegnare alla sua mano conservato a Madrid presso l'Academia de San Fernando relativo ai cani che si scorgono nel primo piano dell'opera finita<sup>1061</sup> (Inv. D-1455b; **Fig. 393**). La tela è di particolare interesse poiché mostra quasi tutti i tratti stilistici di Dughet nel corso della terza maniera e, in generale, della sua intera carriera come paesaggista. In primis, questa è un magistrale esempio della capacità del paesaggista di rendere la burrasca e, *lato sensu*, gli effetti atmosferici. Il vento soffia a gran forza e, come sempre in Dughet, promana da sinistra. Il cielo, visibile appena nella metà sinistra della tela, è costellato da grosse nuvole che diventano sempre più scure man mano si sale. Tra di esse spunta una divinità, dipinta secondo il *modus classicista* dal sapiente pennello del Maratta. Sul fondo, laddove le nubi si aprono, si vede filtrare una luce dai toni quasi argentei. Tutto si muove seguendo il ritmo del vento, sia gli alberi piegati e spezzati, sia i puttini in volo, sia i crini del quasi imbizzarrito cavallo di Enea, trattenuto a stento da un putto. Il protagonista è nell'ombra, rappresentato mentre cerca riparo in una grotta con l'amata Didone. Questo capolavoro, oltre a

---

<sup>1060</sup> LO BIANCO 2003, p. 252, Appendice B.

<sup>1061</sup> LOIRE 2015, p. 184, n. 60.

mostrare l'abilità decantata dai biografi di Dughet di aver «saputo introdurre con tanto artificio, e così naturale il vento tra le frondi, tra le frasche, e tra gli alberi»<sup>1062</sup>, esemplifica il tocco vibrante di questi anni nonché l'abitudine tipica della terza maniera di Gasparo di collaborare sempre più con figuristi qualora l'opera presentasse tematiche mitologiche o religiose.

Sempre riguardo alle tele passate da Paolo Francesco a Paolo Falconieri tra il 1684 ed il 1685, vi sono altri cinque paesaggi eseguiti da Dughet, in questo caso senza il supporto di pittori di figura. Nell'inventario dei quadri di Paolo Francesco Falconieri del 1696 che registra le opere presenti nel suo palazzo di Via Giulia sono elencati: «[f. 230v; 129-130-131] 150 tre Quadri d Imperatore che servono per sopra porta cornici dorate con Paternostri parim.te del Mola, e Parti del Posini; [132-133] s. 100 Due Altri Quadri di misura quadrati alli sei, e sei con Cornice Nera dorata Intagliata di gasparo Posini<sup>1063</sup>; [139] s. 50 Quadro di misura Quadrato di sei, e sei cornice nera con Intagli d'Oro di Gasparo Possini»<sup>1064</sup>. Nell'inventario di Paolo Falconieri del 1707 è possibile riconoscere quelli dell'inventario del cugino, in particolare i «[105] Due paesi grandi con figure, e Boscareccie di Gasparo Possini con cornice negra e fregetto dorato tela d'Imp.re» sono due delle tre tele imperatore assegnate nell'altro documento a Dughet e Mola. Ciò dimostra che delle tre opere segnalate due erano di Dughet mentre una spettava al Mola. Un'opera di formato imperatore e con una provenienza dalla collezione Falconieri è registrata nella più tarda *Nota di Quadri appartenenti all'Eredità Canova* ove è menzionato appunto «Gasparo Pussino. Piramo e Tisbe. Galleria Falconieri». Come nota giustamente Frascarelli, l'opera appartenuta a Canova e prima ancora alla famiglia romana potrebbe essere riconosciuta col paesaggio di omonimo soggetto della Walker Art

---

<sup>1062</sup> PASCOLI 1730, pp..

<sup>1063</sup> CAF, Carpegna, Archivio Falconieri, *Inventari delle Robbe della famiglia Falconieri*, parte I, 1590-1729, 1696, p.mo feb.ro *Inventario di tutti li beni trovati nel Palazzo iin via Giulia dove abitava la bo: me: di Paolo Fran.co Falconieri fatto ad istanza del Sig.re Lelio Falconieri*, f. 230v. [inventario completo trascritto in: FRASCARELLI 2012, pp. 155-164]

<sup>1064</sup> Ivi, f. 231r.

Gallery di Liverpool<sup>1065</sup> (100 x 145 cm; **Fig. 221**), che anche dopo le attuali ricerche condotte sull'artista risulta essere la sola tela di Gaspard su questo tema, raffigurato ulteriormente solo in uno dei quattro affreschi per Bernini (**Fig. 224**). L'opera di Liverpool è stata datata da chi scrive intorno alle metà del sesto decennio, data che non esclude neppure un'eventuale committenza da parte di Paolo Francesco Falconieri. Che Paolo Francesco fosse un committente di pittura di paesaggio lo dimostrano alcuni dipinti eseguiti per lui da Claude Lorrain, che riporta fedelmente la commissione di quattro dipinti nei relativi disegni facenti parte del suo *Liber Veritatis*. Un'altra opera che vanta un'antica provenienza Falconieri e non nota a Frascarelli è pure il bel *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza* conservato a Tatton Park<sup>1066</sup> (**Fig. 394**), datato da chi scrive tra il 1670 e il 1673 circa. Non è da escludere che la tela inglese di 122 x 139 cm sia forse da riconoscersi con l'altro dipinto imperatore citato negli inventari di Paolo Francesco prima e di Paolo poi, infatti se in altezza supera le dimensioni standard di questo formato, essa coincide perfettamente con questo nella sua lunghezza.

Sempre nell'inventario di Paolo Falconieri sono riportati «[106] Due altri Paesi di minor grandezza del sud.o Gasparo con figure di Carlo Maratta con cornice liscia dorata», che sono forse i due dipinti di misura quadrata dati al solo Dughet nel precedente inventario del cugino e che, quindi, sono altresì da riconoscersi col pendant disperso formato da un *Paesaggio con santa Maria Egiziaca* ed un *Paesaggio con santa Maria Maddalena*, entrambi in collaborazione con Maratta.

Oltre agli otto dipinti giunti a Paolo tramite la collezione di Paolo Francesco, la famiglia romana possedeva sicuramente altri dipinti del paesaggista, in quanto questi compaiono nelle annuali rassegne curate dal Ghezzi e di cui purtroppo non

---

<sup>1065</sup> FRASCARELLI 2012, p. 78.

<sup>1066</sup> Boisclair reputava l'opera dubbia [BOISCLAIR 1986, cat. B. 6, pp. 294-295], nonostante la provenienza Falconieri fosse attestata da un'incisione di inizio Ottocento, recante tuttavia quale autore del dipinto Nicolas Poussin [Ivi, cat. G. 165, p. 363].



sono fornite molte informazioni utili al loro rinvenimento. Tra questi vi era ad esempio la «Diana al bagno con Atheone» in collaborazione con Maratta comparsa nella rassegna del 1717, che si unisce ad altri quattro quadri a quattro mani. Non essendo menzionata negli inventari di Paolo, si può supporre che l'opera, così come le restanti sette di mano del paesaggista non citate nelle sue precedenti liste di beni, fosse in realtà propria della raccolta personale di Lelio, figlio di Paolo Francesco, che comunque ottenne anche le opere dello zio Paolo dopo la sua morte avvenuta nel 1704. Infatti Lelio morì proprio nel 1717 e la totalità delle tele di Dughet della sua collezione furono esposte al pubblico a seguito del suo decesso. Una delle non meglio specificate opere in collaborazione con Maratta presenti nella collezione di Lelio subito dopo la morte del padre Paolo Francesco raffigurava invece un paesaggio abitato da putti, che infatti compare nella mostra di San Salvatore in Lauro già nel 1696. Ciò dimostra che Paolo Francesco comprò, dopo il dissesto finanziario, altri dipinti del Pussino che passarono al figlio. Nella stessa rassegna lo zio Paolo presentò invece i già menzionati paesaggi quadrati con figure dell'artista di Camerano, che sono evidentemente quelli raffiguranti rispettivamente la Maddalena e santa Maria Egiziaca. Questi tuttavia figurano già nei possedimenti di Lelio nel 1704, anno di morte dello zio, poiché compaiono nell'esposizione di quell'anno per poi riapparire in quella del 1714.

In merito alla versione Falconieri del *Bagno di Diana*, nel catalogo della vendita parigina delle opere di Lapeyrière del 19 aprile 1825 si menziona esplicitamente un'opera di Dughet proveniente appunto dalla collezione di questa famiglia in cui compare la dea della caccia<sup>1067</sup>. La tela venduta all'asta parigina, di formato orizzontale, è descritta dettagliatamente nel catalogo come segue:

«Paysage. Toile, hauteur 44 p., largeur 61 p. D'antiques arbres et des masses de rochers couverts d'arbustes occupent, à droite, une partie des devans de ce tableau.

---

<sup>1067</sup> Getty Provenance Index Database, Sale Catalogs, F-2000, lot 0026.

A gauche sont d'autres arbres, au-delà desquels la vue parcourt une campagne profonde, ornée de quelques fabriques, baignée par un fleuve et terminée par d'arides montagnes. Un limpide ruisseau, descendant par cascades le long des rochers, coule sur le premier plan, et y répand une fraîcheur que se plaisent à goûter la déesse des bois et trois ou quatre de ses nymphes. Plus loin on aperçoit deux autres nymphes parcourant la campagne. Ce magnifique paysage provient de la galerie Falconieri; la couleur en est sévère, le site imposant et sauvage. A son aspect, on se rappelle ces chênes altiers, ces épais feuillages, ces forêts sombres, ces bois sacrés qui, selon les poètes, inspirent la mélancolie et quelquefois une sorte de respect; ces lieux tranquilles et solitaires, où les faunes poursuivaient les bacchantes, où Diane et les nymphes de sa suite se dérobaient aux regards des profanes chasseurs. Les figures sont de la main de Piètre de Cortone»<sup>1068</sup>.

È pur vero che nel catalogo di vendita le figure sono attribuite a Pietro da Cortona e la tela, seppur descritta meticolosamente, non viene identificata esplicitamente con una Diana al bagno, tanto che neppure si menziona Atteone. Dalma Frascarelli nella sua tesi di dottorato riconosce l'opera descritta nel catalogo della vendita parigina con quella esposta nel 1717 a San Salvatore in Lauro<sup>1069</sup>. Si noti tuttavia che durante la stessa asta vi è un'altra tela di Dughet, sempre di formato verticale ma di minori dimensioni, che stavolta è menzionata esplicitamente come una Diana e Atteone, sebbene non vi sia in questo caso nessun riferimento ad un'antica provenienza Falconieri né ad una collaborazione con Carlo Maratta, essendo le figure attribuite a Carlo Cignani:

« Diane surprise au bain par Actéon. Toile, hauteur 24 pouces, largeur 30 p. La chaste déesse, près d'une rivière où elle se baignait avec ses nymphes, change Actéon en cerf, pour le punir de la témérité qu'il a eue de jeter les yeux sur elle. Ces

---

<sup>1068</sup> Ibidem.

<sup>1069</sup> FRASCARELLI, *Paolo Falconieri (1734-1704) intenditore, collezionista e intermediario*, tesi di dottorato, Università Sapienza, AA. 2012-2016, p. 78.

figures sont de Carlo Cigniani. Le paysage est une production de la jeunesse du Gaspre»<sup>1070</sup>.

A tal proposito, si può solo ipotizzare che la vera tela Falconieri sia quella con figure attribuite al Cortona, non tanto per la descrizione, quanto piuttosto per la provenienza dichiarata e per il prezzo di aggiudicazione di 8000 franchi, a fronte dei soli 300 franchi a cui fu venduta quella con figure attribuite al Cignani, dovuta probabilmente ad una maggiore qualità del primo dipinto. Inoltre, Dughet non sembra aver mai collaborato né con Cignani né con Cortona, al massimo, nel caso di quest'ultimo, lavorò in suoi cantieri o fu raccomandato grazie alla sua mediazione. Quindi è plausibile che le figure di almeno una delle tele Lapeyrière siano di Maratta, artista che non ebbe grande fortuna nell'Ottocento francese e, quindi, raramente riconosciuto.

Considerando i due paesaggi eseguiti da Dughet e Maratta per Lorenzo Onorfio Colonna e i cinque sicuramente presenti nella collezione Falconieri, si arriva già ad un cospicuo numero di opere, ben sette, frutto del lavoro congiunto dei due pittori<sup>1071</sup>, a cui forse vi è da aggiungere pure il dipinto con putti sempre di Lelio Falconieri prestato nella rassegna del 1696, non identificabile negli inventari. A queste sono da aggiungere almeno altre due opere, tra cui una segnalata da padre Resta in una lettera indirizzata a Gaburri del 10 febbraio 1704<sup>1072</sup>. Il *Paesaggio con*

---

<sup>1070</sup> Getty Provenance Index Database, Sale Catalogs, F-2000, lot 0029.

<sup>1071</sup> Loire cita solo tre opere di collaborazione certe tra i due pittori, ossia il *Diana e Atteone* di Chatsworth, il *Paesaggio in tempesta con Enea e Didone* e il *Paesaggio con Maddalena penitente* del Prado, non citando quella che è un'altra opera sicura, ossia il *Paesaggio col giudizio di Paride* eseguito per Lorenzo Onorfio Colonna [LOIRE, *Carlo Maratti et les Français*, in BARROERO, PROSPERI VALENTI RODINÒ, SCHÜTZE (a cura di), *Maratti e l'Europa*, 2015, p. 179].

<sup>1072</sup> «[...] L'istesso, o sia l'istessa Argoli [l'astrologo Andrea Argoli] mi promise di mostrarmi due paesi superbi di Monsù Pussino (avranno voluto dire di Gaspero non di Niccolò Pussino) con le figure di Carlo Maratti, ma questi descendenti da astrologi<sup>1072</sup> non piacciono a chi cammina terra, e alla piana» [in BOTTARI, PETRONI, CRESPI, II, 1757, p. 84].

*Maddalena penitente* del Museo del Prado<sup>1073</sup> è poi un altro esempio (Fig. 395). Questa tela è interessante su più fronti, giacché anzitutto proviene dalla raccolta personale dell'artista che fu nominato direttore a vita dell'Accademia di San Luca, il quale possedeva almeno altri due paesaggi del Pussino, e, in secondo luogo, perché si tratta di una collaborazione postuma. Il quadro è infatti descritto nell'inventario del 1712 di Maratti, dove compare «300. Paese di Gasparo Pusino della prima maniera per traverso in tela, di tre palmi con una Maddalena in piccolo dipinta dal Sig.r Cav.re Maratti»<sup>1074</sup>. Nell'inventario del re di Spagna Felipe V, che acquistò il dipinto insieme ad altri del Maratti dalla figlia Faustina, ricorre l'attribuzione ad ambedue gli artisti: «n. 307: Un Pays origl en Lienzo, de mano de Gaspar Pusino, en que ày una Figura de la [mano] de Carlos Marate, qe rept.a St.a Maria magdalena recostada sobra una estera [...]»<sup>1075</sup>. Si noti la precisazione "prima maniera" per indicare il paesaggio nell'inventario di Maratti, il cui stile ricorda effettivamente quello di altre opere eseguite dal Pussino intorno al 1640. Vista la data precoce del paese, nato dunque senza figure, la spiegazione più plausibile è che il cavalier Maratti acquistasse l'opera molti anni dopo la sua realizzazione (o da Dughet o dal mercato artistico romano) e fu poi lui stesso ad aggiungervi di sua iniziativa la Maddalena, creando anche degli ulteriori fasci di luce per illuminarla dall'alto. Questi infatti sono ben lontani dal modo di rendere la luce di Dughet e si avvicinano di più ai

---

<sup>1073</sup> Nella monografia di Boisclair la tela è datata entro il 1635 [BOISCLAIR 1986, pp. 177-178, cat. 27]. Esiste un disegno con un paesaggio avente una composizione simile al dipinto (ma in senso inverso) al museo Boijmans van Beuningen (n. inv. F.I.12).

<sup>1074</sup> Inventario di Carlo Maratta, steso nel 1712 [ASR, Notai Tribunale AC, Franceschinus, vol. 3267, ff.431-471; pubblicato in: GALLI, *La collezione d'arte di Carlo Maratti. Inventario e Notizie*, 1928; BERSHAD, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, XV-XVI, pp. 65-84]. Nello stesso inventario compaiono anche «[156] Due paese in tela da mezza testa; uno dipinto da Gasparo Pussino per traverso con cornice dorata liscia, e l'altro dipinto con una veduta d'un ponte, e due figure, cioè un Soldato e un Vecchio con cornice» e «[193] Altri Due Paese, uno del Mola, e l'altro di Gaspere Pusino compagni: uno con cornice color di noce et oro liscia, e l'altra bianca con pochi intagli; per alto due palmi e mezzo e per largo palmi 1 poco più».

<sup>1075</sup> Inventario del re Felipe V, La Granja, 1746. Per la collezione del Maratta e l'arrivo delle opere della sua raccolta nel Museo del Prado si veda: BATTISTI, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in «Arte antica e moderna», 1960, IX, pp. 77-89.

raggi luminosi di molte opere religiose. La posa della santa è poi la stessa di quella osservabile in un quadruccio del solo Maratta (Inv. P000053; **Fig. 396**), sempre facente parte della sua collezione - è infatti citato nell'inventario di Francesca Gommi, moglie del pittore - e conservato presso il museo madrilenno, il quale attesta ulteriormente l'autografia marattesca dell'opera a quattro mani. Per quel che concerne quest'ultima, è da escludere la contemporaneità del paesaggio con la figura, primariamente perché Maratti, nato nel 1625, non poteva essere un collezionista già intorno al 1640, in secondo luogo perché se avesse potuto avrebbe fatto modificare la luce da Dughet stesso<sup>1076</sup> senza compromettere la qualità dell'insieme. Stando a questa seconda argomentazione, non è da escludere che la figura sia stata aggiunta solo dopo la morte di Gasparo. Questo è quindi un raro caso di "collaborazione postuma", che non fu tuttavia l'unico per quel che concerne i paesaggi di Dughet. Si è infatti visto che il *Paesaggio con il Buon Samaritano* del Musée Fabre fosse inizialmente privo di figure è che fu modificato nel Settecento con l'aggiunta dei personaggi (e quindi inserendovi un soggetto) da Louis Michel Van Loo, il quale ne fu anche proprietario. A questi vi è da aggiungere un'ulteriore tela purtroppo ad oggi non rintracciata che fu venduta dai Bandini ad Alessandro Albani il 10 gennaio 1718 e che raffigurava un piccolo paesaggio con Castel Gandolfo non finito. Stando al Ghezzi, che fece la stima dei quadri Bandini da venderli all'Albani, questo dipinto fu infatti completato dal vedutista Gaspar Van Wittel (1653 - 1736), il quale ne eseguì anche il pendant<sup>1077</sup>.

---

<sup>1076</sup> Pochi anni addietro ho avuto modo di parlare, seppur brevemente, dell'argomento collaborazioni con la compianta Stella Rudolph, una delle massime esperte di Maratti, la quale mi ha riferito che l'artista era solito riportare anche più volte le tele agli artisti con cui collaborava, sia che fossero naturamortisti come Berenzt, sia che fossero paesaggisti. Questo perché cercava sempre la massima sintonia tra le sue figure ed il lavoro eseguito da un qualsiasi specialista di altri generi di pittura. Comunque sia, salvo impossibilità sopravvenute, Maratti non toccava mai personalmente il lavoro proprio del collaboratore, come invece è avvenuto nella *Maddalena* del Prado. Proprio per questo c'è da credere che tali ritocchi siano stati apportati quando Dughet era già deceduto.

<sup>1077</sup> «Li due Paesetti, uno di Gaspare Posino, rappresentante Castel Gandolfo, ammirabilmente fatto, per suo studio; perché mancava nell'aria, e nel terrazzo fu dato a termina as S.r Gaspare detto degl'Occhiali, il quale lo terminò e fece il compagno, rappresentandovi Nemi e l'Orto di Napoli, con tanto studio e industria, che non v'è chi del suo dipinto habbia il migliore, onde si valuta l'uno e l'altro sc. 60 [...] 40». [*Stima dei quadri dei Signori Bandini*; trascritto in: DE MARCHI 1987, p. 429]. La

In sintesi, si può affermare che la figura del Maratti sia centrale nella comprensione di certi aspetti che riguardano le opere di Dughet, ma anche per capire la fortuna delle stesse nella Roma tardo seicentesca e nei primi decenni del Settecento. Il pittore classicista aveva infatti una predilezione per il paesaggista romano, come dimostra anzitutto il collezionismo di sue opere e, soprattutto, il ruolo chiave svolto nell'indirizzare il gusto di quest'epoca proprio verso le ambientazioni bucoliche del Pussino. Si è infatti già vista - ma si vedrà ulteriormente - la predilezione dei membri dell'Accademia dell'Arcadia per il nostro artista, istituzione culturale di cui facevano parte sia Paolo Francesco Falconieri nonché, appunto, lo stesso Maratti.

#### Il marchese Niccolò Maria Pallavicini (1650 - 1714) e la sua "Stanza dei Paesi"

Pietro Rossini, nella versione del *Mercurio Errante* del 1700 ristampata con aggiornamenti in vista del Giubileo di quell'anno, descrive l'appartamento del marchese Niccolò Maria Pallavicini<sup>1078</sup>, da lui definito il «più bello di Roma». In questa residenza spiccava per rarità dei pezzi conservati una stanza con paesi, ove erano esposti pregiati pezzi dei "famosi" Gaspard Dughet e Claude Lorrain:

«Il Palazzo del Marchese Pallavicino posto vicino all'Orso contiene un nobilissimo Appartamento di 10. Stanze & è il più bello di Roma, in quanto alle rare pitture moderne e gran pezzi [...]. La più rara cosa è la stanza, tutta ornata di belle pitture delli famosi Pittori, Gasparo Possini, e Claudio Lorenese, tutti Paesi: vi sono alcune tavole di verde antico, e di Alabastro Orientale; oltre le vaghe Pitture, vi sono belle

---

prima cifra corrisponde alla stima iniziale del Ghezzi, mentre la seconda cifra è sempre stimata dal Ghezzi a seguito della richiesta da parte del compratore di abbassare i prezzi delle opere della lista.

<sup>1078</sup> Per il mecenatismo ed il collezionismo di Niccolò Maria Pallavicini si vedano: RUDOLPH 1995; SPERINDEI 2012, pp. 537-542.

Tapezzarie con Portiere ricche di ricamo, sì belle che non vi sono le simili in Roma [...]»<sup>1079</sup>.

Si è già menzionato più volte questo straordinario collezionista nel corso del presente studio, poiché alcune delle opere di rilievo del paesaggista romano di cui si è scritto finirono poi proprio nelle sue mani. Questo è ad esempio il caso del *Paesaggio con bagno di Diana di Chatsworth*, eseguito da Dughet in collaborazione con Carlo Maratti (**Fig. 294**) e commissionato da don Lorenzo Onofrio Colonna ma in seguito giunto nella raccolta del marchese, come del resto testimonia anche il Bellori nella *Vita* rimasta inedita dedicata al pittore di Camerano scritta intorno al 1695, data ante quem per l'entrata in collezione dell'opera. Come precedentemente scritto, altri due quadri furono poi comprati dal Marchese alla vendita dei beni di Lelio Orsini del 1698. Se del Pussino il Pallavicini collezionò all'incirca venti pezzi, non potendone però commissionare dato che il pittore era già defunto dal 1675, il Maratti fu l'altro suo grande favorito, tanto che entro il 1713 - anno di morte del pittore - tra acquisti e commissioni il marchese riuscì ad entrare in possesso di oltre trenta dipinti del marchigiano, il quale divenne anche suo amico e consigliere d'arte<sup>1080</sup>. Il legame artistico ma anche intellettuale tra questo pittore e il suo committente è esternato compiutamente nel celebre *Autoritratto con l'apoteosi allegorica di Niccolò Maria Pallavicini* dipinto per il marchese ed oggi conservato a Stourhead. Che fosse proprio il Maratti ad indirizzare il gusto del marchese verso le arcadie dipinte di Dughet non è del tutto da escludere, anche perché si è già ampiamente visto che il pittore non solo collaborò a più riprese col paesaggista, ma addirittura ne possedeva personalmente alcune opere.

Per quel che concerne i paesaggi di Dughet e Lorrain appartenuti a Niccolò Maria Pallavicini, tra le opere provenienti da casa Colonna poi comprate dal marchese, oltre al succitato *Bagno di Diana*, vi era anche un celebre dipinto eseguito dal lorenese

---

<sup>1079</sup> ROSSINI 1700, pp. 86-87.

<sup>1080</sup> RUDOLPH 1995, p. 29.

sempre per don Lorenzo Onofrio, ossia il *Paesaggio con Psiche* detto anche il *Castello Incantato* oggi presso la National Gallery di Londra (**Fig. 397**), sulla cui appartenenza alla collezione del marchese scrisse appunto il Baldinucci nella vita dedicata a Claude<sup>1081</sup>.

Dopo la morte del Pallavicini, avvenuta nel 1714, si aprì una disputa sulla sua eredità, poiché il marchese non aveva figli. Questa si protrasse per anni, tanto che i quadri restarono per lungo tempo nel palazzo dell'Orso, dove furono ammirati dai Richardson padre e figlio, che rimasero particolarmente estasiati soprattutto dalla collezione di paesaggi, ritenuta la più bella di Roma<sup>1082</sup>.

Tra i Gaspard appartenuti al Pallavicini, vi sono anche i due paesaggi oggi a Stourhead di cui si è già lungamente trattato e le cui figure nel Settecento erano assegnate a Nicolas Poussin: il cosiddetto *Paesaggio con Euridice*, qui ritenuto un *Paesaggio con Proserpina e le fanciulle che raccolgono fiori* (1658-1659, olio su tela, 152,4 x 222,2 cm), ed un *Paesaggio con cacciatori* (1658-1659 ca., olio su tela, 152,4 x 222,3 cm; **Figg. 386-387**). Si è scritto a tal proposito nel paragrafo dedicato a Moretti, in quanto si è rilevato che i due dipinti prima di entrare nella collezione del marchese appartenessero proprio all'argentiere, che ne fu probabilmente il committente. Le dimensioni e lo stile portano a considerare le due tele un pendant, ma alla luce di ciò che si è dimostrato forse lo furono solo dalla loro entrata nella collezione del marchese. Per quel che concerne le figure, sono tipicamente dughettiane quelle del *Paesaggio con cacciatori* (**Fig. 386**). Anni dopo la morte del marchese, la tela con *Proserpina* ed il suo presunto pendant furono comprati da Horace Mann per conto di Henri Hoare II presso i marchesi Arnaldi di Firenze nel 1758. Una lettera di

---

<sup>1081</sup> Fra le opere che Lorrain eseguì per il Colonna Baldinucci informa che «uno se ne conta di estrema bellezza, dove egli aveva dipinto Psiche alla riva del mare: e questo venne poi in potere del Marchese Pallavicino» [BALDINUCCI 1728, Vol. V, p. 93]. Federico Zeri ha poi ricostruito i vari passaggi collezionistici della tela [ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma*, 1959, cat. 216, pp. 151-152; RUSSELL, in *Claude Lorrain...*(cat della mostra), 1982, cat. 45 bis, pp. 192-195; RUDOLPH 1995, pp. 20, 193 nn. 57-58].

<sup>1082</sup> «Here is the finest collection of Landskips in Rome (CL. Lorrain, The Poussins, Salv. Rosa, P. Bril; &c.)» [RICHARDSON 1722, p. 301].



Horace Mann a Walpole scritta il 3 giugno di questo anno segnala che l'Hoare avrebbe preferito delle opere di Claude per il suo "paradise" di Stourhead - che tuttavia erano già introvabili - e attesta altresì la presenza di due bei paesaggi di mano di entrambi i Poussin al tempo purtroppo già anneriti, che sono dunque da riconoscersi con quelli di cui è questione<sup>1083</sup>. Gli Arnaldi erano infatti gli eredi del Pallavicini, ed entrarono quindi in possesso della sua vasta raccolta alla sua morte, vendendo però quasi tutte le opere nel corso del Settecento. Infatti, secondo Rudolph le due tele di Stourhead corrispondono pure con i due «Paesi» di palmi 7x9 assegnati a Dughet con figure di Poussin che compaiono nella *Nota di Quadri* contenente i dipinti che gli Arnaldi offrirono precedentemente al Marchese Vincenzo Riccardi nel 1749, il quale tuttavia non procedette con l'acquisto in quanto avrebbe dovuto comprare in blocco la collezione<sup>1084</sup>. Nel medesimo documento il n. 19 era un lotto unico di quindici piccoli paesaggi di Dughet, attestando la presenza nel 1749 di ancora diciassette dipinti (i quindici piccoli più i due grandi in collaborazione con Poussin) di mano del nostro presso gli Arnaldi<sup>1085</sup>.

Come notò Rudolph, nella collezione del marchese vi era pure un *Giona inghiottito dalla balena* di mano di Gaspard, che deve riconoscersi con lo straordinario dipinto degli anni Cinquanta inoltrati e appartenente alle collezioni reali inglesi<sup>1086</sup> (**Fig. 216**). Questo, così come altri paesaggi di Dughet, era ancora nel palazzo dell'Orso nella primavera del 1721, quindi ben sette anni dopo la morte del Pallavicini la cui eredità era all'epoca ancora contesa. Lo sappiamo grazie ad un resoconto di Edward

---

<sup>1083</sup> «There are some fine Poussins, paysages with figures of Nicolò, his brother [sic], larger than any, I believe, except some at Versailles. I have mentioned them to Mr. Hoare instead of Claud Lorrain's, which he desires, would seek for at almost any price but of the latter none are to be found. The above two have suffered a little and are rather dark. They have always asked great prices: one Pathc a painter here, offered some time ago 3.000 for the late Sir William Lowther, though now I should think they may be had for about, or less than, 1.200 crowns» [in: RUDOLPH 1995, pp. 25-26].

<sup>1084</sup> Ivi, pp. 23-25, 193 n. 61, 232. Nella stessa lista compaiono altre due opere assegnate però al solo Poussin, tra cui un «Orfeo» e una «Favola di Orfeo che vede Euridice morsicata da una Vipera». Si noti che questo soggetto non è invece associato nel documento a uno dei due paesaggi di collaborazione tra Dughet e Poussin, suggerendo che la tela di Stourhead non fosse interpretata come un *Paesaggio con Euridice*.

<sup>1085</sup> Ivi, p. 232.

<sup>1086</sup> Ivi, p. 29 e n. 67.

Wright, il quale visitò il palazzo in compagnia del Visconte di Ewelme (Lord George Parker), in cui l'inglese si sofferma su alcuni quadri, tra cui «A great many other paintings by Carlo Marat, and many of Gaspar Poussin; particularly a very fine sea-storm, with Jonah and the Whale»<sup>1087</sup>. Tuttavia la tela non fu venduta con le restanti della collezione Pallavicini - che quindi non fu alienata in blocco - ma lasciò la raccolta in un precedente momento insieme ad altri sparuti dipinti, da Rudolph situato non troppi anni dopo la morte di Niccolò Maria, dato che nel 1745 era già Oltremarina<sup>1088</sup>. Il momento della vendita del *Giona* deve comunque essere avvenuta dopo il 1721, anno in cui Wright lo ammira nel palazzo dell'Orso. Se veramente l'opera lasciò la collezione non troppi anni dopo la dipartita del marchese, come del resto sostiene Rudolph, il grande dipinto di Buckingham non può dunque annoverarsi tra i sette paesi del "Pussini" prestatigli dagli Arnaldi in occasione della mostra del 1729 presso la SS. Annunziata di Firenze<sup>1089</sup>.

L'inventario post mortem del Pallavicini del 1714 non è molto utile all'individuazione delle opere, giacché malauguratamente non riporta i nomi degli artisti. Ciononostante, la descrizione del *Paesaggio con Bagno di Diana* e di un *Giona* permette di ipotizzare che la sala con tele di Dughet e Lorrain citata da Rossini sia da riconoscersi con la "Seconda Anticamera", sebbene Rudolph non vi abbia individuato tele di Claude. Il *Bagno di Diana* corrisponde infatti con «[287] Un quadro di sette, e nove in piedi rappresenta il bagno di diana con diverse figure disse essere...con Cornice intagliata e dorata», mentre il *Giona* può essere

---

<sup>1087</sup> WRIGHT, *Some observations made in travelling through France, Italy ecc. In the years 1720, 1721, and 1722*, London 1730, Vol. I, 1730, pp. 295-296; RUDOLPH 1995, p. 143 e n. 334.

<sup>1088</sup> La tela con *Giona* fu venduta verso il 1745 dal mercante Humprey Edwin a Frederick, principe di Galles [BOISCLAIR 1986, cat. 127, pp. 210-211]. Secondo Stella Rudolph, Humprey Edwin, che aveva pure il *Viaggio di Giacobbe* del Lauri, riuscì ad acquistare alcuni pezzi della collezione del defunto Pallavicini poco dopo la sua morte [RUDOLPH 1995, p. 143].

<sup>1089</sup> Nel catalogo della mostra di quell'anno sono riportati del "Pussini" tre coppie di paesi, più un paese grande [Nota de' Quadri e opere di Scultura esposti per la Festa di S. Luca dagli Accademici del Disegno Nella loro Cappella, e nel Chiostrò secondo del Convento de' PP. della SS. Annunziata di Firenze l'Anno 1729; in BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 1, 1974, XVIII, pp. 27-38; RUDOLPH 1995, p. 231].

riconosciuto con «[404] un altro quadro in tela d'Imperatore per traverso rappresenta una Tempesta con un Vascello, e Giona, che si getta nel mare disse essere...con Corn.e intagliata e dorata»<sup>1090</sup>. Nella stessa stanza, in prossimità del *Bagno di Diana*, è descritto poi un altro interessante dipinto, che doveva essere situato sulla medesima parete, ossia «[385] Un quadro in tela di Cinque e cinque e mezzo per traverso boscarecci, e con scoglio trafurato con marina, e diverse figurine, et un Caval Marino disse essere...con Cornice intagliata dorata». Secondo chi scrive questo dipinto deve riconoscersi con il celebre *Paesaggio con l'origine del corallo* dipinto da Claude Gellé<sup>1091</sup> nel 1674 per il cardinale Camillo Massimo (100 x 127 cm, Holkham Hall; **Fig. 398**), i cui beni furono alienati dopo la morte già alla fine del 1677. Questa straordinaria opera del lorenese corrisponde infatti sia nella descrizione del soggetto fornita dall'inventario del Pallavicini, sia nelle dimensioni riportate nello stesso, proporzioni del resto simili a quelle delle tele di formato imperatore. La presenza di un'opera di Claude nello stesso ambiente dove erano conservati i Dughet dimostrerebbe anche definitivamente che fosse proprio questa la celebre "sala dei paesi" allestita dal Marchese e così ammirata dagli intendenti del tempo. La scelta di display di porre il dipinto di Claude proprio in prossimità del *Bagno di Diana* di Dughet e Maratti si spiega invece per la presenza, in ambo le tele, di un imponente arco roccioso attraverso cui si scorge un paesaggio, una boschereccia in Dughet, il mare in Lorrain, nonché per via dei loro soggetti, tratti entrambi dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Da ciò si evince la propensione di porre a pendant opere del Pussino con quelle di Claude, perlomeno nei quadri di relativamente grande formato. Stranamente non sembra che i dipinti di Dughet fossero comunemente associati negli allestimenti a quelli di Nicolas Poussin, se non in rarissime eccezioni (ad esempio nella quadreria Massimo, dove però la tela di Nicolas non era un paesaggio), mentre già in vita si è dimostrato che per ben due

---

<sup>1090</sup> Ivi, p. 229.

<sup>1091</sup> ROETHLISBERGER 1961, Vol I, pp. 433-436, Vol. II, fig. 299. L'opera oggi ad Holkham Hall corrisponde al foglio 184 del *Liber Veritatis*, che fornisce sia la datazione sia il nome del committente del dipinto finito.

volte gli furono commissionate tele di grandi dimensioni appositamente pensate per far coppia con le creazioni di Lorrain (una per Martino Longhi il Giovane, l'altra per il Contestabile; **Figg. 154-155, 290-291**), il quale poi eseguì nel 1681 pure un *Parnaso* per il Colonna per far coppia con il *Giudizio di Paride* di Gaspard e Maratta dopo la dipartita del paesaggista romano, creando *de facto* un pendant postumo (**Figg. 297-298**).

Da tutto questo discorso si evince la propensione di Niccolò Maria Pallavicini per la pittura di paesaggio in generale, con Dughet e Lorrain su tutti, ma anche la sua predilezione per le opere e la figura stessa di Carlo Maratti, il quale era un importante membro dell'Arcadia come il Pallavicini. L'appartenenza al circolo arcadico e lo stretto rapporto tra il mecenate e l'allora nominato direttore a vita dell'Accademia di San Luca influenzarono sicuramente le scelte collezionistiche del Pallavicini. Il Maratti fu infatti consulente degli acquisti del marchese a partire dal 1680<sup>1092</sup>. Zolle Betégón ha inoltre dimostrato la volontà del marchese di creare, all'interno del suo palazzo, una vera e propria accademia dove si sarebbero formati gli artisti più promettenti sotto l'ala del maestro Maratti<sup>1093</sup>. Questo progetto formativo non vide realmente la luce, ma ciò può venire in aiuto per la comprensione delle scelte collezionistiche e di display attuate nel palazzo dell'Orso. In quest'ottica, i paesaggi arcadici di Lorrain e Dughet avrebbero svolto il ruolo di *exempla* alla cui perfezione gli esordenti paesaggisti dovevano ambire. Che Gaspard fosse preso ad esempio, lo dimostra la presenza nella collezione di alcune opere eseguite dai paesaggisti attivi in quel tempo nell'Urbe in collaborazione con Maratti o con gli allievi della sua scuola, sulla base appunto delle tele a quattro mani dipinte decenni prima dal pittore di Camerano con Dughet. Non è un caso la scelta di commissionare numerose opere a Jan Frans van Bloemen, uno degli artisti

---

<sup>1092</sup> RUDOLPH 1995, p. 29.

<sup>1093</sup> ZOLLE BETEGÓN, *L'Accademia Pallavicini. Incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in BARROERO, PROSPERI VALENTI RODINÒ, SCHÜTZE (a cura di), *Maratti e l'Europa*, 2015, pp. 289-313.

stilisticamente più prossimi a Dughet dell'epoca, che per il marchese eseguì delle tele istoriate dal Maratti quali il *Paesaggio con viandanti* e il *Paesaggio con pastori* oggi a Kedleston Hall databili intorno al 1690 circa (**Figg. 399-400**). Anzi, fu proprio il marchese, che divenne amico del Bloemen e che, in un certo senso, pilotò parte della sua carriera a fargli ottenere la possibilità di collaborare con Maratti<sup>1094</sup>. In questi anni dove l'ambiente culturale romano era dominato dall'Accademia dell'Arcadia si instaurò quindi una vera e propria moda<sup>1095</sup>, che si manifestò nei decenni successivi nella realizzazione sempre più spasmodica di paesaggi bucolici adornati dalle figure dei maggiori pittori di storia, si pensi ad esempio al connubio tra il succitato Van Bloemen o Andrea Locatelli, altro artista di scuola dughettiana, con il celebre Pompeo Batoni e con Placido Costanzi<sup>1096</sup>. Le premesse di questo gusto che ammalò anche i più facoltosi *grand tourists* d'oltremania devono essere ricercate nella collaborazione tra il Pussino e Carlo Maratti, i quali, forse inconsapevolmente, influenzarono l'arte romana e il collezionismo europeo per quasi un secolo, ponendo il classicismo marattesco da un lato e il paesaggio arcadico di stampo dughettiano dall'altro tra le correnti artistiche più rilevanti dell'Urbe settecentesca.

### Il più grande collezionista di Dughet: il cardinale Pietro Ottoboni

Il veneziano Pietro Ottoboni junior (1667 - 1740), che si può considerare a giusto titolo il più grande collezionista di Dughet di tutti i tempi, fu definito dallo storico

---

<sup>1094</sup> È stata Rudolph ad attribuire le due tele alla collaborazione tra Maratti e Jan Frans van Bloemen nonché a dimostrare il rapporto privilegiato di questo paesaggista col marchese [RUDOLPH 1995, pp. 54-55].

<sup>1095</sup> Come nota Rudolph, il "custode" dell'Accademia dell'Arcadia G.M. Crescimbeni scrisse una favola encomiastica pubblicata nel 1708 (intitolata appunto *Arcadia*) dove immagina di passeggiare in un paesaggio naturale e antico al contempo [Ivi, p. 54].

<sup>1096</sup> Un esempio è il *Paesaggio classico con Cristo e la Samaritana* eseguito dall'Orizzonte in collaborazione con Placido Costanzi per il cardinale Alessandro Albani [BUSIRI VICI 1974, cat. 343, pp. 140, 145, tav. 171].

dell'arte Francis Haskell «the most adventurous patron of the time»<sup>1097</sup>. Giunto a Roma appena quattordicenne nel 1681, fu qui accolto dal prozio cardinale Pietro Ottoboni senior in palazzo San Marco, l'attuale palazzo Venezia. Già pienamente inserito nella élite culturale romana, vi fondò nel 1688 l'Accademia letteraria dei Disuniti, che poi prese il nome di Accademia Ottoboniana in suo onore. Con l'elezione al soglio pontificio del prozio Pietro Senior col nome di Alessandro VIII, avvenuta il 6 ottobre 1689, Pietro junior fu subito nominato cardinale a cui seguì poco dopo la carica a vita di Vicecancelliere della Chiesa, la quale gli permise di trasferirsi definitivamente nel prestigioso palazzo della Cancelleria di proprietà della Camera Apostolica. La morte dello zio papa nel 1691 non quietò lo smodato mecenatismo e spirito collezionistico dell'ormai ex cardinal nipote. A causa degli innumerevoli interessi culturali di Pietro, la sua dimora della Cancelleria divenne infatti nel corso degli anni «the centre of the most enlightened and extravagant patronage in Rome»<sup>1098</sup>. Già protettore nel 1692 della Compagnia dei Virtuosi del Pantheon, grazie al suo spiccato interesse per l'arte, nel 1702 Pietro fu nominato accademico d'onore presso l'Accademia di San Luca. A partire dal 1695 fu anche membro dell'Accademia dell'Arcadia, dove prese il nome di Crateo Ericinio Pastore, istituzione di cui divenne inoltre protettore dal 1712. Da questa data il cardinale ospitò nel palazzo della Cancelleria l'annuale incontro natalizio degli arcadi. Oltre agli interessi per l'arte e la letteratura, l'Ottoboni fu anche un appassionato di teatro e, soprattutto, di musica, di cui fu un importantissimo mecenate. L'interesse per il teatro portò Pietro nel 1709 a far erigere all'interno del suo palazzo un teatro da un allora giovane Filippo Juvarra, che rimarrà al suo

---

<sup>1097</sup> HASKELL 1963, pp. 163-166. Per il mecenatismo e il collezionismo di opere d'arte dell'Ottoboni si vedano: MATITTI 1995, pp. 156-243; OLSZEWSKI, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria*, in WALKER, HAMMOND (a cura di), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome*, 1999, pp. 92-111; Eadem (a), *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et historiae», 23, 2002, XLV, pp. 139-165; Eadem (b), *The painters in Cardinal Pietro Ottoboni's Court of the Cancelleria, 1689-1740*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 2002, XXXII, 1999, pp. 533-566; Eadem 2004.

<sup>1098</sup> HASKELL 1963, p. 163.

servizio fino al 1714. Nella sua dimora avevano invece transitato personalità di primo piano della scena musicale, quali ad esempio Alessandro Scarlatti, un giovane Händel (a Roma tra il 1707 e il 1709) o ancora Arcangelo Corelli (suo primo violino fino alla morte, avvenuta nel 1713) e Antonio Vivaldi (attivo nell'Urbe tra il 1723 e il 1724). Il Corelli condivideva col cardinale anche la passione per le opere d'arte che lo portò a riunire una discreta collezione, ove vi erano tra le altre pure sette opere di Dughet<sup>1099</sup>. Certo, nulla a che vedere con la raccolta di dipinti del Pussino dell'Ottoboni. Stando infatti al biografo di Dughet Nicola Pio (1724), il potente cardinale veneziano possedeva una vastissima collezione di opere del paesaggista:

«quale ne ha fatto una raccolta de sessanta e più pezzi della più bella maniera da lui fatta, che a vederli tutti ben ordinati in una gran stanza rendono invidia a qualsivoglia sovrano»<sup>1100</sup>.

Nella biografia dedicata a Gaspard data alle stampe nel 1730, Lione Pascoli aumenta ancora il numero di tele in possesso dell'Ottoboni, che evidentemente continuò ad acquistare pezzi del Guaspre, arrivando a contarne addirittura un centinaio:

«ora ne ha il cardinal Ottoboni col suo nobil, e generoso genio ornata con presso a cento una stanza, che è forse la più preziosa delle molte, e molto ricche, e

---

<sup>1099</sup> Stando al suo inventario post mortem del 1713, nella prima stanza della sua dimora (forse Palazzo Ermini) situata a Piazza Barberini, nell'angolo con via Sistina si trovavano [f. 55v] «Altri due dà Testa p traverso rapp.ti Paesi con sue Cornici dorate liscie opera del Gasparo Posini della pma maniera». Nella seconda stanza c'erano invece «[f. 57] Due altri quadretti piccoli uno rapp.te Paese, e l'altro figurine con sue Cornici intagliate dorate uno del Brugolo, e l'altro di Monsù Gasparo; [f. 57v] Una veduta tela dà Mezza testa p traverso opera di Monsù Gasparo con sua Cornice liscia dorata; [f. 58] Due Quadri p traverso dà Testa rapp.ti due Grottesche con sue Cornici dorate liscie opera di Monsù Gasparo sud.o; [f. 59] Una veduta dà mezza testa p traverso con sua Cornice dorata liscia opera di Monsù Gasparo sud.o [inventario completo trascritto in: CAMETTI, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, in «Rivista di studi e vita romana», 1927, V, pp. 412-423].

<sup>1100</sup> PIO 1724 (ed. ENGASS 1977, p. 46).

magnifiche, che compongono i vaghi, e ben disposti appartamenti del signoril palazzo della Cancelleria»<sup>1101</sup>.

Sia Pio sia Pascoli sottolineano l'importanza riservata a questo nucleo di tele, riportando che il cardinale scelse di decorare una stanza apposita solo con esse, e che questa fosse addirittura il più bell'ambiente della sua già ricchissima quadreria. Si noti l'analogia con la collezione dell'argentario Moretti, dalla quale non casualmente proveniva una cospicua parte delle opere finite nella raccolta del cardinale. Infatti, in entrambe, non solo Dughet è l'artista più rappresentato, ma è anche il solo ad avere l'onore di una stanza a lui interamente dedicata. Tale ambiente non era dunque una semplice "Sala dei Paesi", pratica di display che ormai si andava consolidando nell'Urbe (si pensi a Paolo Falconieri o a Niccolò Maria Pallavicini), ma addirittura una vera e propria "Sala del Pussino". A dire il vero, una "Sala del Pussino" coeva o comunque di poco posteriore a quella dell'Ottoboni si formava all'incirca in questi stessi anni all'interno di Palazzo Pamphilj su via del Corso, la quale è inoltre ammirabile ancora oggi a differenza delle altre<sup>1102</sup>, che furono ben presto smontate. Rispetto alla stanza creata dall'Ottoboni e, prima ancora da Moretti, il nome dell'ambiente pamphiljano si deve tuttavia non solo alla grande quantità di opere di Dughet che erano già in possesso della famiglia dai tempi di Camillo - ma che solo nel Settecento furono riunite nella dimora urbana - ma anche alla presenza, dal 1725 al 1740, dei *Sette Sacramenti* di Nicolas Poussin commissionati da Cassiano dal Pozzo. Girolamo Pamphilj (1678-1760) prese infatti in consegna dai Boccapaduli, eredi del dal Pozzo, la famosa serie del maestro normanno<sup>1103</sup> e la espose appositamente nella Sala del

---

<sup>1101</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

<sup>1102</sup> L'allestimento dell'attuale palazzo Doria Pamphilj è infatti stato ricostruito sulla base del suo aspetto settecentesco. In merito alle scelte di display attuate nel museo presente nella dimora pamphiljana si veda: CAPPELLETTI, *La riapertura della galleria Doria Pamphilj. Ritorno al Settecento*, in «Art e dossier», 12, 1997, CXII, pp. 32-36.

<sup>1103</sup> DE MARCHI 2016, p. 16.



Pussino insieme ai paesaggi dipinti dal suo più giovane cognato e allievo, cercando forse di emulare, da un lato, l'antico allestimento dei *Sacramenti* nel palazzo di Cassiano, dove erano appesi anche paesaggi di mano di Poussin, e, dall'altro, la celebre sala allestita all'epoca da Pietro Ottoboni. Parallelamente, la passione smodata del cardinale Ottoboni verso il genere paesaggistico si manifestò pure in un'ulteriore sala del Palazzo della Cancelleria, interamente ornata da arazzi raffiguranti boscherecce che imitavano nel loro soggetto quelle appartenute alla regina Cristina di Svezia, suo modello collezionistico<sup>1104</sup>.

A prescindere dalle cifre fornite dalle *Vite* fin qui prese in esame, sicuramente il cardinale, allora la persona più influente della scena romana, possedeva una novantina di dipinti attribuiti a Gasparo, come dimostra il suo inventario post mortem del 1740<sup>1105</sup>, divenendo *de facto* il più grande collezionista del paesaggista attestato dagli studi. Eppure i paesaggisti celebri non mancavano a Roma al tempo del cardinale veneziano; questa era l'epoca d'oro di Van Bloemen e di altri artisti di paesi di stampo dughettiano, quali ad esempio Andrea Locatelli. Quindi la scelta di collezionare Dughet deve essere stata frutto di una passione non meramente per la pittura di paesaggio, ma più propriamente per la maniera inconfondibile di questo pittore che fece della natura arcadica il suo soggetto di predilezione.

Per quel che concerne gli acquisti noti, oltre alle opere di Dughet già dell'argentiere Moretti, nel gennaio 1716 il maestro di camera dell'Ottoboni, ossia Virgilio Spada, diede cento scudi a Filippo Spada, vescovo di Pesaro, per ottenere due paesi del Pussino appartenuti ad Antonio Viola, che firma la ricevuta di pagamento<sup>1106</sup>. Il 4 maggio 1725 il pittore Sebastiano Conca si occupò dell'acquisto

---

<sup>1104</sup> OLSZEWSKI 2004, p. 46.

<sup>1105</sup> ASR, Tribunale dell'AC, Notaio De Cesare, anno 1740, busta 1838. Tutte le voci di questo inventario menzionanti opere di Dughet sono riportate in BOISCLAIR 1986, pp. 154-159, doc. XLIII. Sono altresì riportate integralmente in Appendice. Non esiste attualmente una versione interamente trascritta di questo inventario.

<sup>1106</sup> «Io infrascritto ho ricevuto dall'Ill.mo Sig. Mod.e Vergilio Spada scudi cento Mon.ta quali sono per prezzo de' due quadri de Gasparo Posini, fattane la compra da Mon. Ill.mo e Rev.mo Filippo Spada Vescovo di Pesaro per commissione dell'Em.mo Sig.e Card.e Otthoboni che per ci a dà me si e ricevuta la Sud.a somma per la quale voluta se ne sortrada cedola di questo sacro monte della Pieta

di due altri dipinti di mano di Dughet di proprietà di Costanza Curietti per la considerevole cifra di 320 scudi<sup>1107</sup>. Tuttavia solo due anni prima il cardinale provò a vendere tutte le sue tele di Gaspard. In una lettera dell'abate de Tencin al duca d'Orléans del 31 agosto del 1723 viene proposta la vendita dell'intera collezione di opere del Pussino in possesso dell'Ottoboni al re di Francia. Dalla lettera si evince che la raccolta di paesaggi ammontava all'epoca a sessanta pezzi<sup>1108</sup> che il cardinale provò a vendere perlopiù per saldare i suoi enormi debiti contratti verso la corona francese. La trattativa tuttavia non andò in porto; non sembra nemmeno che la scelta di vendere dell'Ottoboni fosse il risultato di un interesse scemato verso il paesaggista romano, dato che alla sua morte le opere di Gaspard in suo possesso avrebbero raggiunto circa le novanta unità, indicandoci che il cardinale continuò, nonostante i debiti, nell'acquisto spasmodico di paesaggi di Dughet.

Oltre ad indicare il numero di dipinti posseduti da Pietro, Nicola Pio segnala anche un magnifico clavicembalo dipinto dal Pussino nella raccolta dell'Ottoboni, purtroppo perduto: «Appresso in medesimo s. card. Ottobono si vede ancora una cassa di cimbalo tutta da lui dipinta a guazzo dentro e fuori che per bellezza e conservazione è uno incanto dell'occhio e del mondo»<sup>1109</sup>. Lo stesso oggetto è menzionato anche dal biografo Pascoli che scrive in merito al cardinale che egli «Ha ancora un bel gravicembolo dipinto da lui»<sup>1110</sup>. Questo strumento univa in sé due delle più grandi passioni dell'Ottoboni, ossia la musica e la pittura di paesaggio.

---

e trasinessa ad Sud.to Mon.e Spada come per lettera S. In fede questo di 15 G.ro 1716. S 100 – M. Antonio Viola» [BAV, Comp. Ottob. Vol. 74. n. 103; trascritto in: OLSZEWSKI, p. 406, n. 55].

<sup>1107</sup> «Io Infra ho ricevuto dall'Em.mo e Re.mo Sig.re Cardinal Ottoboni scudi trecento venti mta per le mani del Sig.re Sebastiano Conca, quali sono per prezzo di due quadri del posini con sua cornice dorata da me Venduti lo cosi d'accordo Casa qto di 4 Maggio 1725 = Costanza Curietti» [BAV, Comp. Ottob., Vol. 82, n. 10; trascritto in: Ivi, p. 406, n. 56].

<sup>1108</sup> «Un homme de confinace du Cardinal Ottoboni m'a fait une proposition, qu'il dit être de luy te que je crois être de son maître; elle prouve le mauvais état de ses affaires et l'extrémité où il est réduit. Le Cardinal a soixante tableaux, grands et petits, de Gaspar Poussin. Il propose d'en faire un present à V.A.R., si Elle vouloit bien faire payer les dettes qu'il a en France» [Lettera dell'abate de Tencin al duca d'Orléans del 31 agosto 1723, *Correspondance...*, Vol. VI, n. 2532, p. 278; trascritta in: MATITTI 1995, p. 219].

<sup>1109</sup> PIO 1724 (ed. ENGASS 1977, p. 46).

<sup>1110</sup> PASCOLI 1730, p. 61.

Sebbene si tratti sicuramente di un'opera acquistata sul mercato, non può trattarsi di uno dei due esemplari appartenuti alla famiglia Costaguti, essendo che le scene dipinte sopra questi dal Pussino furono trascritte in tre disegni da Domenico Costaguti intorno al 1830, attestando dunque la presenza dei clavicembali nelle collezioni dei Costaguti ancora a queste date. Lo strumento non può nemmeno essere riconosciuto col clavicembalo decorato dal Pussino per i Colonna, in quanto il biografo Pio specifica chiaramente che quello appartenuto all'Ottoboni fosse interamente dipinto sia dentro che fuori, senza contare che il Pascoli menziona entrambi gli strumenti, i quali nel 1730 dovevano dunque ancora trovarsi presso i rispettivi palazzi famigliari. Ciò significa che Dughet dipinse almeno quattro diversi clavicembali nel corso della sua carriera, a cui si deve aggiungere la stanza musicale progettata dal Todini in palazzo Verospi. Il clavicembalo dell'Ottoboni era presumibilmente nello stesso ambiente dove erano disposte le tele del Dughet, donando alla stanza anche il ruolo di "Sala della musica". L'associazione tra i paesaggi dipinti di Gaspard e l'armonia musicale non fu di certo un'invenzione del cardinale veneziano. Un precedente era infatti la purtroppo perduta decorazione dello strumento musicale di palazzo Verospi da parte di Gaspard (il quale si ricorda occupava un'intera stanza del palazzo che lo ospitava; **Fig. 327**), senza dimenticare il Salone del Principe del palazzo pamphiljano di Valmontone, dove gli affreschi dughettiani eseguiti in collaborazione col Courtois decoravano appunto la stanza atta ad ospitare gli strumenti musicali (**Figg. 244-250**).

Il cardinale Ottoboni morì a Roma il 28 febbraio 1740 ancor più carico di debiti, tanto che i suoi eredi furono costretti a vendere tutti i suoi beni per pagare i creditori. Già il 19 marzo dello stesso anno l'allora presidente dell'Accademia di Francia a Roma Jean-Baptiste De Troy scrisse a Parigi a Philibert Ovrý (o Orry) a proposito dei dipinti di "Poussin" - facenti evidentemente ancora parte della collezione del cardinale da poco scomparso - per chiedere se la corona fosse interessata ad un eventuale acquisto, dato che vi erano «*réellement de belles*

choses». De Troy sottolinea non troppo ironicamente l'importanza di procedere con discrezione e, anzi, sottobanco, alla possibile compravendita dei dipinti di Gaspard, in quanto se si fosse saputo che erano ambiti dalla monarchia francese gli italiani avrebbero fatto di tutto per riuscire a raddoppiarne il valore per lucrarvi ulteriormente<sup>1111</sup>. Tuttavia Ovry non si mostrò interessato e due mesi dopo rispose a De Troy affermando che la collezione reale non necessitava di ulteriori arricchimenti poiché possedeva già molti dipinti del pittore, a meno che comunque non vi fossero dei pezzi giudicati particolarmente rari e belli dal direttore dell'Accademia di Francia<sup>1112</sup>. Le tele comunque non furono vendute poi così velocemente, anzi, curiosamente l'inventario stilato dal 28 febbraio 1742<sup>1113</sup> non solo riporta ancora tutte le opere del Pussino già menzionate in quello post mortem eretto dal 5 marzo del 1740, ossia a soli cinque giorni dalla morte del prelado, ma addirittura ne indica ancora di più sia all'inizio del documento, dove in entrambe le liste sono segnalate le tele del solo Dughet presenti evidentemente in una sola sala, sia altre tre invece sparse tra dipinti di altri autori nei fogli successivi. Tra queste compare pure una coperta di cembalo dipinta su ambo i lati<sup>1114</sup>, che dimostra come lo strumento nel 1742 fosse stato smontato, probabilmente per rivendere i pezzi separatamente. Effettivamente alcune rare attribuzioni cambiano tra i due

---

<sup>1111</sup> «Il y a ici, par la mort de M. le Cardinal Ottoboni, une grande quantité de tableaux à vendre, et entre autre en cabinet entier du Poussin [Gaspard]. On a répandu le bruit à Rome, apparament pour les faire valoir advantage, que j'avois des ordes de les acheter pour le Roy; j'ai assuré ceux qui m'en ont parlé qu'il n'en étoit rien. Comme il y a réellement de belles choses, si vous aviez envie, Mrg, d'en prendre quelques-uns pour le Roy, il faudroit les faire acheter sous main. Si j'y paroissois, les Italiens les porteroient au double de leur valeur» [Lettera di Jean-Baptiste De Troy a Philibert Orry, 29 marzo 1740; *Correspondance...*, Vol. IX, n. 4270, p. 421; trascritto in: Ivi, p. 239].

<sup>1112</sup> «Je ne proposerai point au Roi de faire acheter aucuns tableaux du Cardinal Ottoboni; Sa Majesté en a tant, qu'à moins que ceux-là ne fussent des morceaux supérieures et tres rares, il ne faut pas songer a en faire l'acquisition» [Lettera di Ovry à De Troy, 23 maggio 1740; *Correspondance...*, Vol. IX, n. 4279, p. 425; trascritto in: OLSZEWSKI 2004, p. 406, n. 61].

<sup>1113</sup> *Nota de Quadri, et altri mobili, Ritrovati nell'Eredita Della ch. Mem. De fù Card. P. Ottoboni Spattanti alla Primogenitura instituita Da Papa Alessandro VIII l'Anno 1743* [ASR, RCA, busta 604; trascritto in: Ivi, pp. 67-129]. Nonostante nel titolo il documento riporti l'anno 1743, l'inventario fu eretto a partire dal 28 febbraio 1742.

<sup>1114</sup> «[f. 229r; 530] Una cassa da Cembola senza Cembalo dipinto a tempera dentro e fuori da Gaspare Pusino rapp.te Paesi con doratura liscia attorno» [ASR, RCA, 604; trascritto in: Ivi, pp. 67-129].

documenti, ad esempio passando da Van Bloemen a Gaspard, motivo per cui le opere attribuite a quest'ultimo nel secondo appaiono essere di maggior numero. Sembra dunque che le assegnazioni del primo documento siano più affidabili, sebbene anche in questo vi sia una «Madonna col Bambino» su rame data al paesaggista<sup>1115</sup>, che non può invece essere in alcun modo di sua mano, anche solo per via della tecnica esecutiva. Ciò che comunque è certo confrontando i due inventari è che le vendite dei dipinti di Dughet devono esser successive alla fine del febbraio del 1742.

Non è noto dove finissero le numerose opere di Gaspard appartenute al cardinale veneziano. Lo studioso di Pietro Ottoboni Edward Olszewski ipotizza che parte dei dipinti di Dughet già della quadreria cardinalizia siano finiti in collezioni inglesi<sup>1116</sup>; infatti a suo avviso vi sono alcune incisioni pubblicate da Charles Knapton e da Artur Pond i cui titoli corrisponderebbero alle voci dell'inventario dell'alto prelato. Ciononostante Olszewski non si spinge oltre e lascia completamente aperto il problema del riconoscimento delle opere dughettiane appartenute a questo straordinario collezionista, anche per via della mancanza pressappoco totale di dati concreti che ne scoraggiano l'individuazione. Si noti comunque che alcune delle incisioni edite da Knapton recano la data 1741, quindi nessuna opera incisa in quell'anno può essere appartenuta all'Ottoboni<sup>1117</sup>.

Pochissimi sono dunque i dipinti del paesaggista già in possesso del cardinale riconosciuti dagli studi. Tra questi vi è probabilmente il *Paesaggio con Cristo sul cammino di Emmaus* già nella collezione newyorkese Feigen (1659-1660, olio su tela,

---

<sup>1115</sup> «[79] Altro p. Traverso di misura d'un palmo, e mezzo di longhezza et alto un p.mo scarso dipinto in Rame rappresentante la Madonna [...] col Bambino et altre figure [...] con cornice a tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sudetto [Dughet] Stim.o Scudi Venti 20»

<sup>1116</sup> Ivi, p. 47.

<sup>1117</sup> Per le incisioni Knapton si veda: BOISCLAIR 1986, catt. G. 1-G.13, G. 16. Di queste, solo i catt. G.12, G.13 e G.16 sono del 1742. In questa sede non è stato possibile verificare con un accettabile grado di affidabilità se le opere incise da Knapton e Pond almeno dal 1742 siano le stesse di quelle riportate nell'inventario Ottoboni, essendo che le informazioni fornite dal documento sono assai sommarie. Qualora si volesse operare un confronto, le tele pubblicate da Pond dal 1742 catalogate nel presente lavoro si ritrovano ai catt. 77, 250, 251, 287, 317, 405.

96 x 123 cm, ubicazione attuale sconosciuta; **Fig. 401**), che è in effetti l'unico quadro noto dell'artista avente questo soggetto. La tela di cui è questione è stata infatti associata da Boisclair<sup>1118</sup> con la voce dell'inventario del 1740 che riporta «[87] Altro compagno al Sud.o [in tela imperatore] rapp.te veduta di Campagna con figurine, cornice in tutto come sopra, cioè Jesù Cristo che va in Emaus fatto da detto Pusino Stim.o s. duecento 200», di cui corrispondono anche le dimensioni. L'altra tela proveniente dalla raccolta Ottoboni è poi il *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci*<sup>1119</sup> già appartenuto ad Anthony Blunt (1652 - 1655 circa, olio su tela, 90 x 127 cm, ubicazione attuale sconosciuta; **Fig. 402**) riconoscibile con «[42] Altro di misura di quattro palmi riqua [f.595r] drato avvantaggiato rapp.te S. Antonio, che predica alle Pesci con cornice tt.a dorata opera Sud. A Stim.o s. Trecento 300» oppure con «[68] Altro in tela d'Imperatore p. Traverso scarso rappresentante S. Antonio che predice a Pesci con cornice modello Sud.o a due ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o stimato s. Cento-venti 120». L'alta qualità del quadro di cui è questione porta a ipotizzare che sia quello descritto nella prima voce inventariale, stimato 300 scudi a fronte dei soli 120 della seconda, che aveva tuttavia sia il medesimo soggetto che simili dimensioni.

In merito al ritrovamento di altre tele di Dughet appartenute al cardinale, le sole piste attualmente percorribili sono l'incrocio delle informazioni note con l'inventario ben più parlante dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti, le cui opere passarono in larga parte proprio all'insaziabile Pietro, oppure con quelli di altri collezionisti quali Alessandro Omodei che testarono proprio a beneficio dell'Ottoboni. Sulla base di ciò si è già scritto ad esempio che la *Veduta dell'Eremo di Camaldoli* (**Fig. 146**) che Spirti ipotizza essere appartenuta al cardinale milanese sia poi passata a Pietro junior e sarebbe infatti da riconoscersi con la voce 56 del suo inventario, che segnala «altro di simile misura [mezza testa] rapp.te il prospetto

---

<sup>1118</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 331, pp. 271-272, fig. 365.

<sup>1119</sup> Ivi, cat. 57, pp. 184-185, fig. 80. Boisclair situa l'opera intorno al 1638-1640. Lo stile è però simile alla *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham Palace (**Fig. 216**), datata invece tra il 1652 e il 1653 circa.

della Certosa del Pusino...100 [scudi]»<sup>1120</sup>. Tra i numerosi quadri di tela imperatore citati nell'inventario del cardinale deve poi esserci il *Paesaggio con fuga in Egitto* (**Fig. 143**) che in questa sede si è scritto essere stato precedentemente in possesso dell'Omodei, forse da riconoscersi con «[29] Altro in Tela d'Imperatore p. Traverso rapp.te Paesi con figure, et Animali cornice modello Sud.o a Tre ordini [f. 591v] d'intaglio tutta d'orata dipinto a Tempera di Gasparo Pusini Stimato Cento cinquanta 150». Dalla collezione Moretti è invece riconoscibile il già citato *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo* oggi presso la Mount Edgumbe House (**Fig. 383**), che può essere associato nell'inventario post mortem del Ottoboni con «[31] Altro simile grandezza [p..mi tre per traverso] rapp.te vedute di Campagna con figure a Cavallo con cornice simile in tutto alla Sud.a, opera Sud.o Stimato Centoventi 120». Nel medesimo inventario ottoboniano compare anche un «[22] Altro da Testa p. Traverso rappresentante [...] Paesi con due figure, et un Cavallo con cornice modello Sudetto ad un ordine d'intaglio tutta dorata opera del sud.o Autore stimato Scudi centocinquanta 150» che potrebbe riconoscersi con una delle più precoci opere note di Dughet, ossia il già menzionato *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* ricomparso sul mercato nel 2021 (**Fig. 21**). In questo caso specifico non si tratterebbe di un'opera prima in possesso dell'argentiere, poiché questa non è rintracciabile nel suo inventario.

---

<sup>1120</sup> SPIRITI, in GATTI PERER, LATTANZI, CIBOLINI (a cura di) 1998, pp. 245-246, cat. 119.



**Fig. 374.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tempesta in avvicinamento, figure nei pressi di un fiume e barca*, seconda metà anni Quaranta del Seicento, olio su tela, 73,7 x 97,8 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 375.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure a riposo lungo un sentiero, fiume con cascatelle, promontorio con borgo e alta cascata sullo sfondo*, 1658-1660 circa, olio su tela, 133,4 x 98 cm, Seattle, Seattle Art Museum

**Fig. 376.** Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli con due figure ai piedi di un'alta cascata*, 1657-1660 circa, olio su tela, 137 x 100,5 cm, Ponce (Puerto Rico), Museo de Arte de Ponce





**Fig. 377.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza*, 1660-1664 circa, olio su tela, 49,5 x 64,5 cm, Firenze, Museo di Casa Martelli



**Fig. 378.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandanti, due cani, figura appoggiata a una pietra in primo piano, lago con barca, edifici e monti in lontananza*, 1671-1674 circa olio su tela, 50,7 x 66 cm, Spondon, Locko Park



**Fig. 379.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina*, fine anni Quaranta - primi anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 51,5 x 65 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 380.** Gaspard Dughet, *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio*, 1667-1668, olio su tela, 52 cm x 73,5 cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze



**Fig. 381.** Gaspard Dughet, *Paesaggio al tramonto con canefora in primo piano, lago e monti in lontananza*, prima metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 33 x 49 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

**Fig. 382.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo*, metà anni Sessanta del Seicento, olio su tela, 51 x 68 cm, Mount Edgcumbe House, National Trust



**Fig. 383.** Gaspard Dughet, *Paesaggio marino con scena di brigantaggio*, 1655-1657 circa, olio su tela, 122 x 144,8 cm, Birmingham, City Museum and Art Gallery



**Fig. 384.** Pieter van Laer, *Assalto nella foresta*, 1630 circa, Roma, Palazzo Spada

**Fig. 385.** Jan Miel, *Scena di brigantaggio nella campagna romana*, 1645-1650, Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi



**Fig. 386.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con cacciatori*, 1658-1659 circa, olio su tela, 152,4 x 222,3 cm, Stourhead



**Fig. 387.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Proserpina che raccoglie dei fiori (già Orfeo e Euridice)*, 1658-1659 circa, olio su tela, 152,4 x 222,2 cm, Stourhead



**Fig. 388.** Gaspard Dughet (paesaggio), Nicolas Poussin? (figure), *Paesaggio con Rinaldo e Armida*, metà anni Cinquanta del Seicento, olio su tela, 139 x 225 cm, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini



**Fig. 389.** Nicolas Poussin, *Tancredi e Erminia*, 1631 circa, olio su tela, 98 x 147 cm, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



**Fig. 390.** Nicolas Poussin, *Paesaggio con fanciulla che si lava i piedi*, 1650 circa, olio su tela, 116,5 x 174,7 cm, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada



**Fig. 391.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Narciso alla fonte (o Mida alla fonte del Pattolo?)*, 1645 circa, olio su tela, 63,9 x 33,6 cm, Zagabria, Croatian Academy of Science and Art



**Fig. 392.** Gaspard Dughet (paesaggio), Carlo Maratti (figure e animali), *Paesaggio tempestoso con Didone e Enea*, 1665-1668, 152,9 x 223,7 cm, olio su tela, Londra, National Gallery



**Fig. 393.** Carlo Maratti, *Studio di cani, drappaggi e braccia*, matita nera e matita rossa, Madrid, Real Academia de San Fernando



**Fig. 394.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza*, 1670-1673 circa, olio su tela, 122 x 139 cm, Krunsford, Tatton Park, National Trust



**Fig. 395.** Gaspard Dughet (paesaggio), Carlo Maratti (figure), *Paesaggio con Maddalena penitente*, 1640 circa (solo il paesaggio), post 1675-1712 (solo figure), olio su tela, 61 x 75 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado



**Fig. 396.** Carlo Maratti, *Maddalena penitente nel deserto*, olio su tela, 14 x 20 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado



**Fig. 397.** Claude Lorrain, *Paesaggio con Psiche fuori dal palazzo di Cupido*, 1664, olio su tela, 87,1 x 151,3 cm, Londra, National Gallery



**Fig. 398.** Claude Lorrain, *L'origine del corallo (Perseo con testa di Medusa)*, 1674, olio su tela, Holkham Hall





**Fig. 399.** Jan Frans Van Bloemen (paesaggio), Carlo Maratti (figure), *Paesaggio con viandanti*, 1690 circa, Kedleston Hall

**Fig. 400.** Jan Frans Van Bloemen (paesaggio), Carlo Maratti (figure), *Paesaggio con pastori*, 1690 circa, Kedleston Hall



**Fig. 401.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con Cristo sul cammino di Emmaus*, 1659-1660, olio su tela, 96 x 123 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 402.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci*, 1652 - 1655 circa, olio su tela, 90 x 127 cm, ubicazione attuale sconosciuta

## VII - Una problematica produzione grafica. Alcune considerazioni sui disegni di Gaspard Dughet

Il presente studio si è concentrato prevalentemente sulla produzione pittorica del paesaggista romano. Tuttavia, alla luce di alcune nuove attribuzioni e datazioni proposte, nonché a seguito dalla disamina accurata dedicata al corpus del Maestro della Betulla e alla successiva ricostruzione della produzione giovanile del pittore, si è ritenuto necessario vedere come queste considerazioni possano impattare sull'idea ancora fortemente nebulosa del Dughet disegnatore. Infatti, da un lato la produzione grafica di Gaspard Dughet è ancora oggi relativamente poco conosciuta, se non addirittura confusa con quella di altri paesaggisti, su tutti Nicolas Poussin e, in minor frequenza, Claude Lorrain. Dall'altro lato, recentemente è stato supposto che numerosi fogli a matita nera e, soprattutto, a matita rossa attribuiti tradizionalmente al paesaggista romano siano invece stati eseguiti da artisti che ne imitarono le composizioni. Ciò comporta che i fogli a lui assegnati con certezza siano piuttosto esigui, soprattutto se paragonati alla sua vastissima produzione pittorica. Anzi, si noti che spesso sono stati assegnati al Guaspre i disegni precedentemente attribuiti ai suoi due maestri quando questi non risultassero di qualità sufficientemente alta, nonostante - è bene ricordarlo - al suo tempo egli fosse considerato un loro pari e, in alcuni casi, addirittura il vero maestro del paesaggismo romano, come del resto dimostrano gli imitatori sparsi per l'Europa nei decenni che seguirono la sua morte. Per tale ragione questo breve capitolo si pone anzitutto l'obiettivo di ricostruire la vicenda storico-critica che ha coinvolto la grafica dughettiana, al fine anche di svelare le incongruenze dei frammentari studi finora svolti nella letteratura specializzata. Successivamente, ci si concentrerà su alcuni importanti disegni a inchiostro o ad acquerellature brune già attribuiti a Poussin o, in alcuni casi, a Lorrain per cui è stata ipotizzata o è ad oggi ipotizzabile l'assegnazione a Gaspard. Quindi, si guarderà più velocemente ai disegni a matita

dell'ultima fase stilistica del pittore. Infine, per non tralasciare alcun aspetto dell'arte di questo prolifico e camaleontico artista, sarà dedicato un paragrafo ad un piccolo gruppo di incisioni eseguite dal Pussino per cui si propone una nuova datazione sulla base del paragone coi dipinti precedentemente analizzati. Questo capitolo non ha minimamente la pretesa di essere uno studio completo, quanto piuttosto quella di creare una base su cui appoggiarsi per una futura ricostruzione sistematica del catalogo grafico del paesaggista.

#### Vicende storico-critiche della grafica dughettiana. Un elemento di disturbo all'interno degli studi su Poussin

Nella grafica - così come del resto era stato per i suoi esordi pittorici - Dughet ricorre quasi come un elemento di disturbo all'interno della vastissima produzione scientifica dedicata a Nicolas Poussin e, in minor misura, a Lorrain. Si è già accennato al problema di attribuzione a Poussin che coinvolse il bel foglio di Marsiglia raffigurante una *Veduta con alberi in primo piano*, la *Veduta della Valle del Tevere con Ponte Molle* dell'Albertina nonché il *Paesaggio con alberi in primo piano, cascata, città e promontorio in lontananza* del British Museum che era stato avanzato da Anthony Blunt nel suo primo articolo dedicato al Silver Birch Master del 1950<sup>1121</sup>, in cui tuttavia questi disegni rimanevano sotto l'epiteto del non identificato Maestro della Betulla di sua creazione, al tempo ritenuto dallo studioso inglese un mero volgarizzatore dei paesaggi del maestro normanno (**Figg. 52-54**). Nel caso del foglio di Marsiglia (**Fig. 54**) Blunt vi riscontrò la stessa composizione di base dell'*Eremita che predica agli animali* del Prado (**Fig. 56**), sebbene rovesciata, tela che si è visto sarebbe in seguito stata data definitivamente a Dughet. Si noti tuttavia che nel 1980 Blunt, nonostante il dipinto madrilenso fosse ormai dato a Gaspard, riassegnò il

---

<sup>1121</sup> BLUNT 1950, pp. 69-73.

disegno marsigliese nuovamente a Poussin<sup>1122</sup>. Ciò è solo un esempio però estremamente indicativo del caos attributivo che coinvolge da sempre i disegni di paesaggio di Nicolas e, ancor più, di Gaspard.

Dopo la creazione del Silver Birch Master del 1950, per assistere a un primo vero tentativo di estrapolazione dal catalogo del normanno di alcuni disegni di paesaggio in favore del cognato fu necessario attendere il 1960, quando in un breve articolo John Shearman ipotizzò che alcuni fogli classificati come Poussin fossero in realtà del suo allievo Gaspard<sup>1123</sup>. Tra questi vi erano lo *Studio di paesaggio con due alberi inclinati* proveniente dalla collezione Crozat-Mariette dell'Ashmolean Museum di Oxford (pennello e inchiostro marrone, tracce di matita nera, 390 x 268 mm, n. inv. WA1940.67) e il più panoramico *Paesaggio montano con due alberi inclinati* del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre (penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie, 345 x 288 mm, n. inv. 34032), in cui si riprendono quasi pedissequamente le due piante del disegno inglese inserendole in un contesto paesistico più ampio (**Figg. 403-404**). Questi due fogli, precedentemente assegnati a Poussin, sono infatti rispettivamente una prima idea ed una successiva rielaborazione della composizione paesistica visibile nell'affresco eseguito da Dughet a San Martino ai Monti raffigurante la *Punizione dei profeti di Baal* (**Fig. 130**). Se odiernamente la paternità di Gaspard per il primo foglio è certa ed è dunque da datarsi così come il grande affresco tra il 1648 e il 1650, nel caso del secondo, quasi identico alla scena carmelitana, può trattarsi o di un "ricordo" eseguito dal paesaggista o, più verosimilmente, del prodotto di un imitatore del Pussino, che infatti tralascia un dettaglio fondamentale in Gaspard invece presente nel disegno di Oxford e nel dipinto da esso derivato: le nuvole<sup>1124</sup>.

---

<sup>1122</sup> Eadem 1980, p. 578.

<sup>1123</sup> SHEARMAN 1960, pp. 326-329.

<sup>1124</sup> Shearman riteneva invece che il foglio del Louvre fosse uno stadio intermedio tra quello dell'Ashmolean Museum e l'affresco. Ciononostante non lo inserisce successivamente all'interno del Gruppo G, dove invece pone il disegno dell'Ashmolean Museum [SHEARMAN 1963, cat. G26].

Per vedere l'intuizione di Shearman prendere compiutamente forma bisognerà però attendere il 1963, tuttavia le sue idee stavano già circolando tra gli specialisti dell'epoca trovando alcuni eminenti consensi, tanto che furono sinteticamente riportate dall'Arcangeli nelle schede catalografiche relative agli otto fogli dughettiani presentati alla mostra bolognese del 1962<sup>1125</sup>. L'anno seguente, finalmente il "G group" di shearmaniana ideazione fu reso noto all'interno del quarto volume del catalogo dei disegni di Poussin curato da Friedlaender e Blunt, creatore, quest'ultimo, del Silver Birch Master. In questo Shearman curò tutta la parte dei disegni di paesaggio di Nicolas e ciò gli consentì di estrapolarne un folto gruppo in favore di Gaspard, dal cui nome di battesimo derivò quello del gruppo. A sua volta il gruppo G contiene al suo interno un primo nucleo di diciotto fogli di tipologia e formato simile (G1-G18) che lo studioso fa risalire alla collezione Mariette e, quindi, presumibilmente a quella Crozat. I rimanenti ventiquattro disegni del gruppo (G19-G42) sono poi stati assegnati al Dughet dallo studioso su una presunta base stilistica nonostante il diverso formato e, anche in questo caso, fu ipotizzata per alcuni di essi una provenienza Mariette-Crozat, attestata in alcuni esemplari dal timbro della collezione del Mariette. Per Shearman, ciò che accomunava comunque tutti questi disegni, al di là della loro presunta prestigiosa provenienza, era la tecnica esecutiva utilizzata, caratterizzata dall'uso dell'inchiostro e di ampie acquerellature perlopiù brune. Si è dunque di fronte a dei disegni più pittorici, lontani dal grafismo più lineare permesso dalla matita, tecnica con cui invece è stato molto più spesso associato Gaspard.

In un articolo del 1965 volto a recensire, come dice il titolo stesso, *Due mostre e un libro*<sup>1126</sup>, Chiarini, parlando dell'esposizione di Düsseldorf sui disegni di Claude e di altri paesaggisti<sup>1127</sup>, scrisse in maniera alquanto caustica: «Tra i contemporanei di

---

<sup>1125</sup> ARCANGELI 1962, pp. 440-448, catt. 221-228.

<sup>1126</sup> CHIARINI, *Due mostre e un libro (studi recenti sulla pittura di paesaggio a Roma fra Sei e Settecento)*, in «Paragone (arte)», 16, 1965, CLXXXVI, pp. 62-76.

<sup>1127</sup> *Claude Lorrain und die Meister der Römischen Landschaft im XVII Jahrhundert*, cat. della mostra (Vienna, Albertina, 16 novembre 1964 - 15 febbraio 1965) 1964.

Claude era interessante poter stabilire raffronti ravvicinati tra i fogli del Poussin e quelli del Dughet, proprio nel momento in cui a quest'ultimo vengono riferiti sistematicamente i disegni che si vogliono rifiutare al più grande cognato e a Claude: ma con quale profitto, se sotto il suo nome si potevano accogliere solo i disegni del periodo maturo e tardo - ben noti -, mentre la documentazione più giovanile era costituita da un materiale che risulta praticamente inaccettabile?»<sup>1128</sup>. Ma la parte più significativa per il discorso di cui è questione è la recensione al quarto volume del catalogo ragionato di Poussin a cura di Friedlaender e Blunt, in cui appunto Shearman si occupò dei disegni di paesaggio, creando anche il succitato e assai problematico Gruppo G. Ebbene, il celebre storico dell'arte fiorentino si mostrò quasi completamente contrario alle ipotesi di Shearman, e non sarebbe stato il solo.

In un articolo pubblicato sempre da Chiarini nel 1969, l'autore tentò per la prima volta di suddividere i disegni di Dughet in base alla tecnica utilizzata, riconoscendone appunto tre distinte e sostenendo che quelli a penna e inchiostro facessero parte della produzione giovanile dell'artista<sup>1129</sup>, fatto che spiegherebbe la vicinanza di questi fogli allo stile di Nicolas Poussin. Per distinguere le varie tecniche disegnative del paesaggista, Chiarini si avvale della biografia del 1762 di D'Argenville, che riporta :« Les dessins du Guaspre, touchés d'un grand gout, sont comme ses tableaux, extrêmement finis: il y en a dont le trait est fait à la plume, lavé de bistre ou d'encre de la Chine, d'autres sont tout au pinceau relevés de blanc, souvent même avec des touches de pierre noir»<sup>1130</sup>. Lo studioso individuò dalle parole del biografo francese tre tecniche, quando invece, ad un'analisi più attenta, pare evidente che il D'Argenville ne descriva solamente due: in primis i disegni eseguiti a penna e con l'utilizzo del bistro o della china, ed in secondo luogo quelli a pennello con rialzi di bianco, che spesso presentano anche dei tocchi a matita nera.

---

<sup>1128</sup> CHIARINI 1965, p. 64.

<sup>1129</sup> Eadem 1969 (b), pp. 750-754.

<sup>1130</sup> A. J. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 71.

Nell'ultimo caso riportato, Chiarini invece scinde quelli a pennello da quelli a matita nera, creando in tal modo due categorie distinte piuttosto che una sola, e anzi, il grande studioso si spinge più in là, aggiungendo che successivamente all'impresa di San Martino ai Monti Dughet utilizzasse solo la tecnica della matita nera e, in alcuni casi contemporanei, addirittura quella della sanguigna. La divisione in tre tecniche in realtà è riportata da un altro biografo, l'ottocentesco Charles Blanc, che tuttavia sembra aver a sua volta interpretato l'informazione di d'Argenville; scrive infatti: «Le Guaspres a laissé de fort beaux dessins touchés avec un grand goût ; il en existe dont le trait est fait à la plume, lavé de bistre ou d'encre de Chine ; d'autres au pinceau, relevés de blanc, d'autres à la pierre noire»<sup>1131</sup>. Al di là di questa interpretazione, un grande merito di Chiarini fu sicuramente quello di avvicinare alcuni disegni già catalogati come Poussin e, in un caso, come Lorrain, agli affreschi di San Martino ai Monti, fugando così ogni dubbio circa la loro reale autografia. Infatti è oggi lapalissiano che si tratti di opere di Dughet, le quali devono essere prese come riferimento certo per ricostruire la sua produzione grafica. Tra questi vi erano il bel foglio a pennello e acquerellature brune del Louvre - già attribuito a Poussin anche da Shearman<sup>1132</sup> - (**Fig. 405**) proveniente dalla collezione Mariette e preparatorio all'affresco con *l'Ascensione di Elia* (**Fig. 132**), e un altro foglio del museo parigino precedentemente dato a Lorrain e preparatorio per *Elia nutrito dall'angelo* (**Figg. 135, 406**), in cui lo studioso vede una veduta della valle del Tevere ai piedi del Monte Soratte. Chiarini individua poi due disegni che raffigurano a suo avviso due fasi di studio distinte per l'affresco grande con *Elia che unge Azael quale re di Siria* (**Fig. 134**), uno conservato a Francoforte che sul retro presenta anche uno studio di monti e già assegnato a Nicolas Poussin (**Fig. 407**), mentre l'altro ad Harvard presso il Fogg Art Museum (**Figg. 408**). Al medesimo affresco collega anche il foglio molto più rifinito e a matita nera di Chatsworth (**Fig. 409**), che secondo Ann Sutherland

---

<sup>1131</sup> BLANC 1865, s.p.

<sup>1132</sup> SHEARMAN 1963, cat. 273, p. 44.

Harris è invece oggi da assegnare ad un imitatore più tardo del Pussino<sup>1133</sup>, qui riconosciuto dubitativamente con Giovannini, il quale infatti eseguì un dipinto per i Pamphilj riprendendo la composizione carmelitana (Fig.178). L'assenza dei personaggi è infatti coerente col dipinto eseguito dal Giovannini ed oggi presente presso la Galleria Doria Pamphilj, ove infatti le figure sono differenti rispetto a quelle dell'affresco di San Martino. Oltre a questi, nella medesima pubblicazione del 1969 Chiarini inserisce nel corpus grafico del paesaggista romano anche altri fogli a matita nera o a matita rossa relativi ad opere decisamente più tarde, ossia ad alcuni degli affreschi e delle tempere Colonna<sup>1134</sup>.

Se Shearman assegnò dei disegni già attribuiti a Poussin a Gaspard, un lavoro in parte analogo fu svolto nel 1971 da Eckhart Knab<sup>1135</sup>, il quale tentò di attribuire alcuni fogli vicini a Claude Lorrain al Dughet<sup>1136</sup>. Knab prese qui in considerazione il gruppo di sessanta fogli che Roethlisberger pochi anni prima aveva definito "grimaldeschi"<sup>1137</sup>, i quali, seppur simili a quelli del Lorenese, dovevano essere espunti dal catalogo del Gellée a profitto di un artista più vicino a Giovanni Francesco Grimaldi. Knab propose di risolvere questo enigma assegnando alcuni di questi disegni definiti grimaldeschi a Gaspard, sottolineando inoltre a più riprese la vicinanza stilistica tra il Pussino e Claude. Sebbene questa vicinanza sia riscontrabile in molti casi sia nei dipinti sia nei disegni, alla luce degli studi successivi la maggior parte delle attribuzioni di Knab a Dughet compiute nel 1971 sembrano ad oggi piuttosto improbabili. Lo stesso non può però dirsi di alcuni fogli che lo studioso rende a Gaspard in un saggio dedicato alla grafica di quest'ultimo,

---

<sup>1133</sup> SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 280-282, fig. 21.

<sup>1134</sup> CHIARINI 1969 (b), pp. 753-754, figg. 52-58.

<sup>1135</sup> KNAB 1971.

<sup>1136</sup> Tuttavia nello stesso articolo Knab si dimostrò contrario all'ipotesi attributiva proposta qualche anno prima da Shearman circa l'attribuzione a Dughet dei disegni del Gruppo G. Nel 1996 lo studioso reiterò il suo dissenso sull'attribuzione di Shearman a Gaspard del Gruppo G, affermando nuovamente la totale paternità di Nicolas Poussin dei fogli [Ibidem; KNAB 1996].

<sup>1137</sup> M. ROETHLISBERGER, *Drawings around Claude, Part I: A Group of Sixty Grimaldesque Drawings*, in «Master Drawings», III, 4, 1965, pp. 369-380.



Lorrain e Poussin del 1996<sup>1138</sup>, in cui ancora una volta si manifesta compiutamente la vicinanza stilistica e tecnica tra i tre paesaggisti.

Nel catalogo del 1972 dedicato ai disegni italiani di paesaggio Chiarini torna nuovamente sul tema della grafica dughettiana<sup>1139</sup>, stavolta dividendola in due grandi gruppi, rispettivamente i disegni eseguiti prima di San Martino ai Monti e quelli successivi a questo ciclo, evidenziando come «i disegni più giovanili [...] presentano una tecnica di derivazione poussiniana a penna e acquerello dato a larghe zone trasparenti e in cui si può avvertire qualche suggestione, dal punto di vista luministico, del Lorenese, che evidentemente in questa fase ebbe qualche parte nello spingere Dughet ad accostarsi alla realtà per ritrarla qual era»<sup>1140</sup>. *De facto*, venivano qui separati i fogli a inchiostro e acquerellature che arrivano fino all'impresa carmelitana da quelli della maturità, che utilizzerebbero invece la matita.

Non mancarono poi gli studi dedicati ai fogli preparatori di alcuni cantieri, ad esempio nel 1968 Sutherland Harris attribuì a Dughet un disegno a matita nera dell'École Nationale Supérieure des Beaux-arts di Parigi e uno a matita rossa del Bowdoin College Museum of Art (**Figg. 410-411**) in cui credeva che il paesaggista copiasse l'affresco carmelitano con *Elia che predice il Diluvio* eseguito da Grimaldi<sup>1141</sup>, opere poi però espunte solo recentemente da lei stessa in favore di un copista anonimo chiamato precedentemente da Sarah Cantor "False Amand"<sup>1142</sup>. Nel 1973 Chiarini associò invece altri disegni a matita alle tarde tempere Colonna<sup>1143</sup>.

Nella mostra di Kenwood del 1980 dedicata a Dughet furono esposti sette fogli dati all'artista<sup>1144</sup>, tra cui il *Paesaggio con alberi in primo piano, cascata, città e promontorio in*

---

<sup>1138</sup> KNAB 1996, pp. 332-351.

<sup>1139</sup> CHIARINI, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972, pp. XLII-XLIV, 53-56.

<sup>1140</sup> Ivi, p. XLIII.

<sup>1141</sup> SUTHERLAND HARRIS 1968, p. 142.

<sup>1142</sup> Eadem 2009, pp. 282-284, 301, 303, catt. A1, C6.

<sup>1143</sup> CHIARINI 1973, pp. 17-20.

<sup>1144</sup> *Gaspard Dughet called...*1980, catt. 32-38. Nella stessa rassegna furono esposte anche tre incisioni di sua mano [Ivi, catt. 39-41].

*lontananza* già del Maestro della Betulla (**Fig. 52**). Un numero ben più consistente di disegni era invece presente nell'esposizione di Düsseldorf del 1981, dove vi erano numerosi fogli al tempo interamente dati al pittore, eseguiti perlopiù a matita e provenienti dalla cospicua collezione grafica del museo che ospitò l'evento<sup>1145</sup>. La monografia di Dughet pubblicata da Boisclair del 1986 d'altro canto non si occupò espressamente di grafica dughettiana<sup>1146</sup>. *En passant*, nel testo sono comunque citati numerosi disegni che la canadese riconduce alle opere finite, sebbene, si vedrà, molti di essi siano oggi da considerare di altra mano, in primis quelli a sanguigna. All'interno del piccolo cataloghetto edito nel 1990 e dedicato ai disegni di Dughet<sup>1147</sup> - facente parte della collana *Cahiers du dessin français*, che denota come ancora il paesaggista sia considerato transalpino - Chiarini mise per la prima volta insieme una cinquantina di disegni attribuiti a Gaspard. Non avendo delle singole schede dedicate, non si può parlare di un vero e proprio catalogo, quanto piuttosto di una raccolta fotografica preceduta da un sintetico saggio che quantomeno ha la funzione di raggruppare per la prima volta - ma anche l'ultima - tutti i disegni che per lo storico fiorentino spettavano al paesaggista romano. Qua Chiarini cerca addirittura di comprendere la primissima produzione del paesaggista "Maestro della Betulla", ponendo nel suo corpus anche un disegno raffigurante *un Paesaggio pastorale con pastore nudo e capra* - già dubitativamente dato a Poussin - eseguito solo a penna e dal grafismo molto secco e spigoloso del Louvre che, più che altro nella composizione e nel soggetto che non nello stile, richiama a suo dire l'arte veneta e dei Carracci<sup>1148</sup> (**Fig. 412**). Vedere tuttavia Poussin o Dughet in quest'opera è oggi altamente difficile. Nei disegni un po' più maturi, ma comunque al massimo coevi all'impresa di San Martino ai Monti, lo storico dell'arte pone poi il foglio del British

---

<sup>1145</sup> *Gaspard Dughet und die ideale Landschaft...* 1981. Molti dei disegni del museo tedesco provengono dalla collezione del pittore Lambert Krahe, già direttore dell'Accademia di Düsseldorf.

<sup>1146</sup> BOISCLAIR 1986.

<sup>1147</sup> CHIARINI 1990.

<sup>1148</sup> Ivi, p. 5, cat. 1.

Museum già Maestro della Betulla<sup>1149</sup> (**Fig. 52**), ritenuto *d'après nature* e poi rielaborato in studio e dove scorge l'influsso della tecnica di Poussin, nonché uno splendido *Paesaggio con tre alberi e parete rocciosa che fiancheggiano un sentiero, promontorio con città in lontananza* Pierpont Morgan Library<sup>1150</sup> (**Fig. 413**), che invece accosta all'influenza di Claude, effettivamente prossimo alla poetica di natura di Gaspard. A Lorrain era pure assegnato un bellissimo disegno del British Museum raffigurante sul recto un *Paesaggio con alberi, bassa cascata e monti in lontananza* e sul verso uno *Studio d'albero con ramo spezzato* (**Figg. 414-415**), ma che al tempo di Chiarini era ormai certo essere di Dughet<sup>1151</sup>. Boisclair infatti sostenne che il recto fosse uno studio preparatorio per la composizione del *Paesaggio con Maddalena penitente* del Prado<sup>1152</sup> (**Fig. 229**). Proprio sulla base della vicinanza col lorenese, viene poi assegnato all'artista romano anche il *Paesaggio con ponte Milvio* del Museo dell'Ermitage<sup>1153</sup> (**Fig. 416**), che riprende un soggetto molto amato dal Gellée (**Fig. 417**). Ai fogli preparatori di San Martino ai Monti già pubblicati al tempo, e che Chiarini accetta interamente, lo studioso aggiunge in questa sede un disegno dell'Ermitage preparatorio alla *Venerazione di Eliseo*<sup>1154</sup> (**Figg. 127, 418**) e un altro sempre del museo russo<sup>1155</sup> (**Fig. 419**) relativo ancora una volta alla scena con *Elia che unge Azael quale Re di Siria* (**Fig. 134**), attualmente ancora dato dalla critica a Dughet, nonché un disegno con acquerellature stavolta grigie e rosa di collezione privata che ritiene uno studio dell'affresco con *Il sogno di Elia in una grotta del monte Oreb*<sup>1156</sup> (**Fig. 124**). Quest'ultimo sembra tratto dall'affresco finale ed è da assegnare invece ad un pittore più tardo, forse da riconoscersi con Gaspar Van Wittel per

---

<sup>1149</sup> Ivi, p. 6, cat. 7.

<sup>1150</sup> Ivi, p. 6, cat. 8.

<sup>1151</sup> Ivi, p. 6, cat. 10.

<sup>1152</sup> BOISCLAIR 1986, cat 145, p. 217, fig. 184.

<sup>1153</sup> CHIARINI 1990, p. 6, cat. 12.

<sup>1154</sup> Ivi, p. 7, cat. 21. Chiarini tuttavia confonde il soggetto dell'affresco carmelitano, infatti dice che il disegno è preparatorio alla scena con *Elia e i discepoli di Gerico*.

<sup>1155</sup> Ivi, p. 7, cat. 17.

<sup>1156</sup> Ivi, p. 7, cat. 19.

Sutherland Harris<sup>1157</sup>. Successivamente a questi, Chiarini raggruppo un nucleo di fogli a matita nera e a sanguigna, tutti datati dopo gli affreschi carmelitani<sup>1158</sup>. Curiosamente, se quindi lo studioso da un lato ammetteva ormai molte opere a inchiostro e acquerello all'interno del corpus di Gaspard, in un breve saggio del 1991 Chiarini riassegnò a Poussin e a Lorrain anche una serie di disegni acquerellati di bruno raffiguranti perlopiù boschi e alberi che Shearman aveva invece dato nel 1963 a Dughet, quali ad esempio il già visto *Sottobosco (sentiero ombreggiato)* del Louvre (**Fig. 34**), a suo avviso spettante al normanno<sup>1159</sup>.

In un saggio del 1994 Chiarini complica ulteriormente, ma a ragione, il problema della grafica dughettiana, sostenendo come una serie di disegni spesso classificati sotto il suo nome siano di artisti della generazione successiva<sup>1160</sup> - soprattutto i cosiddetti italianizzanti nordici - mettendo altresì in luce il vasto seguito che ebbe il Pussino anche dopo la sua morte, imitato e copiato da moltissimi paesaggisti, fatto questo che rende inevitabilmente ancor più complesso discernere con certezza la mano di Gaspard. Qui Chiarini ripropone il nome di Dughet per lo *Studio d'albero nei pressi di un fiume* dell'Accademia di San Fernando di Madrid<sup>1161</sup> (**Fig. 420**), a suo avviso eseguito dal pittore in contemporanea agli affreschi di San Martino ai Monti, dove denota inoltre un legame con la produzione di Salvator Rosa. Non sorprende dunque che proprio a una fase giovanile del napoletano Chiarini assegni un disegno alla sanguigna con *Studi d'albero*, già attribuito a Dughet, conservato presso in Kunstmeum di Düsseldorf<sup>1162</sup>. Al contrario, attribuisce a Dughet un disegno a matita nera raffigurante un *Paesaggio roccioso con eremiti* del British Museum (**Fig. 421**), il

---

<sup>1157</sup> SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 318 n. 18.

<sup>1158</sup> CHIARINI 1990, catt. 24-49. Di questi, molti sono stati espunti in seguito da Cantor e Sutherland Harris [CANTOR 2005; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 267-324]

<sup>1159</sup> CHIARINI, *Nicolas Poussin e Claude Lorrain: rapporti e scambi*, in SCIOLLA (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra: da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1991, pp. 320-326.

<sup>1160</sup> Eadem 1994, pp. 105-118.

<sup>1161</sup> L'opera era stata assegnata a Dughet sempre da Chiarini nel 1990 [Eadem 1990, cat. 14].

<sup>1162</sup> Attr. a Salvator Rosa, *Studio d'alberi*, sanguigna su carta beige, 294x220 mm, Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. FP 4731 [riprodotto in: Ivi, Fig. 1].

quale era invece attribuito al Rosa, per via delle somiglianze col foglio a matita rossa del Bowdoin College di Brunswick (**Fig. 410**) che Ann Sutherland Harris aveva riconosciuto come preparatorio ad un affresco di San Martino ai Monti, assegnandolo al Dughet su base stilistica nonostante il dipinto finale sia una delle poche scene condotte dal Grimaldi nella chiesa carmelitana. Ciononostante, a seguito dell'assegnazione da parte di Cantor prima e poi della stessa Sutherland alla mano del "False Amand" del disegno del Bowdoin College<sup>1163</sup>, anche quello del British Museum è attualmente da togliere dal catalogo del paesaggista romano<sup>1164</sup>. Infatti recentemente Ann Sutherland Harris<sup>1165</sup>, preceduta parzialmente da una tesi di master della sua allieva Sarah Cantor dedicata interamente ai disegni a matita di Gaspard<sup>1166</sup>, ha messo completamente in discussione la grafica dughettiana. Se da un lato espunge non a torto tutta una serie di disegni a sanguigna, dall'altro sembra accettare quasi solamente quelli a matita nera su carta blu (e di questi, giustamente nemmeno tutti). Inoltre contesta la quasi totalità sia dei disegni a penna sia di quelli che presentano un largo uso delle inchiostature e delle acquerellature, poiché a suo avviso nessuno di questi è immediatamente associabile ai dipinti di Gaspard. In tal senso, tra le poche eccezioni ammesse dalla studiosa vi sono alcuni fogli che già precedentemente erano stati messi in relazione con gli affreschi di San Martino ai Monti, che tuttavia non accetta totalmente. In particolare, vengono presi ad esempio i succitati quattro fogli inerenti alla scena con *Elia che unge Azael quale Re di Siria* (**Fig. 134**), di cui ne accetta tuttavia solo due, ossia il disegno conservato a Francoforte (**Fig. 407**), ritenuto giustamente un primo studio se non addirittura una primissima idea, e il più dettagliato disegno del Fogg Art Museum (**Fig. 408**), entrambi a penna, inchiostro e acquerellature brune. La versione ancora più rifinita del Museo dell'Ermitage è esclusa da Sutherland Harris<sup>1167</sup> (**Fig. 419**) giacché, a suo avviso, è

---

<sup>1163</sup> CANTOR 2005, cat. 1; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 282-284, 303, cat. A1.

<sup>1164</sup> Pure Sutherland Harris rigetta la mano di Gaspard per il foglio [Ivi, cat. C4, pp. 310-311].

<sup>1165</sup> Ivi, pp. 267-324.

<sup>1166</sup> CANTOR 2005.

<sup>1167</sup> SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 278-282.

eseguita col solo ausilio della punta di pennello tramite l'utilizzo delle acquerellature brune e nere, senza tuttavia constatare che al di sotto vi siano in realtà delle tracce a matita nera, fatto che si riscontra in altri fogli dughettiani. In più, la dubbiosa attribuzione proposta nello stesso articolo a Crescenzo Onofri non pare convincente, in primis poiché, come sottolinea la stessa studiosa, tutti i disegni dell'allievo di Dughet inchiostriati o comunque acquerellati di marrone presentano comunque l'uso della penna e, soprattutto, tale assegnazione è rivendicata sulla base di un dipinto di cui si è già trattato che riprende la composizione del famoso affresco dughettiano e conservato in collezione Doria Pamphili, il quale effettivamente vantava da parte di Malcolm Waddingham e di Boisclair un'attribuzione a Crescenzo, ma che più recentemente è stato assegnato da De Marchi al prima sconosciuto Giovannini<sup>1168</sup> (**Fig. 178**). I quadri raccolti da De Marchi attorno a questo paesaggista fortemente ispirato a Dughet presentano una certa secchezza, che non sembra appartenere al bel foglio dell'Ermitage che potrebbe essere uno studio finale per il paesaggio dell'affresco oppure, come già Chiarini aveva teorizzato nel 1990<sup>1169</sup>, un cosiddetto ricordo, ipotesi più verosimile.

Ma al di là delle possibili attribuzioni di questo o quel foglio, si evince che Sutherland Harris, così facendo, compone un parziale catalogo di disegni di Dughet che possono tuttavia essere tranquillamente datati successivamente agli anni Cinquanta inoltrati, senza tenere minimamente conto né della prima maniera dughettiana, né tantomeno di buona parte della seconda maniera, distaccando inoltre completamente lo stile grafico di Dughet da quello del suo maestro Nicolas Poussin, che eppure è stato sicuramente colui che ha introdotto il giovane cognato alla pratica disegnativa, fosse questa dal vero o ricomposta in atelier, senza poi citare nemmeno le ormai indiscutibili influenze che ebbe Claude. Si noti che anche i pochissimi disegni ad inchiostro ed acquerello bruno che Sutherland Harris ritiene

---

<sup>1168</sup> DE MARCHI 2016, p. 203.

<sup>1169</sup> CHIARINI 1990, p. 7, cat. 17.

essere del Pussino, sono comunque relativi alle scene affrescate per i carmelitani, quindi posteriori alla fine del 1646. E prima? A riguardo nel suo resoconto tutto tace, cadendo ancora una volta nell'errore che fu di molti: Dughet per gli studi nasce a San Martino ai Monti.

È proprio su questa fase precedente e coeva agli affreschi carmelitani che ci si vuole prevalentemente concentrare in questa sede, partendo dalle attuali possibili attribuzioni a Gaspard all'interno del variegato nucleo shearmaniano del Gruppo G e di altri fogli a questi affini, prendendo al contempo come base di appoggio le considerazioni emerse in questo lavoro sul corpus di dipinti del Maestro della Betulla e sulle tele qui postdate tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta.

#### Cercando Dughet. Considerazioni su alcuni disegni del "G Group" e su altri fogli inchiostri e acquerellati

Prima di inoltrarsi verso una nuova proposta circa la produzione grafica di Dughet, è necessario porre l'accento su un tratto molto specifico della sua arte, che fu colto e poi tradotto in parole in modo straordinariamente suggestivo dal Kitson in occasione della mostra di Kenwood dedicata al nostro paesaggista, evidenziandone altresì le caratteristiche che lo accomunano - ma anche che lo differenziano - da Lorrain e Poussin:

«More of any of his contemporaries in Italy, Dughet is the landscapist of light and shade [...]. With Claude, shade is the mysterious and evocative foil to light, designed to set off the light more brightly. With Poussin, both light and shade are used primarily to model form. With Dughet, light and shade, often in movement,

generally varied (though there are some tricks that become familiar: a shadow cast over a foreground path, for example), give life to the landscape»<sup>1170</sup>.

Secondo chi scrive, questa sintetica ma attenta analisi dello stile grafico di Gaspard proposta da Kitson si adatta proprio ai disegni inchiostri ed acquerellati di bruno secondo le tecniche utilizzate negli stessi anni da Poussin e da Lorrain. Del resto, che Dughet utilizzasse tale tecnica è ormai appurato dagli splendidi fogli relativi agli affreschi di San Martino ai Monti (Figg. 403, 405-408, 418).

Come si è scritto, il primo a espungere sistematicamente dei disegni dal catalogo di Poussin in favore di Dughet fu Shearman nel 1963<sup>1171</sup>. Attualmente il nucleo di quarantadue fogli raggruppati dallo storico dell'arte inglese risulta essere stilisticamente troppo vario per essere ricondotto a un solo artista, come del resto ha ben sottolineato Rosenberg sia nel catalogo ragionato dei disegni di Poussin del 1994 scritto con Prat<sup>1172</sup> che, più recentemente, in occasione della mostra del 2008 dedicata ai paesaggi del normanno<sup>1173</sup> e nella monografia in più volumi che approfondisce i numerosissimi disegni di scuola francese provenienti dalla collezione Mariette, raccolta di cui facevano parte anche buona parte dei fogli del Gruppo G<sup>1174</sup>. Per Rosenberg un fatto comunque è piuttosto certo, ossia che nessuno dei disegni di questo corpus sia ormai attribuibile al pittore normanno, convinzione condivisa in questa sede sebbene nel corso degli anni alcuni studiosi abbiano provato a far risultare il contrario, su tutti Whitfield<sup>1175</sup> e Oberhuber<sup>1176</sup>. A tal proposito, alcuni fogli quali ad esempio il *Paesaggio con due cavalieri che attraversano*

---

<sup>1170</sup> KITSON, *Gaspard Dughet at Kenwood, London*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, p. 647.

<sup>1171</sup> SHEARMAN 1963, pp. 36-43, 59-64, 228-239.

<sup>1172</sup> ROSENBERG, PRAT 1994.

<sup>1173</sup> ROSENBERG, in *Poussin and Nature...* 2008, pp. 343-371, catt. 93-113].

<sup>1174</sup> Eadem, *Les dessins de la collection Mariette. École française*, Voll. I-II, 2011. I disegni del gruppo G sono sparsi tra quelli della collezione Mariette dati a Dughet dallo studioso [Ivi, Vol I, pp. 550-559] e quelli espunti dal corpus di Poussin rimasti tuttavia anonimi [Ivi, Vol II, pp. 969-1010].

<sup>1175</sup> WHITFIELD 1979, pp. 10-19.

<sup>1176</sup> OBERHUBER 1988.



*un ponte sopra la cascata* (penna, inchiostro bruno, tracce di matita, 105x150 mm, INV DE 238, Chantilly, Musée Condé; G36; **Fig. 422**) sembrano piuttosto eseguiti da un artista nordico. Lo stesso vale per il disegno con *Querce lungo un pendio* (penna, inchiostro bruno, acquerellature e tracce di matita, 262x397 mm, Inv. DE 244, Chantilly, Musée Condé; G39; **Fig. 423**), il quale - più che un'influenza di Poussin - rivela piuttosto la conoscenza dei disegni di Herman Van Swanevelt. Vista l'eterogeneità del corpus raccolto da Shearman, non deve dunque stupire se nel corso degli anni sono state proposte dagli studiosi attribuzioni diverse ora per questo ora per quel foglio, per cui sono stati avanzati i nomi più disparati: da Claude Lorrain e Jean Lemaire a Pier Francesco Mola e Pietro Testa, o ancora da Gian Domenico Desiderii a Bartolomeo Torreggiani<sup>1177</sup>, artisti, questi ultimi, di cui poco è noto pure nell'ambito dei dipinti. Un altro punto che è da ritenersi assodato è che la varietà del Gruppo G sfata anzitutto la primigenia idea di Shearman secondo cui i fogli facessero anticamente parte di un solo album d'artista, anche nel caso dei primi diciotto (G1 - G18) aventi all'incirca le stesse dimensioni. Sembra infatti più plausibile che questi disegni di paesaggio, se realmente hanno fatto parte di un album, fossero riuniti in un secondo ma imprecisato momento da uno dei loro celebri possessori<sup>1178</sup>. Comunque sia, se da un lato è indubbio che non si tratti di opere eseguite da un solo artista, dall'altro oggi si può affermare che alcune di queste invenzioni spettino realmente a Gaspard.

Tra i fogli inseriti da Shearman nel gruppo G da ricondurre alla mano di Dughet ve ne sono alcuni di cui si è già discusso, tra cui due di quelli precedentemente assegnati al Silver Birch Master da Blunt, ossia la *Veduta della valle del Tevere con Ponte Molle* dell'Albertina<sup>1179</sup> (G3) e la *Veduta con alberi in primo piano*

---

<sup>1177</sup> ROSENBERG, in *Poussin and Nature...* 2008, p. 343.

<sup>1178</sup> Molti dei fogli della collezione Mariette furono precedentemente in quella di Pierre Crozat e, prima ancora, nella raccolta di Everard Jabach.

<sup>1179</sup> Rosenberg, che fa risalire il disegno Mariette già alla collezione Jabach e Crozat (inv. 39), toglie l'opera dal corpus di disegni di Poussin lasciandola tuttavia ad autore anonimo [ROSENBERG, PRAT 1994, cat. R. 1258; ROSENBERG 2011, II, p. 1008, cat. F2674].

di Marsiglia (G40; **Figg. 53-54**), considerati anche da chi scrive autografi del paesaggista romano. Il foglio di Marsiglia, sebbene non possa considerarsi preparatorio, mostra infatti delle affinità compositive col *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e gregge di capre in primo piano* di Chantilly (**Fig. 37**) e con il *Paesaggio con Eremita che predica agli animali* del Prado (**Figg. 54, 56**), tra cui ad esempio l'incombente di un fitto gruppo di alberi posti lateralmente i quali proiettano sul primo piano una grossa fascia d'ombra, incorniciando al contempo una veduta via via più luminosa che si estende fino ai monti in lontananza<sup>1180</sup>. Nelle pagine dedicate al Maestro della Betulla si sono pure menzionati due paesaggi a pennello, inchiostro ed acquerellature brune raffiguranti un *Sentiero alberato nella foresta* (G14; **Fig. 33**) e un *Sottobosco* (G15; **Fig. 34**) conservati presso il Musée du Louvre, i quali possono invece essere associati ai dipinti di formato verticale - già considerati del Silver Birch Master - eseguiti da Dughet tra il 1635 e il 1638 circa (**Figg. 25-26, 32, 35-36**). Secondo chi scrive, a queste tele possono essere collegati su base stilistica anche altri disegni, tra cui *l'Interno di bosco* (G7) del Musée Bonnat di Bayonne<sup>1181</sup> (penna e acquerellature brune su tracce di matita, 257 x 183 mm, Inv. 1679; **Fig. 424**) o, ancora, il *Paesaggio forestale attraversato da un sentiero* degli Uffizi (Inv. 8210) dato a Dughet da Knab nel 1996<sup>1182</sup> ma già considerato di mano di Claude<sup>1183</sup> (**Fig. 425**). Per via della vicinanza con i dipinti - i quali come i fogli ritraggono degli interni di bosco e presentano alti alberi dai tronchi contorti che debordano dal limite superiore della supporto - si ritiene che questi disegni siano

---

<sup>1180</sup> Già Blunt aveva ricollegato il foglio al dipinto del Prado nel 1950, salvo riassegnarlo a Poussin nel 1980 [BLUNT 1980, p. 578]. Boisclair accetta l'autografia dughettiana del disegno, associandolo tuttavia al *Paesaggio con l'angelo, Agar e Ismaele* di Wilton House (**Fig. 95**) [BOISCLAIR 1986, pp. 176-177, cat. 24].

<sup>1181</sup> Rosenberg, che considera questo foglio Mariette già prima delle collezioni di Everard Jabach e di Pierre Crozat, lo espunge dal catalogo di Poussin, tuttavia lasciandolo ad anonimo [ROSENBERG 2011, II, p. 989, cat. F2651].

<sup>1182</sup> KNAB 1996, p. 333, fig. 1.

<sup>1183</sup> Penna, inchiostro, pennello, acquerellature, Uffizi, Gabinetto dei disegni. Il foglio proviene dalla collezione dello scultore Emilio Santarelli e, nel suo legato del 1866, era classificato come Claude Gellée.

da situarsi all'incirca nella seconda metà degli anni Trenta e che siano dunque stati realizzati da un poco più ventenne Gaspard.

Del gruppo G del 1963 fa parte anche il già citato foglio dell'Ashmolean (G26; **Fig. 403**) pubblicato da Shearman nel 1960 come preparatorio all'affresco carmelitano raffigurante la *Punizione dei profeti di Baal*<sup>1184</sup> (**Fig. 130**), il quale ci mostra indubitabilmente lo stile disegnativo del paesaggista romano intorno al 1648 circa. Questo e gli altri disegni preparatori alle scene di San Martino ai Monti ridati a Dughet da altri autori (**Figg. 405-408, 418-419**), Chiarini in primis<sup>1185</sup>, devono considerarsi un punto fermo nella ricostruzione del catalogo grafico dell'artista e ci forniscono un'idea sulla tecnica grafica di Dughet tra la fine del 1646 e il 1651.

Rimanendo nell'ambito delle somiglianze con le opere finite di Gaspard, pare evidente che anche il *Paesaggio con alberi piegati dal vento* del Musée du Louvre posto da Shearman nel gruppo G (G31; **Fig. 426**) sia da ricondurre al paesaggista romano, come del resto notò Boisclair secondo cui il foglio era addirittura un primo studio per il *Paesaggio con vento di burrasca e viandante solitario con cane su sentiero* della Fondazione Longhi<sup>1186</sup>, qui datato verso il 1645. Secondo chi scrive questo disegno non si ricollega cronologicamente tanto all'opera Longhi, quanto piuttosto al *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* della Doria Pamphilj, eseguito tra il 1649 e il 1651 (**Fig. 125**).

Alla luce di ciò che si è scritto, se da un lato la definizione di Gruppo G non ha più ragion d'essere, dall'altro è altresì vero che una piccola parte dei fogli di questo nucleo spettino effettivamente a Gaspard, la cui iniziale del resto aveva ispirato il nome del corpus creato da Shearman. Anche tra quelli che si possono dare al pittore vi sono in alcuni casi delle differenze evidenti, che si spiegano però con le datazioni supposte dei singoli pezzi, i quali s'inserirebbero in un *range* cronologico che va dal 1636 circa a poco dopo il 1650 e, anzi, in almeno un caso che si vedrà in seguito,

---

<sup>1184</sup> SHEARMAN 1960, pp. 326-329.

<sup>1185</sup> CHIARINI 1969; Eadem 1990.

<sup>1186</sup> Boisclair datava la tela Longhi entro il 1635 [BOISCLAIR 1986, cat. 22, p. 175, figg. 30-31].

anche più tardi. Come nel caso del Silver Birch Master vi erano dunque dei presupposti sbagliati derivati da una forzata visione unitaria tanto di paternità quanto cronologica, seppur alle volte fosse effettivamente possibile riscontrare delle analogie tra i singoli pezzi. Entrambi questi nuclei del resto nascono in un periodo in cui si cercava di fare ordine nel catalogo di Nicolas Poussin, espungendo laddove possibile le numerosissime opere che nel corso del tempo gli erano state troppo generosamente attribuite, in primis i paesaggi. A tal proposito, nel medesimo volume in cui nacque il *G group*, stupisce la presenza tra i disegni ritenuti autografi di Poussin sia del foglio del Louvre preparatorio alla scena carmelitana di *Elia nutrito dall'angelo* (**Figg. 135, 406**), sia del *Paesaggio con sentiero e alberi* già nella collezione parigina di Marcel Beurdeley<sup>1187</sup> (**Fig. 427**), che invece Chiarini accosta al *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza* di Dughet e Jan Miel del Fitzwilliam Museum<sup>1188</sup> (**Fig. 154**). Anche in questo caso tra disegno e dipinto non esiste una corrispondenza pedissequa, ma pare lapalissiano che l'opera sia in relazione con l'opera di collaborazione con Miel citata da Chiarini così come con tutta una serie di quadri dipinti da Dughet tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio, quali il *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo* o, ancora, il *Paesaggio con Buon Samaritano* (**Figg. 59, 193**).

Anche il G22 di Shearman, ossia la *Parete rocciosa con arbusti* dell'Albertina di Vienna<sup>1189</sup> (pennello e acquerellature brune, 189 x 145 mm, Inv. 11439; **Fig. 428**), deve essere assegnato a Gaspard<sup>1190</sup>. Anzitutto, il paesaggista è il solo artista della Roma

---

<sup>1187</sup> SHEARMAN 1963, cat. 274, p. 44, fig. 214.

<sup>1188</sup> CHIARINI 1969, p. 753 n. 15. Anche Boisclair accetta l'autografia del disegno e il collegamento con l'opera del Fitzwilliam [BOISCLAIR 1986, cat. 63, p. 186, figg. 86, 89].

<sup>1189</sup> Il foglio, proveniente dalla collezione Crozat, è ritenuto della collezione Mariette da Rosenberg. Lo studioso francese a sua volta lo espunge dal catalogo di Poussin lasciandolo tuttavia ad anonimo [ROSENBERG, PRAT 1994, cat. R1254; ROSENBERG in *Poussin and Nature...* 2008, cat. 101, p. 358].

<sup>1190</sup> Il disegno è da sempre accoppiato con un altro raffigurante una *Veduta del Colosseo e Monti Albani sullo sfondo* (penna, inchiostro, pennello e acquerellature brune, 189 x 145 mm, Vienna, Albertina, Inv. 11438; in Shearman G21). Nonostante l'insolito soggetto, anche questo è da ritenersi di mano di Dughet, di cui è effettivamente noto almeno un dipinto, seppur tardo, che rappresenta il monumento romano (*Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo*; **Fig. 363**).

seicentesca che ha poi trasposto in pittura delle simili spoglie ed irte rupi, private pure in alcuni casi di qualsiasi figura (**Fig. 24, 182, 207**). Anche lo stile con cui sono condotte le acquerellature del disegno viennese hanno delle affinità con le pennellate giustapposte visibili nei terreni e nelle pareti rocciose presenti in particolar modo nei dipinti degli anni Quaranta e dei primi anni Cinquanta. Il disegno, come le pitture finite, ha infatti un aspetto macchiato, ove il senso delle pennellate e anche la giustapposizione di queste serve a rendere sia la scabrosità della roccia tufica che il gioco di luci ed ombre che si viene a creare ora nelle parti più in rilievo ora negli anfratti della rupe, come avviene ad esempio già nel *Paesaggio con san Girolamo* di Oxford (**Fig. 44**) ma anche nella più tarda *Parete rocciosa* Doria Pamphilj (**Fig. 182**).

Passando invece ai fogli più vicini a Claude, oltre al summenzionato *Paesaggio forestale attraversato da un sentiero* del Gabinetto dei disegni degli Uffizi, Knab nel 1996 propose di rendere a Dughet anche il *Sentiero che costeggia una cava e torre in lontananza* del Musée du Louvre<sup>1191</sup> (penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni con rialzi di bianco su carta blu, 115x202 mm, INV RF 4569; **Fig. 429**). L'attribuzione di questo disegno risulta assai ardua, ma è pur vero che l'aridità del luogo raffigurato e l'attenzione posta alla matericità dei terreni lo avvicinano decisamente di più al Gaspard degli ultimi anni Quaranta che non al lorenese.

Rimanendo nell'ambito delle opere già credute di Lorrain, si propone in questa sede di attribuire a Dughet un disegno inedito della Galerie Tarantino di Parigi che è transitato in asta a Parigi nel 1934 con un'assegnazione a Claude Gellée. Questo *Paesaggio laziale con alberi in primo piano, architetture e monti in lontananza* (**Fig. 430**) vanta inoltre una provenienza illustre, poiché il marchio posto nell'angolo in basso a sinistra ne attesta l'appartenenza alla collezione del pittore inglese Sir Joshua Reynolds (Lugt L.2364), il quale possedeva anche dei dipinti del nostro artista<sup>1192</sup>. Il

---

<sup>1191</sup> KNAB 1996, p. 335, fig. 17.

<sup>1192</sup> Dipinti di Guaspre compaiono nelle liste della vendita di questo grande artista inglese, di cui almeno otto nella vendita di Christie's dell'11, 12 e 13 marzo 1795 [*Sir Joshua Reynolds' Collection of Pictures-II*, in «The Burlington Magazine», 1945, LXXXVII, pp. 210-217; *Sir Joshua Reynolds' Collection*

disegno mostra sia un soggetto che una costruzione paesistica tipica del Pussino. L'opera rappresenta un paesaggio puro tratto dalla campagna romana. Infatti l'unico e vero soggetto è la natura del Lazio: nessuna figura umana turba la tranquillità di questo paesaggio idealizzato nella composizione, ma allo stesso tempo molto naturalistico nella resa di elementi quali la consistenza del suolo, la varietà del fogliame delle piante e, ancora, la luce che filtra le foglie. Nel primo piano del disegno si può ammirare un gruppo di alberi dai tronchi macchiati, la cui tipologia ricorda quella ricorrente nelle tele del Maestro della Betulla. Queste imponenti piante sono raggruppate a sinistra della composizione e alcune si posano su una porzione di terreno leggermente rialzata, sopra quella che sembra essere una roccia. I loro rami sporgono dal limite superiore del supporto, risultando nettamente tagliati allo stesso modo dei dipinti della giovinezza dell'artista. Per rendere la profondità Gaspard utilizza l'inchiostro e l'acquerello in vari modi: in primo piano vediamo tocchi di colore più scuri e densi, molto vari nel fogliame, che contrastano visivamente con le grandi macchie sempre più acquose e trasparenti che compongono gli elementi dello sfondo. La stessa padronanza del colore è visibile nel disegno del Musée des Beaux-Arts di Marsiglia (**Fig. 54**), che condivide col foglio della Galerie Tarantino anche la concezione generale della parte sinistra. Tuttavia, la presenza in quest'ultimo di architetture e la pianta isolata che si erge sullo sfondo indicano che il disegno appartenuta a Reynolds debba forse essere un po' più tardo di quello marsigliese. I tre piccoli edifici che si possono vedere ai piedi delle montagne sono sintomo di un artista che inizia a rendersi conto

---

*of Pictures-III*, in «The Burlington Magazine», 1945, LXXXVII, pp. 262-271]. Boisclair segnala anche due opere di Dughet già in collezione Reynolds passate in vendita a Londra presso Christie's il 16 giugno 1828: «[lots 64-65] Friend of Lord Carysfoot. Landscape with lake in center. Figures in foreground (unsold). Landscape with classical figures. Companion (unsold). The foregoing purchased from Sir J. Reynolds by a friend of the family and were selected for him with some others by the Earl of Ossory, in the earlier time of Sir J.R.'s collecting». Reynolds possedeva inoltre un incisione d'après Dughet raffigurante un *Paesaggio con bagnanti* [BOISCLAIR 1986, n. 52 p. 132 et p. 360, cat. G.133].

dell'importanza della costruzione spaziale. Questo porta a datare l'opera negli anni Quaranta del XVII secolo, tra la fine della prima e l'inizio della seconda maniera.

### Rifiutando Dughet. I disegni dell'ultima fase e la confusione con gli imitatori

Nel primo paragrafo di questo capitolo si è già accennato al problema attributivo che riguarda molti disegni a matita tradizionalmente assegnati a Dughet ma che sono invece frutto di rielaborazioni o addirittura copie pedissequae di sue invenzioni da parte di artisti delle generazioni successive. Questo dilemma fu constatato per primo da Chiarini nel 1994<sup>1193</sup>. Sono state successivamente Sarah Cantor seguita da Ann Sutherland Harris a risolvere in modo coerente tale diatriba, quantomeno per quel che concerne la paternità dei fogli, discernendo quelli effettivamente di mano di Dughet da quelli invece molto più rifiniti e troppo uguali alle composizioni finite realizzati dagli innumerevoli imitatori<sup>1194</sup>, tra cui hanno individuato la ricorrente figura dell'ancora anonimo False Amand<sup>1195</sup>. Si è visto altresì che già Chiarini aveva operato una scissione netta nella produzione grafica del Pussino, affermando che in seguito a San Martino l'artista si cimentasse esclusivamente nella realizzazione di disegni a matita. Sutherland Harris ha in un certo senso inasprito tale idea, arrivando ad ipotizzare che l'artista eseguisse quasi solo disegni a matita nera per tutta la sua carriera, mettendo dunque in dubbio l'autorialità di quelli ad inchiostro ed acquerello, Gruppo G in primis, nucleo di cui del resto si era in passato occupata non tanto nel suo complessivo, quanto nel caso specifico di singole opere<sup>1196</sup>.

---

<sup>1193</sup> CHIARINI 1994, pp. 105-118.

<sup>1194</sup> Anche Chiarini nel 1969 aveva notato l'incredibile somiglianza tra i fogli e le composizioni finite, ma lo studioso si limitò a giustificare questo fatto con l'abbandono da parte di Dughet dell'utilizzo del disegno in quanto strumento di studio preparatorio all'opera [CHIARINI 1969].

<sup>1195</sup> CANTOR 2005; SUTHERLAND HARRIS 2009.

<sup>1196</sup> Sutherland Harris ha infatti avanzato l'ipotesi che alcuni fogli del gruppo G spettino a Gian Domenico Desiderii, mentre per altri ha mantenuto il nome di Poussin [Eadem, *Recensione: Poussin*,

Prima comunque di addentrarsi nella produzione a matita, effettivamente più tipica del Dughet post 1650, è però interessante notare che possono essere dati al maturo paesaggista alcuni rari fogli ancora inchiostriati e acquerellati che sono infatti paragonabili ai dipinti della tarda seconda maniera ma anche della terza. Ad esempio erano già noti a Boisclair sia il bellissimo disegno del British Museum raffigurante sul recto un *Paesaggio con alberi, bassa cascata e monti in lontananza* (**Fig. 414**), che è appunto uno studio per la composizione del *Paesaggio con Maddalena penitente* del Prado<sup>1197</sup>, qui datata intorno al 1655, (**Fig. 229**), che lo splendido foglio proveniente dalla collezione Mariette conservato presso la National Gallery of South Africa (**Fig. 431**), il quale è da ritenersi preparatorio per il *Paesaggio con pescatore, pastore con gregge di pecore su sentiero alberato, lago ed edifici in lontananza* (**Fig. 432**), datato addirittura tra il 1669 e il 1671 dalla studiosa canadese mentre ritenuto da chi scrive dei primi anni Sessanta del Seicento<sup>1198</sup>. In quest'ultimo caso, è comunque indubbio che si tratti di una tela della terza maniera del paesaggista e l'esistenza del disegno di Cape Town, perfettamente dughettiano per poetica e stile, dimostra il ricorso ad ampie inchiostature stese col pennello anche a date molto avanzate, di certo posteriori agli affreschi carmelitani. A questi vi è da aggiungere poi un disegno del Louvre raffigurante un *Paesaggio con due figure e villaggio in lontananza* che ancora oggi è classificato sotto il nome di Nicolas Poussin, ma che Shearman aveva intuitivamente inserito nel gruppo G (G33<sup>1199</sup>; **Fig. 433**). L'ipotesi dello studioso per quest'opera rimase tuttavia inascoltata, ma secondo chi scrive è invece da accettarsi completamente. Il disegno può infatti essere messo in relazione con due dipinti di Dughet, ossia con l'inedito *Paesaggio con due pastori sdraiati*

---

*The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, in «The Art Bulletin», 1990, LXXII, pp. 144-155; Eadem, *À propos de Nicolas Poussin paysagiste*, in «Revue du Louvre», 2, 1994, XLIV, pp. 36-40].

<sup>1197</sup> BOISCLAIR 1986, cat 145, p. 217, fig. 184.

<sup>1198</sup>Ivi, cat. 345, p. 276, figg. 379, 381. Anche Rosenberg accetta l'autografia di Dughet per questo bel disegno proveniente dalla collezione Mariette. Rosenberg lo identifica con un pezzo del lotto 1337 della vendita Mariette, ove è descritto «Poussin, ou Gaspere du Ghé. Un superbe Paysage en travers, où se voit un troupeau de moutons conduit par un berger, fait à la plume & au bistre» [ROSENBERG 2011, Vol. I, p. 550, cat. F 1713].

<sup>1199</sup> SHEARMAN 1963, cat. G. 33.



*conversanti in primo piano, cane e viandante, fiume, edifici e montagna sullo sfondo*<sup>1200</sup> e col simile *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, borgo e villa sullo sfondo* oggi conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford ma prima appartenuto a Sir Denis Mahon<sup>1201</sup>, qui datati intorno al 1656-1657 (**Figg. 434**). D'altro canto, l'opera grafica del Louvre non sembra avere alcuna affinità con le tele di Nicolas Poussin, che non può esserne dunque considerato l'autore.

Ciò non toglie che comunque la maggior parte dei disegni di Dughet posteriori all'incirca al 1650 siano a matita e, anzi, ad oggi questi sono sicuramente la parte più consistente nonché più studiata del suo catalogo grafico. In seguito ai lavori di Cantor e Sutherland Harris tuttavia molti di questi sono stati espunti, tra cui la totalità dei fogli a sanguigna, che sarebbero di imitatori tra l'altro settecenteschi. Sebbene in questa sede si ritenga corretta la valutazione delle due studiose, è interessante notare come già nel Settecento alcuni disegni a matita rossa fossero considerati realmente di mano di Gaspard. Un esempio ci è fornito dalla collezione dello stesso Mariette, il quale, oltre a possedere i summenzionati disegni del gruppo G, aveva nella sua raccolta anche fogli a sanguigna ritenuti di Gasparo Pussino. Alla vendita Mariette furono ad esempio assegnati a «Poussin, ou Gaspre Du Ghé» sia il *Paesaggio con bagnanti sulle sponde di un lago* (New York, Metropolitan Museum; **Fig. 435**) che il già considerato preparatorio per le tempere *Colonna Paesaggio con figura sdraiata in primo piano, specchio d'acqua con pescatori, due cittadelle su promontori in lontananza*<sup>1202</sup> (Parigi, École nationale supérieure des Beaux-arts). Secondo Rosenberg infatti ambo i disegni facevano parte del lotto 1332 insieme ad altri due a sanguigna e ad altri cinque a pennello e acquerellature<sup>1203</sup>. Nonostante la prestigiosa provenienza, i due fogli sono stati entrambi assegnati al cosiddetto False

---

<sup>1200</sup> Vendita Farsetti Arte, Prato, 25 ottobre 2019, lotto 73.

<sup>1201</sup> Boisclair datava invece il dipinto tra il 1663 e il 1664 [BOISCLAIR cat. 219, p. 241, fig. 261].

<sup>1202</sup> L'opera grafica fu ritenuta preparatoria alla tempera Colonna di medesimo soggetto da Boisclair [BOISCLAIR 1986, cat. 165, fig. 205].

<sup>1203</sup> ROSENBERG 2011, Vol. I, pp. 551, 553, catt. F 1174 e F 1716. Nel medesimo lotto vi era anche il summenzionato disegno oggi presso la National Gallery of South Africa.

Amand da Sarah Cantor, ipotesi in seguito condivisa anche da Sutherland Harris<sup>1204</sup>. Tra gli altri disegni a matita rossa esclusi dalle due studiose vi è anche quello dell'Albertina di Vienna (Inv. 11.624; **Fig. 436**) inerente al dipinto qui definito *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori* di Stourhead (**Fig. 387**), assegnato stavolta da Sutherland Harris non al ricorrente False Amand ma ad altro anonimo<sup>1205</sup>. Nell'opera grafica in questione l'imitatore copia sia il paesaggio che le figure le quali, stando all'inventario di Antonio d'Amico Moretti, furono invece eseguite nel quadro da Nicolas Poussin. Rimanendo nel campo delle opere che si è detto essere probabilmente frutto della collaborazione tra i due cognati, si porta all'attenzione un foglio della Pierpont Morgan Library (**Fig. 437**) eseguito stavolta a penna, inchiostro e leggere acquerellature il quale ricalca sia lo sfondo paesistico che i personaggi del *Paesaggio con Rinaldo e Armida* di palazzo Corsini (**Fig. 388**), anch'esso a sua volta attribuito ai due Poussin nell'inventario dell'argentiere. Chi scrive ritiene che anche in questo caso si sia di fronte ad un esercizio di copia eseguito da un terzo artista. Lo stile infatti con cui sono rese ad esempio le foglie è estremamente elegante e tondeggiante, lontano dunque dal grafismo di Dughet tanto nei dipinti quanto nei disegni a lui ricondotti; lo si confronti ad esempio col succitato *Paesaggio con due figure e villaggio in lontananza* (**Fig. 433**) che secondo la ricostruzione qui proposta dovrebbe mostrarci lo stile grafico del Pussino nella seconda metà degli anni Cinquanta, ossia nel periodo in cui fu realizzato il quadro oggi in palazzo Corsini. Nel medesimo istituto newyorkese si conservano pure altri tre fogli con stessa provenienza e attribuiti tradizionalmente dal museo a Dughet che presentano una grafia e una tecnica esecutiva simile, i quali sarebbero dunque da ricondurre ad una sola mano<sup>1206</sup>. Ciò significa che anche nel caso dei disegni a penna ci si può

---

<sup>1204</sup> CANTOR 2005, catt. 8 e 13; SUTHERLAND HARRIS 2009, catt. A5 e A7, pp. 287-288, figg. 29 e 31.

<sup>1205</sup> Ivi, cat. B7, p. 308, fig. 59. Il disegno fu precedentemente assegnato a Dughet da Chiarini, attribuzione che trovò poi il consenso di Boisclair [CHIARINI 1969, fig. 59; BOISCLAIR 1986, cat. 177, fig. 221].

<sup>1206</sup> Questi altri tre disegni, comprati insieme al succitato (Inv. III,84) da Pierpont Morgan nel 1909, sono il *Paesaggio classico* (Inv. III,84a), il *Paesaggio pastorale con figure* (inv. III,84c) e il *Paesaggio con bagnanti* (Inv. III,84c).

spesso imbattere in opere eseguite - forse per studio - da altri pittori, complicando di molto la ricerca della reale produzione grafica del paesaggista romano.

Anche tra le opere a matita nera sono state espunte nel corso degli anni molti disegni già ritenuti del Pussino e poi ricondotti al False Amand o ad altri anonimi copisti da Cantor e Sutherland Harris, tra cui quello precedentemente considerato autografo da Boisclair conservato a Darmstadt (**Fig. 438**) che ricalca in controparte il *Paesaggio crepuscolare* di Gaspard della collezione Molinari Pradelli<sup>1207</sup>. Tuttavia è altresì vero che, a differenza di quelli a sanguigna, un discreto numero di disegni che utilizzano la matita nera sono stati accettati dalle due studiose, a cui si rimanda per maggiori dettagli. A titolo d'esempio, tra questi vi è il bel *Paesaggio roccioso con cascata ed arco naturale* del British Museum (**Fig. 439**), preparatorio al dipinto di stesso soggetto conservato ad Hinton Ampner (**Fig. 255**), ma anche quelli relativi agli affreschi Colonna conservati a Sacramento e a Düsseldorf o, ancora, quello preparatorio ad una scena di palazzo Borghese (**Fig. 338, 440**), che testimonia chiaramente lo stile grafico dell'ultimo Dughet.

In sintesi, risulta evidente la necessità di un approfondito studio omnicomprensivo della grafica dughettiana, che prenda in considerazione tutte le tecniche utilizzate dal pittore al fine di discernere la sua mano anzitutto dai suoi maestri Poussin e Lorrain e, poi, dai suoi innumerevoli imitatori. Si spera che il presente lavoro, sebbene incentrato perlopiù sui dipinti del paesaggista romano - di cui si è cercato di esaminare il più possibile lo stile - possa aiutare in futuro alla creazione di un tuttora mancante catalogo dei disegni, in modo da poter finalmente avere una visione completa della produzione di questo prolifico artista del Seicento romano.

---

<sup>1207</sup> BOISCLAIR 1986, cat. 125, figg. 165-166. Il disegno è stato espunto invece in: CANTOR 2005, cat. 4; SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. C3, p. 310, fig. 39.

Per rendere più completa e circolare possibile la presente tesi, si è deciso di concludere col solo aspetto dell'arte dughettiana che non si è ancora trattato, ossia le pochissime incisioni realizzate dal pittore nel corso della sua carriera. Le uniche opere ad oggi note certamente firmate da Dughet sono infatti otto incisioni, che sono contestualmente le sole eseguite dall'artista. Queste sono a loro volta divisibili in due serie - comunque coeve - a seconda del loro formato: la prima è composta da quattro incisioni rettangolari mentre la seconda è formata da quattro tondi. Le prime quattro raffigurano un *Paesaggio con tre pescatori sulla riva di un fiume e ponte*, un *Paesaggio con figura su una barca in primo piano, ponte rotto in lontananza*, un *Paesaggio con sentiero, due viandanti in primo piano e cavaliere a cavallo* e un *Paesaggio roccioso con due uomini conversanti ai piedi di un albero* (**Figg. 441-444**). I quattro tondi rappresentano rispettivamente un *Paesaggio con due uomini sulla riva di un fiume*, un *Paesaggio con viandante e uomo nudo sdraiato su sentiero*, un *Paesaggio con due bagnanti sdraiati sulla riva di un fiume* e, infine, un *Paesaggio con ragazzo che regge un vaso vicino a un fiume e viandante su sentiero* (**Figg. 445-448**).

Realizzate con la tecnica dell'acquaforte, le otto incisioni erano ben note agli intendenti d'arte europei e, *ça va sans dire*, agli studi, già dal Settecento, tanto da essere inserite nelle biografie di Dughet scritte dai transalpini Dezallier d'Argenville<sup>1208</sup> prima e da Charles Blanc poi. Quest'ultimo fornisce anche una sintetica analisi del loro stile, scrive infatti:

«Quant aux eaux-fortes du Guaspre - il en a gravé huit - elles sont touchées d'une main rude, sobre et magistrale. La facilité, la sûreté de la pointe, beaucoup d'effet

---

<sup>1208</sup> «Guaspre a gravé lui-même huit paysages, dont il y en a quatre ronds» [DEZAILLER D'ARGENVILLE 1762, p. 72].

avec peu de moyens, tels sont les caractères de ce maître quand il dessine ses souvenirs sur le cuivre»<sup>1209</sup>.

Nel primo stato di queste incisioni compare in basso la dicitura “Gasparo Duche in. Sculp. Romae” che ne attesta sia l’autografia che il luogo di esecuzione, ossia Roma, fugando ogni dubbio circa la loro eventuale realizzazione durante uno dei soggiorni giovanili in compagnia del Duca della Corgna. Purtroppo non è tuttavia riportata la data di esecuzione, generando inevitabilmente confusione nella letteratura specialistica. Ad esempio, la serie incisoria fu datata intorno alla metà degli Quaranta da Sutton<sup>1210</sup>, il quale poneva queste opere vicino agli affreschi di San Martino ai Monti, a quelli del palazzo pamphiljano di piazza Navona ma anche alle tempere Colonna, allora ancora considerate della prima maturità dell’artista, cronologia che fu in seguito supportata anche da Knab<sup>1211</sup>. Boisclair tuttavia si dimostrò nettamente sfavorevole a questa ricostruzione, considerando le otto incisioni del 1635 circa, ossia ponendo la loro realizzazione a seguito del primo viaggio con il duca della Corgna e subito prima degli affreschi di palazzo Muti Bussi, da lei ritenuti - inverosimilmente - più maturi delle otto opere incisorie<sup>1212</sup>. A suo avviso, la motivazione che portò l’artista ad eseguire questa serie fu la volontà di farsi conoscere dal pubblico romano dopo il suo soggiorno col duca, sia perché era stato lontano dalla scena artistica dell’Urbe, sia perché era ancora un artista in fin dei conti agli esordi che era alla ricerca di committenti. Al di là della cronologia su cui si tornerà a breve, la studiosa e chi prima di lei non s’interrogano tuttavia su una questione fondamentale, ovvero da chi l’artista imparò la tecnica dell’acquaforte. L’ipotesi più probabile è che Dughet trasse i fondamentali dell’incisione dal suo secondo maestro, Claude Lorrain, il quale a differenza di

---

<sup>1209</sup> BLANC 1865, p. 7.

<sup>1210</sup> SUTTON 1962, pp. 295-296, figg. 26-27.

<sup>1211</sup> KNAB 1971, pp. 372, 381, n. 26, figg. 7-9.

<sup>1212</sup> BOISCLAIR 1976 (b), p. 32, fig. 4; Eadem 1978, pp. 70-71, catt. 29-36; Eadem 1986, pp. 38-39, 178-179, catt. 29-36, figg. 42-49.

Poussin praticò l'attività incisoria già dagli anni Trenta del Seicento<sup>1213</sup>. La seconda possibilità, sebbene meno probabile, è che Gaspard si sia fatto istruire dal fratello minore Jean, noto effettivamente come incisore soprattutto delle opere del celebre cognato Nicolas Poussin. Questa seconda via viene ovviamente del tutto meno se si considera fondata la datazione strettamente giovanile proposta da Boisclair, poiché in quel periodo Jean era solo un ragazzino. In questa sede si propende invece per una cronologia decisamente più avanzata per gli otto paesaggi incisi dal pittore romano, che devono essere stati eseguiti tra il 1645 e il 1650/1651 circa - quindi già durante la seconda maniera dell'artista. Sebbene nessuna delle incisioni attinga direttamente dai dipinti del paesaggista - che evidentemente ideò delle composizioni originali per l'occasione - sulla base delle considerazioni stilistiche di cui si è già lungamente scritto sono possibili alcuni raffronti. Anzitutto, se si trattasse di opere realizzate al massimo entro il 1635 non si spiegherebbe la capacità già acquisita dell'artista nel posizionare su differenti piani le figure, le quali presentano in alcuni casi delle pose estremamente dinamiche (**Fig. 443, 445**). Si guardi poi alle composizioni squisitamente asimmetriche e, soprattutto, complesse dei paesaggi, costruiti con molteplici piani e che nel loro dinamismo ricordano a tratti la pittura dei paesaggisti nordici. Il *Paesaggio con figura su una barca in primo piano, ponte rotto in lontananza* (**Fig. 442**), pur attirando in un primo momento lo sguardo dello spettatore verso la barca posta diagonalmente in primo piano, mostra un artista perfettamente in grado di raffigurare un paesaggio compiutamente panoramico che si dipana verso sconfinite lontananze, abilità che Gaspard iniziò ad esercitare nell'ancora incerto *Paesaggio con pastore, cane e capre* (**Fig. 42**), qui datato intorno al 1640, ma che trova compiutamente forma solo nei paesaggi posteriori al 1645, quali ad esempio il *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne* (**Fig.**

---

<sup>1213</sup> La prima incisione nota del lorenese è il *Paesaggio con disegnatore*, eseguita all'incirca nel 1630. Verso il 1637 Claude realizza anche la serie incisoria dedicata ai cosiddetti *fuochi d'artificio* per il Marchese di Castel Rodrigo, commissione che probabilmente gli permise di ottenere *de facto* il ruolo di importante all'interno del ciclo di paesaggio del Buen Retiro di Madrid, per cui realizzò ben otto grandi tele.

198). Guardando invece al *Paesaggio con sentiero, due viandanti in primo piano e cavaliere a cavallo* (Fig. 443) si può notare una composizione paesistica che ruota sostanzialmente attorno a due elementi, ossia gli imponenti alberi e un sentiero serpeggiante che si inerpicca in maniera credibile lungo il pendio di una collina. È proprio quest'ultimo elemento ad attestare una stretta vicinanza coi dipinti dal 1645 in poi; in particolare, uno stratagemma simile lo si ritrova nel *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano* (Fig. 51) e nel *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero* (Fig. 94), opere a loro volta già associate alla figura dell'inconsistente Maestro della Betulla, ma che secondo la ricostruzione proposta testimoniano l'arte di Dughet alla metà del quinto decennio. In quest'ultimo dipinto l'albero piegato che attrae l'attenzione dello spettatore richiama da vicino sia nel portamento delle sue fronde - cariche ma suddivise in gruppi - sia nel suo tronco marcatamente inclinato quello presente nell'incisione di cui è questione. Sono infatti le particolari piante ad affermare una collocazione cronologica nella seconda metà del quinto decennio di tutte e otto le incisioni: non sono più gli esili alberi che debordano dal limite superiore della tela, dal fusto lievemente serpeggiante ma ancora sostanzialmente eretto, tipici appunto delle produzioni della prima maniera (si vedano ad esempio : Figg. 21, 22, 40, 41, 43, 44), ma sono imponenti, nodosi e piegati, tipologia quest'ultima che Gaspard predilige nei dipinti che vanno dal 1645 circa fino indicativamente alle opere di collaborazione con Jan Miel (Figg. 96, 100, 101, 103, 151, 152, 153), comprendendo dunque anche gli affreschi di San Martino ai Monti (Figg. 132, 136). Se già la presenza di questa specifica tipologia di vegetazione in tutte le incisioni ne attesta la loro esecuzione coeva, un'altra caratteristica che spinge a postdatare la serie è poi la presenza in molte di esse di architetture sullo sfondo (Figg. 442, 443, 444, 448).

Quindi, riassumendo, così come è stato per buona parte dei dipinti del Maestro della Betulla, la cui paternità dughettiana è ulteriormente confermata appunto dalla serie incisoria, anche queste otto acqueforti non mostrano il Gaspard degli esordi, bensì quello del suo apogeo artistico in termini di fama e di prestigio

delle commissioni ricevute. È infatti il Dughet di palazzo Costaguti, di San Martino ai Monti, delle opere per lo Jacovacci e per Martino Longhi il Giovane l'ideatore e l'esecutore delle otto incisioni, che non fecero altro che aumentare la sua nomea già fortemente in ascesa. Dopo queste e gli affreschi carmelitani l'arte del paesaggista doveva essere nota in ogni angolo dell'Urbe, spiegando il successivo legame lavorativo che si instaurò con le più importanti famiglie romane, Pamphilj in primis. Furono poi proprio le incisioni a permettere la rapida ascesa dell'influenza del paesaggista all'infuori dai confini nazionali, come dimostra la presenza di queste ultime all'interno delle collezioni personali di alcuni pittori di paesi d'oltralpe, tra cui ad esempio Henri de Mauperché, il quale già prima del 1666 possedeva - oltre che alcuni dipinti di mano del nostro ed altre copie - l'intera serie incisoria del Dughet<sup>1214</sup>. Nell'inventario della prima moglie del Mauperché datato 1666 si afferma inoltre che le otto incisioni furono inventate e incise «par le nommé gaspre». Questo dimostra ulteriormente la fama raggiunta *de son vivant* dal celebre paesaggista non solo nella città di Roma, ma anche lungo tutta l'Europa continentale.

---

<sup>1214</sup> Nell'inventario post mortem di Madeleine Garnot, moglie di Maupeché, compaiono «Item Deux tableaux per les sr Gaspre representant deux paysage garnys de leur bordure dorée prises quatre vingts livres; Item Deux tableaux de paysage d'apres gaspre Avec l[eu]r bordure dorée prisés ensemble LX It; Item huit plaches de Cuivre, Inventées et gravées par le nommé gaspre, dom quatre rondes et quatre Carréess repreé[sen]tant des paysages prisées Quatre Cent livres» [inventario trascritto in: BARRIELLE, in LEMOINE, SAVATIER SJÖHOLM (a cura di), *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, 2013, pp. 263-269].





**Fig. 403.** Gaspard Dughet, *Studio di paesaggio con due alberi inclinati*, 1648 circa, pennello e inchiostro marrone su tracce di matita nera, 390 x 268 mm, INV WA1940.67, Oxford, Ashmolean Museum

**Fig. 404.** Anonimo, *Paesaggio montano con due alberi inclinati*, penna e inchiostro marrone, acquerellature grigie, 345 x 288 mm, Parigi, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre



**Fig. 405.** Gaspard Dughet (già attr. a Poussin), *Paesaggio fluviale con alberi piegati e monti sul fondo*, 1646-51, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, tracce di matita nera, 127x285 mm, Parigi, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre



**Fig. 406.** Gaspard Dughet (già attr. a Lorrain), *Paesaggio con larga cascata al centro*, 1646-51, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune, 112 x 285 mm, Parigi, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre



**Fig. 407.** Gaspard Dughet (già attr. a Poussin), *Studio di paesaggio con alberi a sinistra e sentiero montano (recto); Studio di monti (verso)*, penna, inchiostro e acquerellature marroni, 197 x 142 mm, Francoforte sul Meno, Städelches Kunstinstitut



**Fig. 408.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con alberi a sinistra e sentiero montano*, 1649-1651, penna e inchiostro marrone, acquerllature marroni, tracce di matita, 305 x 280 mm, Harvard, Fogg Art Museum

**Fig. 409.** Anonimo, *Paesaggio con alberi a sinistra e sentiero montano con due viandanti*, matita nera e rialzi di bianco su carta blu, 428 x 309 mm, Chatsworth



**Fig. 410.** Att. al False Amand? (da Grimaldi; già attr. a Dughet), *Paesaggio costiero col monte Carmelo*, matita nera, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-arts

**Fig. 411.** Attr. al False Amand (da Grimaldi, già attr. a Dughet), *Elia che predice il diluvio*, matita rossa, Brunswick, Bowdoin College Museum of Art



**Fig. 412.** Scuola di Poussin, *Paesaggio pastorale con pastore nudo e capra*, penna i chiostrò marrone, tracce di matita, Parigi, Cabinet des Dessins du Musée du Louvre



**Fig. 413.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre alberi e parete rocciosa che fiancheggiano un sentiero, promontorio con città in lontananza*, penna e inchiostro marrone, aquerellature marroni, tracce di matita nera su carta marroncina, quadrettato a matita nera, 266x395 mm, New York, The Pierpont Morgan Library



**Fig. 414.** Gaspard Dughet (già attr. a Claude Lorrain), *Paesaggio con alberi, bassa cascata e monti in lontananza*, 1655 circa, matita nera, pennello e acquerello marrone, 251x390 mm, Londra, British Museum



**Fig. 415.** Verso del precedente: *Studio d'albero con ramo spezzato*, 390 x 251 mm, Londra, British Museum



**Fig. 416.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con ponte Milvio*, fine anni Quaranta – primi anni Cinquanta del Seicento penna, inchiostro marrone, acquerello marrone, 142x421 mm, San Pietroburgo, Ermitage



**Fig. 417.** Claude Lorrain, *Paesaggio con Ponte Molle*, firmato e datato 1645, olio su tela, 74,5 x 98 cm, Birmingham city Museum and Art Gallery



**Fig. 418.** Gaspard Dughet, *Campagna laziale con fiume*, penna, pennello e acquerello marrone, 184x431 mm, San Pietroburgo, Ermitage



**Fig. 419.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con alberi a sinistra e sentiero montano*, penna e pennello, acquerellature marroni e nere con rialzi di bianco e sottostante disegno a matita nera, 412x403 mm, INV OP-7453, San Pietroburgo, Ermitage



**Fig. 420.** Gaspard Dughet (già scuola di Lorrain), *Studio d'albero nei pressi di un fiume*, 1645-1650 circa, penna, inchiostro marrone e acquarello marrone, 265x201 mm, Madrid, Real Academia de San Fernando



**Fig. 421.** Anonimo (attr. all'ambito di Salvator Rosa), *Paesaggio roccioso con due eremiti*, matita nera, Londra, British Museum



**Fig. 422.** Anonimo (già gruppo G), *Paesaggio con due cavalieri che attraversano un ponte sopra la cascata*, penna, inchiostro bruno, tracce di matita, 105x150 mm, Musée Condé

**Fig. 423.** Anonimo (già gruppo G), *Querce lungo un pendio*, penna, inchiostro bruno, acquerellature e tracce di matita, 262x397 mm, Chantilly, Musée Condé



**Fig. 424.** Attr. a Gaspard Dughet, *l'Interno di bosco*, penna e acquerellature brune su tracce di matita, 257 x 183 mm, Bayonne, Musée Bonnat

**Fig. 425.** Attr. a Gaspard Dughet, *Paesaggio forestale attraversato da un sentiero*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni



Fig. 426. Gaspard Dughet, *Paesaggio con alberi piegati dal vento*, penna, inchiostro bruno, pennello e acquerellature brune, 221 x 305 mm, Parigi, Musée du Louvre



Fig. 427. Gaspard Dughet, *Paesaggio con sentiero e alberi*, già Parigi, collezione Marcel Beurdeley





**Fig. 428.** Gaspard Dughet, *Parete rocciosa con arbusti*, pennello e acquerellature brune, 189 x 145 mm, Vienna, Albertina



**Fig. 429.** Gaspard Dughet? (già attr. a Claude Lorrain), *Sentiero che costeggia una cava e torre in lontananza*, penna e inchiostro marrone, acquerellature marroni con rialzi di bianco su carta blu, 115x202 mm, Parigi, Musée du Louvre



**Fig. 430.** Gaspard Dughet, *Paesaggio laziale con alberi in primo piano, architetture e monti in lontananza*, pennello e acquerellature brune su tracce di matita nera, 132 x 238 mm, Parigi, Galerie Tarantino



**Fig. 431.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, pastore con gregge di pecore su sentiero alberato, lago ed edifici in lontananza*, penna e inchiostro bruno, acquerellature brune su tracce di pietra nera, 261 x 382 mm, Cape Town, National Gallery of South Africa

**Fig. 432.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con pescatore, pastore con gregge di pecore su sentiero alberato, lago ed edifici in lontananza*, primi anni Sessanta del Seicento, olio su tela, 36,8 x 49,5 cm, ubicazione attuale sconosciuta



**Fig. 433.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due figure e villaggio in lontananza*, penna e inchiostro marrona, acquerellature brune con rialzi di bianco su carta grigio-rosata; 190 x 296 mm, Parigi, Musée du Louvre

**Fig. 434.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, borgo e villa sullo sfondo*, 1656-1657 circa, olio su tela, 50,7 x 67,4 cm, Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology



**Fig. 435.** Attr. False Amand, *Paesaggio con bagnanti sulle sponde di un lago*, matita rossa, 280 x 418 mm, New York, Metropolitan Museum

**Fig. 436.** Anonimo, *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori*, matita rossa, 251 x 420 mm, Vienna, Albertina



**Fig. 437.** Anonimo, *Paesaggio con Rinaldo e Armida*, Penna e inchiostro marrone, acquerellature brune e grigie, 153 x 262 mm, New York, Pierpont Morgan Library



**Fig. 438.** Attr. False Amand, *Paesaggio fluviale con la Torre dei Conti*, matita nera con rialzi di bianca su carta blu-verde, 283 x 409 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



**Fig. 439.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con cascata ed arco naturale*, matita nera su carta azzurrata, 510 x 312 mm, Londra, British Museum



**Fig. 440.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due cacciatori e cani lungo un sentiero alberato*, 1672, matita nera, Düsseldorf, Kunstmuseum



**Fig. 441.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con tre pescatori sulla riva di un fiume e ponte*, incisione, 204 x 303 mm, Londra, British Museum

**Fig. 442.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con figura su una barca in primo piano, ponte rotto in lontananza*, incisione, 206 x 297, Londra, British Museum



**Fig. 443.** Gaspard Dughet, *Paesaggio con sentiero, due viandanti in primo piano e cavaliere a cavallo*, 199 x 296 mm, Londra, British Museum



**Fig. 444.** Gaspard Dughet, *Paesaggio roccioso con due uomini conversanti ai piedi di un albero*, incisione, 201 x 300 mm, Londra, British Museum



**Fig. 445** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due uomini sulla riva di un fiume*, incisione, 231 x 211 mm, Londra, British Museum



**Fig. 446** Gaspard Dughet, *Paesaggio con viandante e uomo nudo sdraiato su sentiero*, 228 x 210 mm, Londra, British Museum



**Fig. 447** Gaspard Dughet, *Paesaggio con due bagnanti sdraiati sulla riva di un fiume*, 232 x 214 mm, Londra, British Museum



**Fig. 448** Gaspard Dughet, *Paesaggio con ragazzo che regge un vaso vicino a un fiume e viandante su sentiero*, 224 x 212 mm, Londra, British Museum

## Conclusioni

I risultati del presente lavoro dedicato a Gaspard Dughet hanno fatto emergere alcune importanti novità su questo pittore, che fu protagonista indiscusso della pittura di paesaggio del XVII secolo. Gli "altri" citati volutamente nel titolo sono stati fondamentali nella revisione effettuata nei confronti degli studi precedenti, su tutti la comunque maestosa monografia di Boisclair del 1986. È stato infatti lo specchio degli altri che ha permesso di rivedere alcune idee errate che si erano ormai consolidate su questo pittore, fossero queste relative ai suoi esordi, alla cronologia delle sue opere, al suo apporto sia artistico che intellettuale nella scena culturale della Roma barocca o, ancora, anche solo concernenti l'effettiva fortuna e la circolazione dei suoi dipinti, quasi onnipresenti nelle raccolte dell'Urbe.

In merito alla prima produzione pittorica di Dughet, si è ricostruita nella maniera più coerente possibile l'evoluzione del suo stile tenendo presente l'annoso problema del Maestro della Betulla, analiticamente trattato e smontato, ma anche l'effettivo apporto dei suoi maestri, ora da riconoscersi non solo con Nicolas Poussin ma anche con Claude Lorrain, figura quest'ultima che ritorna costantemente lungo tutta la vicenda artistica di Gaspard.

La generale revisione cronologica proposta nella tesi si è basata in larga parte sulle ricerche svolte sulle opere di collaborazione del paesaggista, di gran lunga più numerose di quanto finora creduto. Oltre a ipotizzare per almeno quattro tele la collaborazione col maestro Poussin - con cui il paesaggista deve aver lavorato per più opere di quanto si ritenga, essendo che in alcuni importanti inventari seicenteschi si ritrovano altri dipinti dettagliatamente descritti ed assegnati ad entrambi - le maggiori novità hanno sicuramente coinvolto Francesco Allegrini, Jan Miel e, in minor misura, Charles Le Brun e Carlo Maratti, senza contare altri artisti quivi trattati che lavorarono col nostro pittore di paesi quali Algardi, Naldini, Guillaume Courtois, Lazzaro Baldi e Filippo Lauri.

Importante è stato anche il costante paragone con altri paesaggisti delle generazioni precedenti e coevi a Dughet, nonché con alcuni membri dei bamboccianti, il cui influsso si ritrova in più dipinti del nostro.

In particolare, grande attenzione è stata posta alle tangenze stilistiche con Nicolas Poussin e Claude Lorrain, di cui si sono largamente enucleati i vicendevoli scambi, che dimostrano altresì quanto Gaspard fosse tenuto in reputazione anche dai due grandi pittori d'oltralpe, divenendo pure una fonte da cui attingere. Ovviamente le novità in questi casi coinvolgono anche gli "altri", che sono divenuti indirettamente oggetto di questa tesi. Le importanti ridatazioni delle opere a quattro mani hanno portato ad esempio a rivedere parzialmente i cataloghi dell'Allegrini e del Miel. Inoltre, alcune nuove informazioni sono emerse anche in merito alla già studiatissima produzione del lorenese, a cui viene qui attribuita una tela in collaborazione con Miel dipinta per l'architetto Martino Longhi il Giovane, la quale era il pendant di un'altra grande tela condotta dal bambocciante con l'ausilio di Dughet.

In tutto il discorso, costanti poi sono stati i riferimenti agli innumerevoli committenti e collezionisti che rientrarono nella vicenda artistica di Gaspard, quali ad esempio l'appena citato Martino Longhi, Domenico Jacovacci o, nel caso del collezionismo, Antonio d'Amico Moretti, i Falconieri e Pietro Ottoboni, a cui se ne devono aggiungere molti altri trattati più o meno approfonditamente. Lo studio di queste figure ha infatti contribuito a nuovi apporti sulle loro collezioni e sull'affascinante moda del display barocco, oltre ovviamente a permettere di attribuire, ridatare o anche solo ricostruire i fumosi passaggi collezionistici di molte opere del paesaggista romano. Ciò è stato effettuato utilizzando anche le preziose fonti della letteratura artistica, in primis i biografici, ma anche i vari intendenti d'arte italiani e stranieri che trattarono la figura di questo pittore nei secoli scorsi, che rimangono ancora oggi un'inestimabile documentazione pure per comprendere la fortuna del paesaggista in vari tempi e luoghi.



Alla luce di queste novità relative alla pittura dughettiana, si è voluto dedicare sul finale un breve capitolo contenente alcune prime considerazioni sulla produzione grafica di questo pittore, soprattutto in merito a quei disegni più pittorici ad inchiostro e acquerello - alcuni dei quali facenti parte del dibattuto gruppo G - che accomunano tecnicamente l'artista ai suoi maestri Poussin e Lorrain. Si ritiene infatti che lo scioglimento dei dilemmi attributivi e di datazione del corpus del Maestro della Betulla effettuato in questa sede possa permettere una futura e più completa riassegnazione di molti fogli a Dughet, troppo spesso confusi con quelli di altri pittori, su tutti col suo celebre maestro Poussin.

Con questo ragionamento circolare, che parte dal Silver Birch Master per finire proprio con quella che si può definire la sua controparte grafica, si è deciso di terminare i saggi di questa tesi, che prosegue tuttavia con un ampio regesto documentario che raccoglie la documentazione più rilevante pubblicata nel corso degli anni col fine di permettere in futuro sia a chi scrive sia agli studiosi successivi di aver facile accesso ad importanti informazioni la cui interpretazione, come si è visto, può portare ad ulteriori considerazioni. Infine, viste le riattribuzioni, le numerose ridatazioni nonché il rinvenimento di un cospicuo numero di dipinti inediti, si è scelto di creare un corposo catalogo ragionato che conclude il presente studio, coadiuvato a sua volta da un consistente ma necessario apparato fotografico perlopiù a colori che facilita il paragone tra le opere. Nell'attesa e nella speranza di una nuova e necessaria monografia, ci si augura infatti che, nonostante l'ingente mole di novità, nuove considerazioni nonché di dipinti catalogati che sono stati al centro di questa tesi, le scoperte su questo instancabile pittore non manchino anche negli anni a venire, essendo egli degno di ulteriori approfondimenti al pari degli invece studiatissimi Poussin e Lorrain, paesaggisti che secondo gli intendenti d'arte erano della stessa caratura di Dughet, a differenza di quanto emerge dalla letteratura scientifica degli ultimi decenni.

Inventore dei modernissimi paesaggi senza figure e forse tra i primi a dipingere dal vero, caratteristiche da un lato straordinarie ma che dall'altro hanno ingiustamente ancorato Gaspard ad artista immediato, egli fu all'occorrenza anche un pittore intellettuale e complesso, estremamente apprezzato, tra gli altri, dagli eruditi dell'Arcadia che videro in lui il portavoce di un paesaggio bucolico ma al contempo capace di rimanere fedele alla realtà. Non deve dunque più stupire l'affermazione di Lione Pascoli il quale a inizio Settecento dichiarava inequivocabilmente che «tra i pittori di paesi, ei non cede il posto ad alcuno».

## APPENDICE

### Appendice A. Biografie di Dughet e altre menzioni del pittore nelle *Vite* di altri artisti

A.I. BELLORI, *Le Vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672

A.I.a. Dalla *Vita di Nicolò Pussino*:

[p. 455] In questa imitatione de' paesi hoggi succede alla fama Gasparo Dughet allievo, e cognato di Nicolò.

A.I.b. Dalla *Vita di Carlo Maratta* (scritta nel 1695 circa), in [PIACENTINI 1942, p. 128]:

Per il Sig.r Gran Contestabile Colonna dipinse le favole d'Atteone, e Diana in un bellissimo Paese di Gasparo in doppia altezza, e figure minori del naturale. Pinse la Dea in piedi, che addita il Giovane Cacciatore, il quale mal cauto in rimirarle si trasmuta in Cervo, spuntando le Corna alla fronte. Altre delle Ninfe, s'esercitano a nuoto, altre s'ascondono, e si ricuoprono il seno, e le membra ignude, l'antro opaco, e selvaggio ove soggiorna la Dea, è tutto ameno d'alberi, e d'acque cadenti, che stagnano in un lago. Oggi si raro dipinto si trova appresso il Marchese Nicolò Pallavicini.<sup>1215</sup>

A.II. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes* [1688], Paris 1725, Vol. IV

[p. 64] «Il [Poussin] s'est trouvé quelques particuliers qui ont voulu imiter sa manière, mais nul n'en a approché...Gaspard Du Ghet son beau frère, a aussi peint dans les goust du Poussin des paisages assez beaux particulièrement sur la fin de sa vie. On pourroit même dire de quelques-uns que c'estoit les restes des festins du Poussin, comme on a dit autrefois des Tragédies d'Euripides, que c'estoit les restes des festins d'Homere»<sup>1216</sup>

---

<sup>1215</sup> L'opera eseguita da Dughet e Maratti è da riconoscersi col *Paesaggio con Diana e Atteone* oggi a Chatsworth [cat. 271].

<sup>1216</sup> Il giudizio di Félibien nei confronti di Gaspard sembra peggiorare negli anni, poiché passa dal giudicare i paesi di Dughet, definiti «*fort beaux*» nel 1679, con un più freddo «*assez beaux*», ossia abbastanza belli nel 1688 [per la versione del 1679 degli *Entretiens* si veda: THUILLIER (b) 1960, p. 179].

**A.III Vita di Gaspard Dughet scritta da JEAN DUGHET per F. Baldinucci (1675-1679 circa<sup>1217</sup>)**

[trascritta in: BAROCCHI 1975, pp. 125-128]

NOTIZIE DI GASPERO PUSSINO (avute da Giovanni Poussin)

Memorie di Gasparo Poussino, avute dal signor Giovanni suo fratello, mio amicissimo e sincero al maggior segno [aggiunta di Baldinucci].

Gaspero Dughet, romano, detto anco Poussin, fu figliolo di Giacomo Dughet parigino. Il detto Gaspero nacque in Roma nel 1613 nel mese di maggio su la piazza di Spagna, la parrocchia di S. Lorenzo in Lucina. Essendo il detto Gaspero in età di sei anni in circa, il padre suo lo fece andare alla scuola per imparare lingua latina, ma non avendovi inclinazione, si vedea più dilettersi di pittura, onde avendo il suddetto Giacomo, padre di Gaspero, dato una sua figliola in moglie del famoso pittore Nicolò Poussin, con tale occasione accomodò Gaspero col suddetto Nicolò, acciò l'avesse da instruire nella pittura; ma avendo osservato quel famoso pittore non essere il genio di Gaspero alle figure, ma più tosto a' paesi, nel quale vedealo inclinato grandemente, lo persuase di spesso disegnare delle vedute dal naturale, senza però tralasciare il disegnare qualche volta di figure, per potersene servire ad ornare li suoi paesi. Fu caro assai il consiglio del cognato Poussin a Gaspero, essendo ancora il detto inclinato alla caccia, dal cui disordine spesso se avea malattie quasi mortali.

Essendosi dunque esercitato per tre anni a dipingere delle vedute dal naturale, come anco disegnato, e ritrovandosi già nell'età di 18 anni in circa, volse levarsi della suggezione del buon suo maestro e godere la libertà, godere e stare allegramente con li suoi amici, con li quali spendeva ciò che guadagnava.

Per potere con suo comodo depingere dal naturale, soleva mantenere una casa a Tivoli, dove fece il suo principale studio, un'altra casa teneva a Frascati per poter fare vedute amene e deliziose, e due altre ne teneva in Roma in luoghi eminenti et atti al suo lavoro.

Nell'età 20 anni in circa il signor Duca della Cornia lo condusse seco a Castiglione del Lago con stipendio di 20 scudi il mese, la tavola e stanza; dove essendo stato alcuni mesi, essendosene saziato, dispiacendoli oltre modo la corte, se ne ritornò a Roma, dove essendoli proposto da un certo signor Francesco Ariti, gentiluomo

---

<sup>1217</sup> La vita scritta per Filippo Baldinucci da Jean Dughet, fratello di Gaspard, deve essere datata tra la morte del paesaggista, avvenuta nel 1675, e quella di Jean del 1679. Queste informazioni sono sostanzialmente le stesse riportate poi nelle *Notizie* editate da Francesco Saverio Baldinucci, figlio di Filippo, nell'edizione del 1728.

milanese, di volere andare con esso da lui in un certo luogo, dove esso signore fu fatto governatore (il detto luogo si nomina Atino in regno), il detto signore stipendiava Gaspero di 12 scudi il mese e la tavola e stanza. Ma dispiacendoli quel luogo, fece ritorno in Roma, che essendovi in quel tempo un ambasciator di Spagna nominato il Marchese di Castel Rodrigo, da esso gli fu ordinato due paesi in tele di palmi 15, nelle quali Gasperò usò gran studio e diligenza, et essendo molto piaciuto al detto signore, avendolo molto ben sodisfatto, ebbe occasione di lavorare per molti altri cavalieri spagnoli, da tutti benissimo sodisfatto.

Non passò molto tempo, ebbe occasione di depingere a fresco alcuni paesi nella chiesa de' Carmelitani in S. Martino de' Monti in Roma, avendo ornati detti paesi di figurine di due palmi in circa l'una, dove riuscì perfettamente a giudizio di tutti li autori e di quei reverendi Padri, li quali sempre l'amarono e regalarono sino che visse. Dipinse anco a fresco alcune stanze dell'eccellentissimo signor Contestabile Colonna, si come ancora diversi fregi e sopraporti, et anco alcuni quadri ad olio, per il suo signor Contestabile. Dipinse anco a fresco alcuni paesi al signor Principe Borghese, e medemamente alcuni paesi a fresco nelle vigne dell'eccellentissimo signor Principe Panfilio fuor della Porta San Pancrazio. Il signor Cavalier Bernino, scultore celebre e famoso, volse anch'egli avere delle opere di Gaspero, avendogli fatti dipingere alcuni fregi a fresco nelle sue stanze, che riuscirono bellissimi. Fece anco alcuni fregi a fresco di paesi nel palazzo della Signora Diamante Muti sotto il Campidoglio, e gli riusciva tanto facile sì bene il depingere in tal modo, che sono mirabili.

In Roma sono molti cardinali che hanno delle sue opere depinte ad olio. Vi è ancora un certo signore Antonio Morelli argentiere, che sta al presente nella strada del Corso, il quale si ritrova di Gaspero 50 pezzi, tra quali ve ne sono de' grandi, mirabilissimi. L'ultimo quadro che Gaspero fece, ne fu uno il quali gli fu ordinato dal signor Cavalier di Lorena; rappresentava nel detto quadro una borasca di terra, dove si vede alcuni alberi sveltiti dalla furia del vento e dall'alzarsi da terra la polve, si vede anco tra l'oscure nubi uscire una saetta, che il tutto insieme porta a gl'occhi terrore e spavento. L'opere che Gaspero fece a olio in tele sono innumerabili, poiché se ne trovano per tutta l'Italia, per tutta la Francia, Alemagna, olanda, Inghilterra e Fiandra. Era il detto Gaspero così pronto e veloce nel depingere, che in un giorno avrebbe terminato una tela da quattro palmi con una istorietta di figurine.

Dentro fu di umore allegro e buon amico e liberissimo, non volse mai aiutanti, volendo godere l'intiera libertà, la quale gli causò una malattia acerba e dolorosa che per l'umidità prese nella caccia, sì come ancora per depingere in certi luoghi umidi, gli ne avvenne male nelle gambe, che poi rompendosili la pelle rese l'anima a Dio, avendo prima fatto quello che deve fare un buon cristiano. Morì il 25 maggio 1675 dell'anno santo su le 22 ore. Fu sepolto nella chiesa delle monache di S. Susanna vicino a Termine.

Li viaggi di Gaspero furono a Napoli, Perugia e Firenze, dove avendo dipinto una tela di 5 palmi, il signor Pietro da Cortona, che ivi era, gli ne fece dare 100 piastre.

Il paese che fece per il Cavalier di Lorena, come abbiamo detto, essendo nata qualche differenza tra di loro, lo vendette al signor Conte Berka al prezzo di scudi 300, essendoselo portato in Alemagna.

Non lasciò doppo la sua vita né robba, né denari, avendo consumato nella sua malattia, che durò lo spazio di due anni, tutto quello che si era acquistato nello spazio di sei mesi, perché quello che aveva guadagnato avanti, l'avea speso allegramente con suoi amici, et avrebbe potuto lasciare almeno 25000 scudi e di vantaggio.

Ancorché il sudetto Gaspero fusse di casa Dughet, prese il nome di Pousino, perché il detto famoso Niccolò Pousino sposò una sorella di Gasparo, et anco per essere stato in casa sua, come s'è detto, lo spazio di 4 anni incirca.

Per il diletto della caccia mantenne sempre tre cani.

**A.IV. Vita di Gaspare Dughet, in NICOLA PIO *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti* (Roma 1724), edizione critica a cura di C. e R. Engass, città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977**

[pp. 45-46] GASPARE DUGHET detto Gaspare Pusino, eccellentissimo pittore, paesista, nacque in Francia l'anno 1621. Inclinato alla pittura della scuola di Nicolò Pusino, apprese così bene il gusto di dipingere i paesi, che poi havendo studiato con tanta attenzione dal vero, riuscì uno de' più bravi pittori de' paesi, che e sia stato nell'Europa, a segno che niun più di lui, espresse così bene al vivo et al vero gl'effetti della natura, si nel nascere, come nel tramontar del sole, in vedute, tanto montuose, quanto in pianure verdeggianti, acque, rivi, e tempeste, e strade, e siti con bell'edificj, et ha saputo così bene mettere il vento fra gl'arbori, e le frondi, che a vederle ingannano l'orecchio e la vista adattandovi le sue graziose figure. Secondo la qualità de siti, si a oglio, che a fresco et acquazzo, come si ammirano in San Martino de' Monti nelle pareti delle mura della chiesa. In casa Colonna in bellissimi quadri, particolarmente nel palazzo dell'ementissimo cardinal Ottobono quale ne ha fatto una raccolta de sessanta e più pezzi della più bella maniera da lui fatta, che a vederli tutti ben ordinati in una gran stanza rendono invidia a qualsivoglia sovrano. Ha dipinto ancora molto in opere a guazzo in un appartamento del Palazzo Costaguti in tutte le porte e fenestre, parte de quale sono state tagliati e poste in quadri, cioè li più conservati, dove si vedono con figure dell'Allegrini e presentemente bene accomodati, si godono nell'appartamento del palazzo nuovo del s. Livio de Carolis incontro a San Marcello. Ha dipinto anco scene e piombi cioè paraventi da letto, uno de quali si conserva dal s. marchese Massimi a Sant'Andrea della Valle. Appresso in medesimo s. card. Ottobono si vede ancora una cassa di cimbalo tutta da lui dipinta a guazzo dentro e fuori che per bellezza e conservazione è uno incanto dell'occhio e del mondo. Ha fatto altri molti lavori e quadri delli quali ne sono addorne le più nobili gallerie dell'Europa. Nelli suoi

dipinti ha fatto tre maniere, la prima bella, la seconda in superlativo grado innarrivabile, e la terza bellissima, et in maniera de paesi è stato così singolare che sino a questo hora non ha havuto il pari né si crede che ve sarà chi possa uguagliarlo. Fu cogniato di Nicolò Pusino dal quale derivò essersi chiamato da tutti Gaspare Pusino. Fu huomo umile, e di ottimi costumi e morì l'anno 1684 in Roma. Il di lui ritratto è stato fatto e delineato da Luigi Garzi.

**A.V. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610 al 1670, Firenze 1728***

**A.V.a. *Dalla Vita di Gasparo Dughet [pp. 473-475]***

Gasparo Dughet. Pittore romano. Detto Gasparo Poussin, Discepolo di Niccolò Poussin

Nato 1613. Morto 1675

[p. 473] In questi tempi nutrì la città di Roma un eccellente pittore, che in colorir paesi si segnalò non poco fra gli altri di ottimo nome in tali facultà; di manierachè a cagione della bella maniera che egli si fece sua propria, e della gran velocità, che egli ebbe nel maneggiare il pennello, potè non solo abbellire coll'opere sue le più rinomate gallerie di Roma e dell'Italia, ma eziando della Francia, Alemagna, Fiandra, Olanda e Inghilterra. Fu questi Gasparo Dughet, figliuolo di Jacopo Dughet di Parigi. Ei venne a questa luce nel mese di maggio del 1613 in tempo, che il padre suo abitava in Roma in Piazza di Spagna, nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina. L'indole spiritosa del fanciullo, fino all'età di sei anni, diede a'suoi genitori giusto motivo di applicarlo allo studio della Grammatica, per quindi portarlo a quello dell'umane lettere; ma fece loro poi conoscere l'esperienza, che non era questa l'applicazione, a cui lo destinava la Provvidenza; conciossiacosachè il figliuolo, rimossa ogni altra sollecitudine, la maggior parte del tempo volesse impiegare in cose appartenenti a disegno. Arrise la fortuna a' desiderj del giovanetto; perciocchè avendo suo padre data in moglie al rinomato pittore Niccolò Poussin una sua figliuola, largo campo si aperse a lui di adattarsi a quello studio appresso al nuovo parente. Si accomdò egli adunque col Poussino, il quale fin dal primo operare del giovanetto riconobbe, che, o fosse per l'eccedente inclinazione, che egli aveva alla caccia delle fiere, o per altra qualunque cagione, lo portava più il genio al dipigner paesi, che le umane figure; onde volle ch'egli, senza abbandonare affatto lo studio di queste, per poter poi con esse adornare i suoi paesi, si esercitasse per ordinario in disegnar vedute al naturale. Rimase il giovane sì persuaso da tal consiglio, che per tre anni e più, che egli stette appresso al Poussin, non applicò mai ad altro; interrotto però bene spesso da crudeli malattie cagionategli di quando in quando dalle smoderate fatiche, che egli era solito imprendere a cagione della

caccia. Era già egli pervenuto al diciottesimo anno di sua età, quando desideroso di godersi la vita e gli amici senza suggezione, abbandonata la scuola del cognato incominciò ad operar da se stesso: e del poco danaro di suo guadagno che non gli veniva speso nelle conversazioni, si serviva per tenere una casa a Tivoli, luogo che si era eletto per poter dipignere belle vedute al naturale, e fare nel dipigner paesi i suoi principali studj.

[p. 474] Nello stesso tempo, per poter ritrarre vedute amene e deliziose, una ne aveva presa a Frascati, e due altre in luoghi eminenti dentro la città di Roma. Non aveva ancora il nostro pittore ancora compiuto il ventesimo anno dell'età sua, che già si portava così bene, che il Duca della Cornia volle condurlo a Castiglion del Lago, con nobile onorario di venti scudi il mese, oltre all'abitazione e al mantenimento si sua persona; ma a quegli, a cui poco era piaciuto il soggettarsi ai più stretti e affezionati parenti, non poté a lungo andare esser grata la suggezione della Corte, che però dopo qualche mese se ne tornò a Roma. Quivi pure fu conosciuta la sua abilità da Francesco Ariti nobile Milanese, che pure allora era stato fatto Governatore di Atino in Regno, il quale volle per ogni modo averlo in sua compagnia nel luogo di quel Governo: e per ottenere l'intento, gli promesse trattamento onorevole. Poco si stette quivi il nostro Gasparo, perché poco gli gustò quel paese, e se ne tornò a Roma. Era allora Ambasciatore al Papa, per la Maestà del re Cattolico, il Marchese di Castel Rodrigo, al quale essendo venuto a notizia il modo dell'operar suo, gli ordinò due paesi di quindici palmi, che furon da lui condotti con gran diligenza, e ne fu largamente ricompensato. Con tale occasione gli convenne poi farne altri molti per Cavalieri Spagnoli, che lungo sarebbe il ridire. Viaggiò a Napoli, a Perugia, a Firenze: e per tutto lasciò opere di sua mano. In Firenze fu egli nel tempo, che l'eccellente pittore Pietro da Cortona dipigneva le stanze del regio palazzo del granduca a' Pitti: e ad istanza dello stesso Pietro fece un paese di cinque palmi, per lo quale gli fece dare cento scudi. Tornato a Roma, dove avendo fatto molto studio sotto gl'insegnamenti di Claudio Gellee Lorenese, insigne pittore di paesi nel colorirgli a fresco<sup>1218</sup>, gli fu ordinato il dipignere, nella chiesa dei Carmelitani di San Martino dei Monti, alcuni paesi a fresco con figure di due palmi circa, nei quali diede tal soddisfazione a' Padri di quel convento, che non solo ne fu allora da esse ben pagato, ma finchè è visse ne fu riconosciuto e regalato. Si accrebbe tanto più la fama del nostro Gasparo Poussin, che per tal soprannome era inteso per ognuno, per essere stato cognato e discepolo di Niccolò Poussin; onde non è meraviglia, che poi il Contestabile Colonna gli ordinasse di dipignere pure a fresco alcune stanze del suo palazzo, con più fregi e soprapporti, ed anche alcuni quadri a olio, che furono lodatissimi. Agli ordini del Contestabile si aggiunsero quegli del Principe Borghese, di colorir paesi a fresco e a olio: ed il Principe Panfilio, nella sua vigna fuori di porta a San Pancrazio, ne volle altresì. Ma per ben qualificare

---

<sup>1218</sup> Baldinucci è il primo biografo ad affermare esplicitamente che Dughet sia stato un allievo diretto di Claude Lorrain, da cui avrebbe imparato la tecnica dell'affresco, effettivamente non praticata da Nicolas Poussin.



il valore, che in simili facultà aveva già acquistato il Poussin, basta sol dire, che l'eccellentissimo scultore, il Cav. Gio. Lorenzo Bernino, volle anch'esso aver sue opere, e gli fece colorire nelle sue proprie stanze più fregi a fresco, che si annoverano fra le opere di lui più belle. Nel palazzo della Signora Diamante Muti sotto il Campidoglio fece pure opere simili. Per molti Eminentissimi Cardinali condusse bei paesi a olio. Ma fra coloro che hanno fatto stima delle pitture del Poussino, uno ve ne ha nella città di Roma, che mentre scrivo questa notizia, abita nella estrada del Corso. Questi è Antonio Moretti argentiere<sup>1219</sup>, il quale [p. 475] si trova provvisto di cinquanta pezzi di quadri di mano di lui, fra grandi e piccoli, e ne fa quella stima, che a tali pitture si conviene. Le opere, che questo artefice condusse nello spazio di quarantacinque anni in circa, che egli attese all'arte, son tante in numero, che a gran fatica si può di una minima parte aver cognizione; basti solo ridire ciò, che sopra accennammo, che ne andarono per tutta l'Europa in gran quantità. L'ultimo suo quadro fece egli pel Cardinale di Lorena: e veramente fu quello, che secondo la fama, che ne corse, poté servire per corona dell'altre opere sue. Rappresentava questo una Burrasca sopra terra: si esprimevano al vivo in quella tela gli effetti violenti di un torbido temporale, come alberi svelti dal vento, nuvoli oscuri, il cadere d'un fulmine, il sollevarsi della polvere, trasportata dalla forza dell'aria commossa, ed altre cose a queste somiglianti, maravigliosamente imitato. È ben vero, che quest'opera, a cagione di non so qual disparere, che nacque fra di loro, non fu poi altrimenti del Lorena, ma la diede il Poussin per trecento scudi al Conte Berk, che se la portò in Alemagna. Fu Gasparo, come dicemmo, sempre amico di libertà, e perciò non volle accasarsi: e le incessanti fatiche, che egli si prendea nella caccia, l'umidità contratta nel continuo esercizio della medesima, e' l dipigner, ch'è fece spesso in luoghi poco asciutti, fece sì, che egli finalmente che per lo spazio di due anni intieri, che furono gli ultimi del suo vivere, travagliasse in una penosa infermità, e che molto se gli enfiassero le gambe, delle quali poi rottasi la pelle, si fece il male tanto peggiore, che in breve egli giunse all'ocaso de' giorni suoi. Morì agli 25 di Maggio dell'Anno Santo 1675, alle ore 22, dopo aver data opera a quelli esercizj, e fatte quelle dimostrazioni, che da buon cristiano si richieggono in tale occasione. Ebbe Gasparo Poussin una maniera di far paesi, che fu assai gradita, non per la macchia, nella quale troppo si attenne a un sol colore, cioè al verde, ma per la composizione dei siti de' medesimi paesi, nella quale molto si particolarizzò fra gli altri. Ebbe ancora un dono dalla natura, o pur vogliamo dire, dal grande operar ch'è fece: e fu di maneggiare il pennello con tanta prestezza, che in un sol giorno poteva dar principio e fine al dipignere una tela di cinque palmi con varie figure: e siccome egli possedè un tal talento, e dell'opere sue fu bene ricompensato, così anche fece sì grandi guadagni, ch'è fu parere molto costante di chi ebbe tutta la cognizione degli affari di lui, che egli avesse potuto lasciare alla sua morte venticinque migliaja di

---

<sup>1219</sup> Per indicare la collezione di Antonio d'Amico Moretti viene utilizzato il tempo presente, eppure l'argentiere era morto nel 1687. Ciò conferma che la vita di Dughet comparsa nelle *Notizie* del 1728 sia stata scritta da Filippo molti anni prima, probabilmente poco dopo la morte del pittore.

scudi almeno; ma tale fu altresì il suo genio all'allegria del conversare con gli amici, e tanto prurito della caccia (per lo diletto della quale mantenne sempre molti cani) che rare volte o mai, il denaro del primo guadagno giunse a mescolarsi con quello del secondo, e se pure alcuna suppellettile gli era rimasa, quella gli consumarono gli due anni dell'ultima sua malattia; talchè alla sua morte, a' parenti ed agli amici, altra faccenda o pensiero non rimase, che di procurare, ch'è fosse dato al suo cadavero sepoltura, siccome seguì nella Chiesa della Monache di S. Susanna vicino a Termini. Lasciò alcuni discepoli nell'arte sua, e fra questi Jacopo de Rooster di Malines in Brabanza in molta reputazione: e una tal Vincenzio dello Stato Ecclesiastico<sup>1220</sup>, che ha operato con molta lode, e particolarmente pel Contestabile Colonna.

**A.V.b. Dalla Vita di Niccolò Possino [BALDINUCCI 1728, p. 303]:**

«siccome caro non poco gli fu Gasparo Dughet, suo discepolo e cognato, il quale nell'ottima maniera e nella fama di condur bene arie e paesi, possiamo affermare, che rimanesse suo degno erede».

**A.V.c. Dalla Vita di Jan Miele [BALDINUCCI 1728, pp. 367-368]:**

«per lo Jacovacci, nobile Romano, [Miel] dipinse gran quantita di piccole figure in un paese, che gli aveva colorito Gasparo Dughet, e questa pittura si trova oggi nel Palazzo de' suoi eredi a San Marco»<sup>1221</sup>.

**A.V.d. Dalla Vita di Filippo Lauri [BALDINUCCI 1728, ed. BAROCCHI 1975, p. 170]**

« nell'anno 1671 [Filippo Lauri] dipinse a guazzo, nel palazzo del Principe Borghese di Roma, una piccola stanza a volta, rappresentando nello sfondo il favoloso sposalizio di Bacco e Arianna [...]. Negl'ornamenti delle quattro finestre sono dipinte quattro favole, in tondi portati da figure di chiaroscuro [...]. Essendovi poi nelle muraglie di detto stanzino, quattro paesi di Gasparo Pussino, volle lo stesso principe che Filippo vi facesse le figure e gli ornati a tutto suo gusto e capriccio»<sup>1222</sup>.

---

<sup>1220</sup> Tale "Vincenzio" è Crescenzo Onofri, che effettivamente lavorò per don Lorenzo Onofrio Colonna. Il nome errato trascritto da Baldinucci ha portato molti biografi successivi ad inserire, oltre all'Onofri, anche questo inesistente Vincenzo tra gli allievi di Gaspard.

<sup>1221</sup> Quest'opera è stata riconosciuta da chi scrive col grande *Paesaggio con lotta tra due montoni* del Metropolitan Museum di New York, ufficialmente da scrivere ai cataloghi di Dughet e Jan Miel [cat. 129]. La tela fu infatti eseguita per Domenico Jacovacci.

<sup>1222</sup> Gli affreschi menzionati da Baldinucci sono i quattro paesaggi con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio che Lauri esegue in collaborazione con Dughet nel primo mezzanino di Palazzo Borghese [catt. 361-364].

A.VI. Lione Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Roma, 1730-1736

A.VI.a. *Vita di Gasparo Du Ghet* [Vol I, 1730, pp. 57-63]

Molti sono stati i pittori, che egregiamente, ed al vivo hanno rappresentato ne' loro quadri i diversi maravigliosi parti della natura. E molti han saputo altresì darci assai bene ad intendere co' colori, anche i diversi effetti più difficili della medesima; purché stati sieno se non del tutto in parte almeno agli occhi nostri visibili. Niun però s'era fin all'età di Gasparo trovato, che avesse saputo introdurre con tanto artificio, e così naturale il vento tra le frondi, tra le frasche, e tra gli alberi, che quali inganni chi fissamente i suoi dipinti riguarda. Mirabil cosa si è certamente il vedere in una tela rappresentar varj piani, o nello spuntare dell'alba, o nel comparir dell'aurora, o nel nascer del sole, o di fitto meriggio, o sull'imbrunir della sera, od in qualunque altr'ora del giorno in vago, ed ameno paese a ciel sereno, o l'aura gentile, che mormorando tra gli alberi, qual nebbia vi s'interni, e s'aggiri dall'uno all'altro di ramo in ramo, di fronda in fronda, e le biade agitando non altramente ondeggiar le faccia, che il mare: O il fiero aquilone, che in temporal tempestoso tra orride rupi, ed in nere boscaglie ristretto con tuoni, baleni, e fulmini, qual furibonda furia fossi, sibili, urli, strida, e frema roveri, case, e monti svellendo, diroccando, ed aprendo. Non punto meno, e senza dubbio assai meglio di quello abbia io il vento colla penna descritto, cel ha espresso nelle tele Gasparo col pennello; e meraviglia non sia se dirò, che tra i pittori di paesi, ei non cede il posto ad alcuno, e che fin dagli anni più teneri mostrò quel ch'esser dovea sotto la dotta, e celebre disciplina di Niccolò Poussin, a cui in Roma, ove negli anni 1613 venne al Mondo, lo raccomandò Jacopo suo padre, che lasciato avendo molto prima Parigi sua patria; quella scelta s'era per fede. Vide Niccolò il genio, che il fanciullo aveva alla professione; e conobbe altresì la facilità, con cui i suoi precetti apprendeva. E perché gli premeva il farlo divenire eccellente, ogni sua operazione minutamente osservava. Osservò che inclinava più a disegnar paesi, che figure; e perciò più a quelli, che a queste lo fece applicare. E come era fuor di modo inclinato anche alla caccia, gli diceva, che considerasse fissamente in cacciando così da vicino, che di lontano qualunque sito, e veduta che gli si rappresentasse allo sguardo, e che delle più belle ne facesse e' disegni. Avendolo così per alcun tempo istruito, volle, che cominciasse a adoperare i pennelli, e gli fece fare alcuni paesetti. Furono questi da lui si ben condotti, che disse Niccolò ad alcuni suo'amici in vedendoli: Se io non glieli avessi veduti fare, e che non fossi piucchè sicuro, che di qui non sono mai usciti, non crederei certo, che fossero stati fatti da lui: Notovvi nondimeno alcuni difettuzzi; e senzacchè ei metter vi volesse le mani sopra, gli ordinò che da sé li correggesse, e li fece poi per proprj suoi parti, come e'erano, vendere assai bene. Animato il giovinetto dalle lodi del maestro, e divenuto avido del guadagno, divenne col continuo operare in pochi anni celebre in Roma non meno, che fuori

non col proprio suo cognome, ma con quello del Pussino, con cui e perché egli era suo scolare, e perché quegli avea sua sorella per moglie, fu sempre poi chiamato, e presentemente ancora si chiama. Non avea finiti i vent'anni, quando lasciar volle la soggezione della scuola di Niccolò, ed aprirne una da sé, siccome fece. Ma nel tempo, che lavorava di vena, e che innumerabili erano le commessioni, che giornalmente da diversi signori riceveva, altri procuravano di fargli abbandonar Roma, e di condurlo fuori. Tanto gli stette d'intorno, tanto l'importunò, e tanto gli seppe descrivere le deliziose, ed abbondanti cacce d'Arino nel Regno un cavalier Milanese, che n'era governatore, che gli riuscì finalmente nel partire di menarlo seco; poco però stette; perché ritornar volle all'amata sua stanza di Roma. Ove appena giunto, gli furono dal duca della Cornia ordinati due quadri, che in pochi giorni glieli fece. Piacque tanto al duca tal puntualità, e prestezza, che avendoglieli generosamente pagati, volle in un co'quadri condurre eziando l'autore a Perugia, e d'indi a Castiglione del lago suo delizioso feudo. O qui sì che poté divertirsi, e saziare il suo genio intenso, che aveva alla caccia! Presso a un anno vi si fermò; e più assai fermato vi sarebbe, se l'amene delizie del Trasimeno non l'avessero quasi fatto dimenticare del pennello; perché al divertimento della caccia aggiunto s'era quel della pesca; ed egli non pensava più in modo alcuno a dipingere. Per rimettersi dunque daddovero al lavoro, determinò di partire, e fatti alcuni quadri pel duca, nel licenziarsi da lui glieli regalò, e con dispiacere reciproco partì immediatamente per Roma. Lo fece il duca a tutte sue spese da due suoi famigliari servire per viaggio, dopo avergli donato un bello schioppo, un paio di pistole, un cavallo, ed un anello. Tenne Gasparo continua corrispondenza seco, e l'andò, come a suo luogo narrerò, anche dopo qualche anno a trovare. Arrivato a Roma, ricominciò subito a lavorare, e per poter meglio ritrar le vedute più vaghe al naturale, prese nel medesimo tempo quattro case a pigione: due ne' siti più eminenti di Roma, una a Tivoli, a Frascati la quarta, facendo ora nell'una, ora nell'altra i suoi studj, ed ogni giorno si vedevano nuovi suoi quadri. Fecene alcuni pel marchese di Castelrodrigo imbasciadore allora del Re di Spagna. Fecene per gl'imbasciatori di Francia, e dell'Impero. E ne fece per diversi altri personaggi forestieri, che allora erano in Roma, ognun di cui a qualunque costo ne voleva. Dipinse alcuni fregi in alcune stanze dell'abitazione del celebre Gianlorenzo Bernini. Dipinse altri nel palazzo del marchese Muti vicino a Campidoglio. Dipinse tutte l'imposte delle finestre, e porte d'un appartamento del palazzo del marchese Costaguti, alcune delle quali, che son le meglio conservate con belle figure dell'Allegrini ridotte in quadri, si vedono oggi nella nuova fabbrica del marchese de Carolis a S. Marcello. E dipinse le scene del teatro del collegio Romano. Ma mentre che per tanti signori dipingeva, e che puntualmente per la sua velocità d'operare con ognun riusciva, non si rimaneva d'andare tutti i giorni di festa a caccia, e per quelle, cadde gravemente ammalato; e poco mancò che non vi lasciasse la vita. Dopo lunga convalescenza, al fin si riebbe; ed andò a trovare il suo duca della Cornia a Perugia per meglio ristabilirsi in quell'aria salubre. Ristabilito ch'è fu, lo condusse il duca a Castiglione, e d'ivi in sua compagnia a Firenze, ove non istette ozioso; Perché ebbe diverse commessioni, compite le quali ritornò di bel

nuovo a Perugia col duca, e s'incamminò poi subito alla volta di Roma con animo di passare a Napoli, siccome arrivato vi fu, immediatamente v'andò; e vi si trattenne poco meno d'un anno sempre or per l'uno, or per l'altro di que' cavalieri dipignendo. Quindi tornato a Roma si mise a dipignere a fresco alcuni paesi nella chiesa di S. Martino de'monti, e guadagnò oltre il prezzo che non fu tenue, l'affetto di tutti que' buoni religiosi. Entrò poi a dipignere a fresco pure in alcune stanze del palazzo del Constestabile [Colonna], per cui colorì anche a olio alcuni quadri. Ne colorì ancora per principe Borghesi ad olio, ed a fresco altresì, ed a olio, ed a fresco, parimente per principe Panfilj nella sua villa fuori di porta S. Pancrazio. Operò per molt'altri personaggi, e per molte private persone, che se annoverar si volessero tutte l'opere esattamente, e descriverle a una a una, siccome s'imprenderebbe a far cosa assai difficile per esser moltissime, così aver si potrebbe talora taccia di lungo, e di noioso. Basterà dunque dire, che solo in Roma un argentiere per nome Antonio Moretti ne ebbe da lui più di cinquanta, delle quali ne trovò dodici mila scudi dal cardinal d'Estrées, e non volle dargliele; e che ora ne ha il cardinal Ottoboni col suo nobil, e generoso genio ornata con presso a cento una stanza, che è forse la più preziosa delle molte, e molto ricche, e magnifiche, che compongono i vaghi, e ben disposti appartamenti del signoril palazzo della Cancelleria. Ha ancora un bel gravicembolo dipinto da lui, che molti ne dipinse, avendone uno pure il Contestabile [Colonna]. Oltre queste, ed altre moltissime, che egli fece per Italia, e per Roma, moltissime ne fece eziando per diverse gallerie, e palagi d'Europa, ove io stesso in gran numero ne ho vedute tutte belle, ma quelle della seconda maniera più belle ancora della terza, e della prima. Imperocchè questa dà alquanto nel secco, quella è vero, che è vaga, ed amena; ma nell'altra si trova più semplicità, più verità, e più dottrina. Non lasciava egli trattanto, tutto che fosse già avanzato in età d'andare a caccia, di fare spropositi incredibili, e di stare cogli amici allegramente, co' quali tutto ciò che alla giornata in grosse somme guadagnava, spendeva facendosi conto, che potesse aver guadagnato intorno a trenta mila scudi. Ned è difficile a credersi a chi consideri, che egli era così presto, e franco nell'operare, che faceva in un giorno qualsisia quadro di cinque, e sei palmi, ed assai ben li vendeva. Ne vendè uno, che fu l'ultimo, che egli fece trecento scudi al conte Berk, che lo portò in Germania; e rappresentava una tempesta con varj naturali, e ben imitati accidenti. Finito questo fu assalito da fieri dolori di testa; e quindi sorpreso da tali altre doglie, che non gli permettevano, né il lavorare, né l'uscire di casa. Mancatogli in cotal modo l'uso del moto continuo, che soleva fare, e sopraggiuntagli lenta febbre diede in una spezie d'idropisia, che finalmente dopo il corso di più di due anni de' 1675 il dì 25 di maggio gli levò la vita. Portossi il cadavere con onesta pompa funebre nella chiesa delle monache di S. Sussanna, ove dopo le solite esequie fu seppellito. Pochi ma pochi avanzi lasciò; perché come disse di sopra tutto ciò che guadagnava spendeva. E questi rimasero a Giovanni suo fratello carnale, che era pittore altresì, ed allievo del cognato egli pure, avendo intagliate in acqua forte molte opere sue, e morì alcuni anni dopo di lui, ma non con quella stima, e con quel grido. Non volle Gasparo ami moglie; perché troppo amava la libertà. Non ebbe scolari trattone il

Crescenzi; perché questi pure gli rendevan soggezione. Egli sol dunque uscì di sua scuola con qualche nome; e molto dipinse in Roma. Ha alcuno suoi quadri il conte Stella; ed in altre case pur ve ne sono. Andò poi a Firenze, e vi morì; e morta sarebbe con lui la maniera del maestro; se a maraviglia non s'imitasse da Francesco Vamblomen Orizzonte, che l'ha fatta, e fa con tal credito, e fama risorgere, che l'opere sue sparse son oggi mai per tutta Europa, ed ornan le gallerie principali di Roma. Veggonsene, e fan superba mostra tra l'altre celebri, che ne ha il cardinal Collicola, alle cui signorili qualità, ond'è pienamente fornito, neppur manca quella di protegger e' professori dell'arti nobili, e delle belle lettere, co'quali passa la maggior parte del tempo, e si restringono le quotidiane sue conversazioni. Fu Gasparo assai modesto nel tratto, e nel discorso, risoluto, e costante nella fatica, amante non meno della professione, che de' professori con cui trattava veramente di genio. Parlava bene di tutti, e non disprezzava mai alcuno. Ebbe però molte controversie con Salvator Rosa, e per quadro, che fece a concorrenza d'un altro fatto da lui per un gran personaggio, a cui non lo volle dare a meno di quello l'avea pagato al Rosa, ed è il medesimo, che fu comprato poi dal mentovato conte Berk, corsa avrebbe qualche fiera burrasca, se la protezione d'un altro personaggio, che lo mandò a' suoi feudi non l'avesse salvato. Era rispettoso, e umile, allegro e faceto; e conservò fino alla fine inalterabilmente sempre il suo naturale, e costume. Aveva non molto alta statura, ma corpulenta, e grave, faccia più graziosa, e simpatica, che veneranda, e bella, vista acutissima, e carnagione colorita, e viva, dall'aspetto però non si poteva conoscere quel fuoco, e quel brio, che egli mostrò nel pennello.

**A.VI.b. Dalla *Vita di Niccolò Berrettoni*, in: PASCOLI 1736, p. 189:**

[Berrettono] Trattava spesso con Gasparo Dughet, e spesso anche andavano a passeggiare insieme or fuori d'una porta, or fuori d'un'altra, ed aveva tanto genio seco, che gli volle fare, e donare il ritratto<sup>1223</sup>.

**A.VII. A.-J- DEZALLIER D'ARGENVILLE (1680-1765), *Abrégé de la vie des plus fameux peintre. Tome premier, avec leur portraits gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grads maîtres*, Parigi 1762, pp. 68-72**

---

<sup>1223</sup> Questo ritratto di Dughet eseguito dal Berrettoni e purtroppo perduto è da riconoscersi col «retrato de Nicolas Poussin» della collezione del Marchese del Carpio [BURKE, CHERRY 1997, 759, Doc 29]. L'opera fu acquistata alla morte del marchese dall'abate Giuseppe Paolucci [FRUTOS SASTRE 2009, p. 488, n. 1317], infatti compare nel suo inventario post mortem dove è riportato con esattezza il nome del ritrattato.

## GUASPRES POUSSIN

[p. 68] Guaspre Dughet, surnommé Poussin, quoique né à Rome en 1613, étoit fils de Jacques Dughet, Parisien, établi en cette ville. Son père, qui avoit marié une de ses filles au fameux Poussin, lui avoit donné dans la suite pour élève, son fils Guaspre, en qui un grand talent pour la peinture s'étoit manifesté dès la plus tendre jeunesse. Guaspre prit le nom de Poussin, à cause de l'alliance [p. 69] qui étoit entr'eux. Le Poussin lui reconnut un goût particulier pour le paysage; il ne voulut pas néanmoins le détourner de l'étude des figures, qui en font le principal ornement. Ses commencemens furent si heureux, que le Poussin disoit à ses amis, qu'il ne croiroit pas que les tableaux de Guaspre fussent de sa main, s'il ne les lui avoit vû faire.

Le Guaspre aimoit passionnément la chasse, ainsi que la campagne. Pendant cet exercice, l'occasion de dessiner les beaux effets de la nature ne lui échappoit point. Ses tableaux commençoient à être recherchés, lorsqu'un gentilhomme Milanois l'engagea à venir dans son pays, qui étoit renommé pour la chasse. Cette vie errante ne lui convenoit point; il étoit né pour des choses plus sérieuses; et la ville de Rome eut assez d'attraits pour le rappeler peu de tem[p]s après. Le Duc de la Cornia, pour qui il avoit fait quelques tableaux, dont il avoit été extrêmement content, le fit repartir pour Pérouse et pour Castiglione, où il resta près d'un an. La chasse et la pêche, qui l'occupoient tour à tour, l'avoient rendu infidèle à la peinture; enfin, il prit congé du Duc, en lui faisant présent de quelques tableaux; et le Duc le fit défrayer et escorter jusqu'à Rome, où il arriva comblé de ses libéralités. Ce Peintre, pour être plus à portée de dessiner d'après nature, loua quatre maisons en même tem[p]s; deux dans les quartiers les plus élevés de Rome, une à Tivoli, et la quatrième à Frascati. Les études qu'il y fit, lui acquirent une grande facilité, une touche admirable et un coloris très frais. Souvent le Poussin, qui venoit le voir travailler, se faisoit un plaisir d'orner ses paysages de figures admirables.

[p. 70] Un travail continuel, la chasse qui l'occupoit les jours de fête, le firent tomber dangereusement malade. Après une longue convalescence, il alla prendre l'air à Pérouse chez le Duc de la Cornia. Ce Seigneur le mena à Castiglione et à Florence, où il reçut de la noblesse un accueil favorable, et la commission de faire plusieurs tableaux. Il revint ensuite à Florence et enfin à Rome, dans le dessein de partir pour Naples, où l'espace d'une année entière put à peine suffire pour contenter les amateurs. Le Guaspre de retour à Rome, s'attacha à suivre la manière de Claude Lorrain<sup>1224</sup>. Les Princes Romains et les Seigneurs d'Italie n'étoient pas les seuls qui l'occupoient; ses ouvrages étoient recherchés des étrangers. Sa première manière

---

<sup>1224</sup> Quest'affermazione è ambigua, perché potrebbe indicare sia che Gaspard cercasse di imparare da Lorrain copiandolo, sia che sia stato effettivamente suo allievo.

étoit sèche, la dernière vague et agréable; la seconde étoit la meilleure; plus simple, plus vraie, plus sçavante, elle ravissoit les spectateurs; personne, avant le Guaspre, n'avoit attiré le vent ni l'orage dans les tableaux qui les représentoient: les feuilles y semblent agitées, les arbres (objets inanimés) cessent de l'être sous sa main: ses sites sont beaux, bien dégradés, avec un beau maniment de pinceau; cependant ses arbres sont un peu trop verts, et les masses trop de la même couleur. Il peignoit si vite, qu'il finissoit en un jour un grand tableau avec les figures: néanmoins pour ne point s'égarer dans le vague de ses idées, il commençoit par interroger la nature, et la suivoit exactement.

Ce peintre, réserve dans ses discours, aimoit ses confrères et ne méprisoit personne: tout lui étoit commun avec ses amis; son air enjoué, son [p. 71] humeur plaisante lui procurerent beaucoup de compagnie. Il ne voulut point se marier, quoiqu'il eût gagné plus de trente mille écus Romains. Le plaisir de régaler souvent ses amis, ensuite une maladie de deux ans, laisserent à peine de quoi le faire enterrer honorablement à Sainte Susanne, en l'année 1675, à l'âge de soixante et deux ans. Crescentius de Onofrius, Jacques de Rooster de Malines et Vincentio, né dans les états du Pape, ont été ses élèves.

Les desseins du Guaspre, touchés d'un grand goût, sont comme ses tableaux, extrêmement finis: il y en a dont le trait est fait à la plume, lavé de bistre ou d'encre de la Chine; d'autres sont au pinceau, relevés de blanc, souvent même avec des touches de pierre noire: les beaux sites du Guaspre, sa belle manière de feuiller les arbres, leurs figures extraordinaires sont les caractères essentiels de sa main.

On voit à Rome, dans l'Eglise des Carmes de saint Martin dei monti, de grands paysages peints à fresque, dont les figures sont assez grandes. Dans le palais Colonna, on voit des frises et des dessus de portes peints à fresque; pour le prince Borghese, des tableaux, et des murailles entièrement peintes à l'huile, qui font admirer sa belle touche: le Prince Pamphile, dans sa vigne de Bel respiro, proche saint Pancrasse, a plusieurs marques de la capacité du Guaspre.

Il peignit pour le cardinal de Lorraine une bourasque avec un coup de tonnerre, qui est un de ses plus beaux tableaux; on le voit présentement en Allemagne.

Dans le tem[p]s que j'étois à Rome, le cardinal [p. 72] Ottoboni avoit un appartement tout rempli de tableaux du Guaspre; il y en avoit plus de cinquante qu'il avoit achetés de la succession d'Antonio Moretti, pour qui le Guaspre les avoit peints.

A Dusseldorf, chez l'Electeur Palatin, un paysage extrêmement beau.

Le Roi a dans son cabinet deux beaux paysages de sa main.

Guaspre a gravé lui-même huit paysages, dont il y en a quatre ronds; de Ligny en a gravé deux en travers: il y en a un autre dans le cabinet d'Aix. Nous avons depuis peu une suite gravée à Londres, par Chatelin, Vivares, Granville, Mason et Wood de trente-quatre paysages d'après ce maître. Cette suite s'augmente tous les jours.



**A.VIII. G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma : morti dal 1641 fino al 1673, Roma 1772***

**A.VIII.a. Dalla *Vita di Alessandro Algardi*:**

[p. 213] Nel cortile grande del Palazzo oggi dei Panfilj nella Via lata al Corso vi è di sua mano una fontana di stucco, ov'ha fatto nella cima una figura di una Vergine per indicare esser quella fonte dell'acqua vergine detta di Trevi, e da piedi due Tritoni che reggono il vaso principale ch'è collocato in [p. 214] mezzo, e compisce questa fonte dentro un arco ov'è dipinto un paese a fresco di mano di Gasparo Duger cognato di Nicolò Poussino<sup>1225</sup>.

**A.VIII.b. Dalla *Vita di Niccolò Poussino*:**

[p. 354] [Nicolas Poussin] intraprese adunque il viaggio, ed avendo egli, come dissi, dei cognati fratelli di sua moglie, il maggiore chiamato Gasparo, che riuscì in genere di paesi un soggetto, che non avrebbe avuto uguale, se sapeva contenerli di non farne tanta abbondanza, e il mezzano Giovanni, il quale volle sempre stargli al fianco, che a lui era di grandissimo sollievo, e consolazione. Questo Giovanni fu condotto dal Poussino in Francia, lasciando in Roma la moglie benissimo provvista alla custodia de' suoi parenti, ed anche raccomandata al Cavalier dal Pozzo con ogni diligenza.

**A.IX. Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Tomo primo ove si descrivono le Scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, 1796**

Libro terzo, Scuola Romana, Epoca Quarta «*Il Baroccio ed altri, parte dello Stato, parte esteri, riducono il buon gusto nella Scuola Romana*»

**A.IX.a. Dalla *Vita di Nicolas Poussin***

[p. 509] si esercitò in copiar dal vero i paesi più scelti; ne' quali siccome formò a se stesso un gusto squisito, così lo accrebbe in Gaspero Dughet suo cognato, di cui ora si tratterà. Non credo che si esageri a dire, che i Carracci migliorarono l'arte di far paesi, e [Nicolas] Poussin la perfezionò[...]

---

<sup>1225</sup> Questa fontana è quella dell'Acqua Vergine scolpita da Algardi nel palazzo del Corso, purtroppo perduta, di cui è tuttavia nota un'incisione di Venturini [cat. 177].

[p. 511] Ma i tre celebri paesisti che a gara son cerchi per le raccolte de' Principi, si manifestarono sotto Urbano; Salvator Rosa napoletano, poeta satirico facile e arguto; Claudio Gellee Lorenese; Gaspare Dughet altramente detto Poussin, cognato di Niccolò, come già accennai. La moda che se avanza troppo spesso a dar tuono alle belle arti, ha esaltato successivamente or l'uno or l'altro di questi tre, e così ha obbligati anco i pittori in Roma a far copie, e a seguir lo stile or di questo, or di quello [...].

#### **A.IX.b. Dalla Vita di Gaspare Dughet**

[p. 512] Gaspare Dughet, o Poussin, romano non somiglia il Rosa salvo che nella celerità : l'uno e l'altro potè in una giornata cominciare e finire un paese, e ornarlo anche di figure. Nel resto il Poussin cerca le più belle superficie della terra, e le vedute più gaje; [p. 513] schietti pioppi, platani ameni, limpidi fonti, morbidi praticelli, collinette facili a sormontarsi, ville comode a ingannar le vampe della state, e a fare le delizie de' Grandi. Ciò che ha di più vago il territorio tuscolano o il tiburtino, e Roma stessa, ove, dicea Marziale, raccolse natura quanto di bello avea sparso altrove, tutto copiò questo artefice. Compose anco paesi di sua idea, non altramente che facesse Torquato Tasso quando descrivendo gli orti di Armida riunì in quelle ottave molte idee delle amenità che avea qua e là vedute in più luoghi.

Nonostante questo suo trasporto per la vaghezza e la grazia, è sentimento di molti, che non v'abbia fra' paesisti pittor più grande. Avea dall'indole un estro, e per così dire un linguaggio, che più esprime di quel che dice: per addurne un esempio, in certi suoi paesi più grandi, quali sono que' di palazzo Panfili, si osserva talvolta un intreccio di vie engegnosissimo, che in parte si palesa all'occhio, in parte si dee ricercar con la mente. Ciò ch'esprime Gaspare, tutto è vero. Nelle frondi è vario quanto sono le piante, accusato solamente che non abbia molto variata la macchia, tenendosi troppo al verde. Giugne non pure a rappresentare il colorito dell'alba, o del mezzodì, o della sera, o di un cielo tempestoso, o di un sereno; ma l'aura stessa che scuote soavemente le frondi, e il turbine che svelle e atterra le piante; e le procelle, e i baleni, e i fulmini esprime talvolta con una felicità meravigliosa. Niccolò che gli avea insegnato a scerre la bella natura nel paese, lo diresse nelle figure, e negli accessorj. Anche in Gaspero [p. 514] tutto spira eleganza, proprietà, erudizione: le fabbriche han dell'antico; aggiugne archi, capitelli, colonne infrante se la scena è nelle campagne di Grecia o di Roma; o se in Egitto, piramidi, obelischi, idoli della nazione. Le figure che v'introduce non sono d'ordinario pastori e greggi come ne' Fiamminghi : son istorie, favole antiche, cacce di sparvieri, poeti cinti di alloro, e simili altre rappresentanze men trite, e lavorate con un gusto, che spesso pajono miniature. Pochi allievi uscirono dalla sua scuola. Da alcuni stimasi suo vero imitatore il solo Crescenzi di Onofrio, di cui poco rimane in Roma. Dopo questo è da ricordare Gio. Domenico Ferracuti di Macerata, nella qual città e in più altre del

Piceno restano molte campagne da lui dipinte, e per la più parte occupate da neve<sup>1226</sup> ; nel qual genere di paesi egli si è distinto singolarmente.

#### **A.IX.c. Dalla Vita di Lorrain**

[p. 515] Un certo Angiolo morto giovane fu suo allievo degno di memoria; così il Wandervert; contribuì altresì Claudio alla istruzione del Poussin<sup>1227</sup> [Gaspard], del quale si è detto poc'anzi.

#### **A.X. C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les École : École Française. Tome premier, Paris 1865.***

École française

Paysages

GASPARD DUGHET, dit LE GUASPRE

NÉ EN 1613 - MORT en 1675

[P. 1] Vers l'année 1629, un Parisien établi à Rome, et nommé Jacques Dughet, apprit qu'un de ses compatriotes était malade dans une auberge, et qu'il y gémissait privé des objets les plus nécessaires à la vie. Ce Français malheureux était un grand peintre; il s'appelait Nicolas Poussin. Déjà illustre, il était encore pauvre. Jacques Dughet l'alla trouver, lui offrit sa maison et les soins de sa famille. Nicolas Poussin fut recueilli, soigné, guéri, et, après son rétablissement, il demanda par reconnaissance autant que par amour la fille aînée de Jacques Dughet : il l'obtint sans difficulté.

Cependant Jacques Dughet avait un fils qui, né à Rome en 1613, avait alors quelque seize ans. Ce jeune homme était celui qui devait plus tard acquérir une si grande célébrité en peinture sous le nom du [p. 2] Guaspre; mais, pour manifester sa vocation et la vigueur innée de son génie, Gaspard Dughet n'avait pas attendu d'être le beau-frère du Poussin. L'on raconte, en effet, que Gaspard, comme cela est arrivé à tant d'autres, ne cessait de couvrir ses livres d'étude de dessins à la plume, arbres, animaux, figures humaines. Toutefois, ce fut un événement décisif dans la vie du Guaspre, que cette rencontre avec un si grand homme, à un âge où la virilité commence et donne aux influences de l'éducation un caractère ineffaçable. Devenu le parent du Poussin et son élève, le Guaspre fut dominé aussitôt par un génie qui dominait tout le monde, et il fut marqué pour la vie à cette forte empreinte. Peut-être fut-ce un malheur.

Cette domination, du reste, fut involontaire. Avec la raison profonde qui était son génie même, Nicolas Poussin ne voulut point violenter les dispositions naturelles

---

<sup>1226</sup> Il Lanzi è l'unico biografo che segnala questo artista tra gli allievi di Gaspard.

<sup>1227</sup> Anche il Lanzi, come Baldinucci, annovera Dughet tra gli allievi diretti di Claude Lorrain.

de son jeune disciple, et, reconnaissant qu'il inclinait plutôt à l'imitation de la nature qu'à la composition des scènes historiques, il lui conseilla de parcourir la campagne de Rome et d'étudier les beaux sites qui abondent sur cette terre d'élection. Les conseils du maître répondaient si parfaitement à l'attrait que le Guaspre éprouvait déjà pour la nature, que le jeune homme les suivit avec une soumission et une ardeur incroyables. Pendant les trois années qu'il reçut les leçons du Poussin, il étudia bien plus sous les ombrages de Frascati et sur les rives du Teverone, que dans l'atelier du paysagiste. Rientôt le talent de Guaspre prit un tel essor, que Poussin étonné disait en examinant les ouvrages de son élève: «Je ne les croirais pas de lui, si je ne les lui avais vu faire de mes propres yeux.»

Passionné, robuste, et d'une humeur indépendante, le Guaspre, dès qu'il eut atteint sa dix-huitième année, voulut se passer de maître et marcher seul dans sa force et dans sa liberté. Déjà ses dessins, ses croquis avaient trouvé des acheteurs. Il se sépara du Poussin, et employa tout l'argent de ses premiers gains à louer deux maisons de campagne, l'une à Tivoli, pour avoir toujours le spectacle des immenses paysages qui se déroulent au pied de la colline où cette ville est bâtie; l'autre à Frascati, dont les antiques ruines et les villas lui offraient le modèle des nobles fabriques qui allaient enrichir ses paysages. Ce n'est pas tout. Pour varier ses points de vue, il retint deux appartements dans les quartiers les plus élevés de Rome.

Ces détails nous apprennent que Guaspre eut deux maîtres : Nicolas Poussin et la nature. A l'école du Poussin, il apprit à donner à la réalité une grandeur idéale, une héroïque noblesse ; il apprit à aimer les vastes perspectives, les larges plans fuyant par une pente insensible vers l'horizon fermé de collines ; les fabriques d'architecture romaine, interrompues dans leurs lignes sévères par les caprices du feuillage ; la fière attitude des chênes ou des châtaigniers placés comme des gardes sur la lisière des forêts ombreuses. En un mot, la composition, l'ordonnance de ses paysages, le sentiment qui les inspira, trahissent assez dans le Guaspre sa parenté avec Poussin. Mais la nature seule, la nature des environs de Rome, lui donna sa puissante manière de peindre, son mâle et sombre coloris, son habileté à reproduire les divers feuillés des arbres, à disposer les masses d'ombre et de lumière, à répandre l'air dans ses fonds, à cacher la tempête dans ses nuages.

Le paysagiste à la façon du Guaspre ne se contente pas de peindre la nature, il l'invente pour ainsi dire, et on le pourrait comparer à un architecte dont les matériaux ne seraient plus des pierres et du ciment, mais de grands arbres, des montagnes, des fleuves, des temples en ruine, et d'élégantes villas, qu'une puissance mystérieuse lui permettrait de mouvoir et de grouper à sa fantaisie. En effet, dans cette manière de concevoir le paysage, l'artiste se sert bien plus de la nature qu'il ne s'en inspire. Il n'attend pas que la poésie qui émane de la création le touche, le transporte et enflamme son génie. Il arrive avec une idée préconçue de la beauté ; il modifie, transforme et altère les objets qu'il a sous les yeux à force de les vouloir assortir à son idéal.

Pour plier ainsi la nature à la pensée de l'homme, il faut une grande force. Mais dans beaucoup de paysages du Guaspre, la puissante méditation du Poussin a disparu : le système de composition seul est resté. C'est encore, si l'on veut, le crayon du Poussin, mais ce n'est plus tout à fait sa grande âme. De là [p. 3] vient sans doute, qu'en dépit des éminentes qualités de ce maître, on se lasse quelquefois à contempler l'éternelle magnificence de ses sites, ses fabriques toujours régulières et monotones, la majesté de ses forêts. Ce qui manquait au Guaspre, c'était le naïf. Pourquoi ne le redirais-je point? Ce fut peut-être un malheur pour lui d'avoir été le disciple de Poussin. Je disais tout à l'heure qu'on reconnaissait dans ses ouvrages l'influence de deux maîtres, et cela est vrai; mais ces deux maîtres se combattirent en lui, et l'on croit voir dans les tableaux du Guaspre les signes d'une incessante lutte entre la conception de la beauté dont le Poussin avait rempli son âme, et les tendances de son caractère propre, qui le portait à une imitation plus facile de la réalité. D'un peu loin, on est frappé de l'ordonnance de ses tableaux, tout y est calculé à souhait pour imposer à l'esprit comme aux yeux : sur ces voies romaines bordées de platanes et de tombeaux, auprès de ce beau lac et sous un tel firmament, il semble qu'on ne doit voir passer que des héros ou des demi-dieux; mais si l'on s'approche et qu'on s'arrête à certains détails, on y trouve une saveur agreste qu'on ne soupçonnait point ; c'est, ici, un tertre couvert de mousses et de larges feuilles qu'a fait tomber le vent d'orage ; là, c'est l'ombre fraîche d'un arbre plus familier où la bergère et ses moutons pourraient s'abriter à l'heure de midi. Il est donc vrai que si le Guaspre rappelle toujours Poussin dans l'ensemble de l'arrangement, il l'oublie souvent dans les détails de l'exécution, parce qu'alors il est entraîné par un sentiment moins solennel, c'est-à-dire par le simple amour des champs et des bois. Je dirai plus: les personnages antiques, ou tout au moins vêtus à l'antique, dont le Guaspre, Dominiquin, Poussin lui-même ont orné ses paysages, s'assortissent quelquefois très-mal avec certaines vues de la campagne de Rome reproduites sans aucune apparence d'embellissement. Les deux paysages de Guaspre qui sont au Louvre, et où l'on voit de vrais villageois italiens, sont aussi des plus beaux que ce maître nous ait laissés. Si j'essayais de résumer ma pensée, je dirais que le Guaspre était trop héroïque pour être pastoral, et trop pastoral pour être héroïque.

Quoi qu'il en soit, Guaspre, dès l'âge de vingt ans, avait pris place parmi les peintres les plus estimés de son époque. C'est au point que le duc délia Cornia lui proposa de le suivre à Castiglione, lui offrant vingt scudi par mois, en sus du logement et de l'entretien. Guaspre partit avec le duc. Mais, comme le fait [p. 4] observer Baldinucci, celui qui, dès l'âge de dix-huit ans, avait trouvé intolérable le joug de parents doux et dévoués, ne pouvait s'accommoder du rôle de courtisan. Au bout de quelques mois, il quitta la cour du duc et revint à Rome. Francesco Ariti, noble Milanais, qui essaya également de s'attacher le Guaspre, et l'emmena dans son gouvernement d'Atino in Regno, ne fut pas plus heureux. L'artiste, jaloux de son indépendance, abandonna ce nouveau protecteur encore plus vite que le premier. Il reprit son logement à Rome et se mit à recommencer joyeusement ses

courses à travers les montagnes de la Sabine, qu'il a représentées tant de fois dans ses tableaux. Les paysages de Guaspre plurent tellement aux Romains, la noblesse de ses compositions leur rappelait si vivement le génie du grand peintre qu'il imita sans le copier, que les artistes de Rome joignirent à son nom de Gaspard ou du Guaspre celui de son maître, et la postérité lui a conservé ce double nom. Nous avons déjà dit ce qui manqua, selon nous, à Gaspard Dughet pour mériter tout à fait un si beau titre. Cependant, s'il n'est pas l'égal de son maître, il n'a point usurpé son éclatante célébrité, et ses défauts tiennent plus au genre qu'il se laissa imposer qu'à son propre génie. Dans Nicolas Poussin, la grandeur du paysage s'explique par la dignité des sujets d'histoire ou des drames philosophiques qui attirent d'abord l'attention du spectateur. Le théâtre doit être à l'unisson des nobles scènes que l'artiste y veut représenter. Ainsi, dans le Diogène, la magnificence de la nature environnante donne à l'acte du philosophe cynique une inexprimable solennité. Mais si la pensée du peintre vient à s'effacer et ne laisse plus après elle que l'ordonnance qu'elle a inspirée, je n'ai plus devant moi que la demeure des héros absents, le palais vide des rois disparus ; le silence et l'ennui habitent dans ces lieux où je ne sens plus la présence de l'homme. Le paysage historique, où le peintre prétend ennoblir la nature sans savoir pourquoi, ressemble à ces tragédies classiques où, en dépit de tout, les héros parlent toujours en vers alexandrins, marchent en mesure et ne s'humanisent jamais.

On conçoit maintenant comment le Guaspre est surtout un grand peintre quand il consent à suivre la nature. Le tableau où il a représenté une épaisse forêt, percée par un large chemin incliné, qui s'enfonce et se perd en tournoyant dans les sinuosités d'une montagne, est certainement une de ses plus belles œuvres. Le chariot attelé de bœufs, qui descend vers le devant du tableau, est d'un très-beau caractère, et sans le bouvier demi-nu dont la pose académique jure avec la simplicité de tout le reste, on ne trouverait dans cette page que naturel et grandeur. Une autre composition du Guaspre donne encore une plus haute idée de l'habileté de ce maître. Elle représente une prétendue Vue de Damas. Des rochers, s'élevant graduellement de gauche à droite, occupent le fond du tableau : la ligne de l'horizon est agréablement coupée et variée par des bouquets d'arbres qui croissent dans les anfractuosités de la montagne. De l'horizon lointain, on voit venir un fleuve qui deux fois tombe en cascade écumante avant d'atteindre le premier plan du tableau. A droite et à gauche, de magnifiques châtaigniers servent à repousser un fond lumineux et plein d'air, dont la transparente légèreté rappelle les plus beaux morceaux de Paul Bril. La nature a inspiré cette page. Et pourtant il a fallu que la mythologie vînt se glisser là où on ne l'attendait guère. Au pied de la chute d'eau sont trois personnages. Un voyageur dans un costume singulier, tunique courte, bras et jambes nus, dort la tête appuyée contre un fragment de rocher. Il a jeté à côté de lui son chapeau à plumes. Une femme, le sein découvert, vient de lui dérober son épée, et se prépare à le frapper. Par bonheur, un enfant, reconnaissable au carquois sonnante sur ses épaules, désarme cette sanguinaire beauté. Ce tableau, vraiment admirable, représente-t-il réellement une vue de Damas? Dans ce cas,

Guaspre aurait voyagé en Syrie, sans que l'histoire ait été avertie de cette excursion, qu'il eût été si intéressant de connaître.<sup>1228</sup>

[P. 5] D'après ses biographes, e Guaspre ne quitta point l'Italie. Il visita seulement Naples, Pérouse, Florence. Il arriva à Florence à l'époque où Piètre de Cortone peignait les loges du palais Pitti, et, à la demande de ce peintre, il orna l'un des appartements du palais d'un grand paysage à fresque, qui lui fut payé cent scudi. Lorsqu'il revint à Rome, les œuvres de Claude Lorrain le frappèrent d'une telle admiration, qu'il ne craignit pas, malgré son âge et sa célébrité, d'étudier à l'école de ce maître incomparable<sup>1229</sup>. Pourtant il ne paraît pas qu'il ait pu ravir au Lorrain le secret de verser à flots sur une toile la poudre d'or du soleil. Les fonds de Guaspre sont légers, pleins d'air, transparents, toujours glacés d'azur, et partant d'un aspect rigide. On y voit la lumière, mais non la chaleur du soleil.

Mais il est un genre où le Guaspre a excellé, et où il ne paraît point avoir eu de modèle. Il est le premier peintre qui ait songé à représenter des orages sur terre, et il n'a point été surpassé dans l'art d'exprimer au naturel l'effet du vent déchaîné par l'ouragan, les arbres secoués, courbés, déracinés par un tourbillon ; les nuages obscurs, la poussière soulevée du sol et se mêlant dans l'air à une pluie serrée, la chute de la foudre, [p. 6] enfin toute la confusion et toute la poésie de la campagne ravagée par un orage. L'abbé Le Blanc a reproché au Guaspre d'avoir immobilisé sur la toile des scènes agitées qui n'ont dans la nature qu'une durée éphémère. La peinture ne lui semble pas destinée à reproduire les mouvements rapides et passagers, et il recommande le choix des objets au repos. Cette opinion, déjà soutenue par Léonard de Vinci, qui enseigne, dans son *Traité de Peinture*, que certains objets, comme le disque du soleil, par exemple, ne sauraient être imités par le pinceau, cette opinion n'est, à bien dire, qu'une opinion. Sans entrer ici dans une discussion étrangère à notre sujet, il est certain que les orages ne sont point par leur nature tellement éphémères qu'on ne puisse en donner une représentation vraie, énergique et saisissante. S'il en était autrement, il faudrait enlever à l'œil du peintre les scènes que lui offre à chaque instant la réalité, et bannir de nos musées les tempêtes de Backhuysen, de Guillaume Van de Velde, de Vernet et de tant d'autres. Les coups de vent de Guaspre renversent eux-mêmes la théorie qui les condamne ; et la postérité les préfère à ses autres ouvrages. Aussi les ouragans de Guaspre ont-ils été recherchés et payés si cher par les Anglais, qu'ils sont devenus rares en France. Aujourd'hui, on ne les trouve guère plus que dans les opulentes galeries de l'Angleterre.

La manière de peindre de Guaspre est facile, mais en même temps vigoureuse et ressentie. Sa touche est large, et elle imite la fermeté du Poussin. Il savait la varier habilement suivant les objets qu'il voulait représenter. Son pinceau puissant est quelquefois léger quand il répand au pied de ses bocages les frais gazons et les

---

<sup>1228</sup> Quest'opera è il *Paesaggio con Rinaldo e Armida* di Palazzo Corsini [cat. 201].

<sup>1229</sup> Blanc, probablemente sulla base delle *Notizie* di Baldinucci, considera Gaspard un allievo di Claude Lorrain.

mousses veloutées; il est franc et solide quand il peint les rocs, brûlés par le soleil, de la campagne romaine.

Ses arbres sont toujours bien dessinés, d'une tournure élégante; ils sont empâtés et feuillés en grand. Baldinucci l'a accusé d'être trop uniformément vert. Peut-être, à l'époque où Baldinucci a vu les tableaux de Guaspre, ce reproche pouvait-il se justifier. Aujourd'hui, en général, les peintures de ce maître ont poussé au noir, ce qu'il faut attribuer en partie à la substance dont on se servait alors pour l'imprimature des toiles. Les premiers plans, où il place d'ordinaire des arbres touffus, des entrées de forêts, sont assez difficiles à saisir, mais ses fonds ont conservé toute leur légèreté, ses ciels tout leur éclat. Guaspre a égalé les meilleurs maîtres dans l'art de rendre la perspective aérienne. On est étonné de voir le fini de la plupart de ses tableaux, quand on sait avec quelle rapidité il les peignait. En un seul jour, il avait exécuté, dit Baldinucci, un paysage de cinq palmes, orné de figures. Le nombre de ses tableaux est immense. De son vivant déjà, on montrait, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, une grande émulation de les acquérir. Mais c'est à Rome qu'il trouva les admirateurs les plus passionnés et les plus généreux. Au temps de Baldinucci, un banquier de cette ville, nommé Antonio Moretti, ne possédait pas moins de cinquante morceaux du Guaspre, grands et petits.

Il semble que Guaspre aurait dû amasser une grande fortune, car ses tableaux étaient aussi bien payés que vite exécutés. Il aurait pu aisément, dit un biographe, laisser 25,000 scudi, s'il avait su vivre avec économie; mais il aimait à traiter ses amis, il aimait surtout la chasse, pour laquelle il entretenait des meutes nombreuses, et lorsqu'il mourut, il était si pauvre qu'il fallut vendre le peu de vaisselle qui lui restait pour subvenir aux frais de son enterrement. Cette passion pour la chasse était si grande qu'il compromit plusieurs fois sa santé, en s'exposant à l'ardeur du soleil, ou en parcourant des jours entiers des marais malsains. Il fit plusieurs maladies qui mirent son existence en danger. Vers la fin de sa vie, il devint infirme : ses jambes gonflées ne pouvaient le soutenir. L'obligation de rester immobile lui causa une profonde mélancolie, et il mourut le 25 mai 1675. L'année même de sa mort, il peignit un ouragan qui passe pour son chef-d'œuvre. Le Déluge fut aussi la dernière inspiration du Poussin.

L'innombrable quantité de ses tableaux à l'huile suffirait sans doute à justifier la renommée de ce maître; pourtant il trouva dans la peinture à la gouache un nouvel aliment à sa prodigieuse activité. Les paysages qu'il a peints de cette manière sont peut-être la partie dominante de son œuvre. La richesse des tons, la légèreté, la [p. 7] facilité de la touche sont merveilleuses. Ses dessins sont nombreux. On y retrouve sa grande science de l'anatomie des arbres, si je puis parler ainsi. Les chênes surtout, avec leurs feuilles dentelées qui se groupent par bouquets à l'extrémité des branches, sont rendus avec l'habileté d'un peintre chasseur qui avait passé sa vie à battre les bois.

Quant aux eaux-fortes du Guaspre - il en a gravé huit - elles sont touchées d'une main rude, sobre et magistrale. La facilité, la sûreté de la pointe, beaucoup d'effet



avec peu de moyens, tels sont les caractères de ce maître quand il dessine ses souvenirs sur le cuivre.

Les œuvres de Guaspre étonnent mais ne touchent pas. Dans ses forêts, sur ses collines et au bord de ses lacs, je cherche en vain l'émotion ou la rêverie. Comme les grandes pensées, les peintures les plus admirables viennent du cœur. Le cœur, cette source du génie, paraît avoir tenu peu de place dans la vie de Guaspre. Plein d'imagination et de force, peintre mâle et prompt, robuste chasseur, il était capable de peindre en quelques heures le vaste paysage qu'il avait parcouru la veille en une journée. Mais, inaccessible à la tendresse, il ne vit de la nature que ses imposantes surfaces, il n'en pénétra point la poésie, si ce n'est lorsqu'il la représenta tourmentée par le souffle du classique Éole, et sillonnée par les foudres du dieu de l'Olympe. On disait un jour devant nous que les campagnes que le Guaspre avait eues sous les yeux n'étaient pas faites pour lui révéler le côté pathétique des choses, l'élégie des forêts obscures et des lacs mélancoliques. Il est vrai qu'en Italie, dans ce pays de lumière et de soleil, l'amour est passionné, mais sans rêverie; la nature est ardente, mais sans mystère. Et cependant, c'est un poète romain qui, le premier, prononça ce mot sublime, sorti des entrailles de la poésie : *Sunt lacrymæ rerum.*

CHARLES BLANC

## RECHERCHES ET INDICATIONS

Gaspard Dughet, un des peintres les plus expéditifs dont l'histoire fasse mention, puisqu'il lui arriva plus d'une fois de peindre, en un jour, un grand tableau avec figures, fut aussi un habile graveur. Nous avons de sa main huit paysages exécutés d'une pointe vite et légère. Sur deux il s'est nommé *GASPARO DUCHÉ INV. SC. ROMAE*; sur les autres il a signé *G. D. S. — GASP. DUGHET SCULPSIT.*

Ses eaux-fortes, décrites par Bartsch, t. XX, page 232 du *Peintre-Graveur*, se composent : 1° d'une suite de quatre jolis paysages, en rond; 2° d'une autre de quatre jolis paysages, en largeur.

On a beaucoup gravé, surtout en Angleterre, d'après cet habile paysagiste. Parmi les meilleurs graveurs qui se sont employés à reproduire les compositions de Gaspard Dughet, il faut citer : Vivarès, Brown, Major, Mason, Cannot, Pond, Woollett, Cunego, Hackert, Mathieu, etc.

Les tableaux du Guaspre ont été de tout temps recherchés par les amateurs de la bonne peinture, et leur mérite leur a assigné une place distinguée dans les galeries publiques.

LE LOUVRE possède six paysages de cet artiste, que les administrateurs du Musée, par un sentiment un peu trop généreux, ont classé parmi les peintres de l'école italienne, comme si le nom de Gaspard Dughet, en transformant même son prénom en celui de Gasparo, était moins français que celui de Nicolas Poussin, son beau-frère, ou celui de Claude Gellée son compétiteur, ou encore comme si sa manière de peindre était plus italienne que celle de ses deux illustres compatriotes. Au point

de vue légal, on ne serait pas plus habile à soutenir que l'on a rangé le Guaspre dans l'école d'Italie parce qu'il est né à Rome d'un père parisien.

Le paysage dans lequel trois voyageurs se reposent près d'un fleuve et dont l'un s'appuie sur un lévrier, fut acquis, en 1816, pour la somme de 5,000 fr. par M. Rigo; il a été gravé par Muller. Un autre: trois hommes dont deux assis sont accompagnés par deux lévriers; un troisième : trois bergers dans le costume antique se reposant sur le bord du chemin; tableaux gravés dans le Musée de Filhol et provenant de la collection de Louis XIV, furent estimés sous l'Empire 9,000 fr. chacun, et 1,000 fr. seulement sous la Restauration.

Le livret du Musée croit devoir ajouter à la suite de la description de ces deux derniers tableaux, que M. Waagen les a attribués à Van Bloemen. Cette opinion est erronée, n'en déplaise au docte Berlinois. Ils sont bien l'un et l'autre du Guaspre, et nous saisissons cette occasion pour déplorer que le Musée du Louvre, qui doit faire autorité, qui peut, pour le cas d'un doute, s'entourer ici d'avis sûrs, embarrasse le jugement de l'amateur en s'appuyant sur les douteuses opinions d'un étranger.

Les autres tableaux du Guaspre au Musée du Louvre sont moins importants que ceux que nous venons de citer; ils furent appréciés 1,000 fr. sous la Restauration.

Au MUSÉE ROYAL DE VIENNE, où le Guaspre est rangé parmi les peintres français, on voit quatre paysages de ce maître.

A CELUI DE MUNICH, il y en a deux.

A CELUI DE DRESDE, deux également.

A L'ERMITAGE DE SAINT-PÉTERSBOURG, un même nombre.

Au MUSÉE ROYAL DE BERLIN, dirigé précisément par M. le docteur Waagen, il n'existe pas un seul tableau du Guaspre.

LE MUSÉE ROYAL DE MADRID possède sept paysages de notre artiste.

A LA GALERIE DE FLORENCE, le Guaspre est représenté par deux paysages d'un grand mérite.

A l'exception de celui de Montpellier, les musées des départements de la France, si riches en productions des maîtres de l'école française, ne possèdent cependant pas de tableaux du Guaspre. Mais M. Fabre, le généreux fondateur du beau Musée de cette ville, M. Fabre, qui séjourna une partie de sa vie à Rome, ne pouvait manquer, lui artiste distingué, de réunir des ouvrages d'un maître qu'il s'était plu tant de fois à copier ; aussi le Musée de Montpellier possède-t-il onze tableaux de ce grand paysagiste, sans compter trois belles copies exécutées par M. F. X. Fabre lui-même<sup>1230</sup>. Ces onze toiles figurent dans l'inventaire du Musée "de Montpellier pour la somme de 16,730 fr.

Mais c'est surtout en Italie, dans les palais des grands seigneurs, que se trouvent les plus beaux tableaux de ce maître. Chez le prince Borghèse, il y a des murailles entièrement peintes à l'huile par le Guaspre.

---

<sup>1230</sup> Le opere del Musée Fabre acquistate direttamente dal pittore Fabre sono state integralmente espunte dal catalogo di Dughet già da Boisclair. Queste undici tele, a cui si sommano le tre copiate da Fabre, dimostrano comunque il grande interesse da parte dei pittori di paesaggio dell'Ottocento verso le creazioni di Gaspard.

A Bel respiro, chez le prince Pamphile, notre artiste a laissé plusieurs pages remarquables.

On voit dans le palais Colonna des frises et des dessus de portes peints à fresque de la main du Guaspre.

Dans l'église des Carmes de Saint-Martin dei monti, on admire de grands paysages peints également à fresque et enrichis de nombreuses figures d'une assez grande proportion.

Les tableaux de Gaspard Dughet se rencontrent rarement chez les amateurs. M. Dubois, de Paris, en possédait de fort beaux, qu'il a emportés à Saint-Pétersbourg.

M. Georges, l'ancien expert du Louvre, en a eu quelques-uns aussi fins que des Hobbema.

Nous en avons vu de très-beaux chez M. le marquis de Pastoret.

Enfin le conservateur du Musée Rath, à Genève, M. James Audéoud, en possède un remarquable, qui fit partie de la collection Montonnat.

Les figures qui ornent les tableaux du Guaspre sont tantôt de sa main, tantôt de celle de Nicolas Poussin, Piètre de Cortone, Ph. Lauri et autres.

Crescenzo Onofri, Jacques de Rooster de Malines et Vincentio furent ses élèves.

Le Guaspre a laissé de fort beaux dessins touchés avec un grand goût ; il en existe dont le trait est fait à la plume, lavé de bistre ou d'encre de Chine ; d'autres au pinceau, relevés de blanc, d'autres à la pierre noire.

Il y a un grand choix à faire dans les tableaux peints de ce maître ; aussi leur prix varie-t-il dans des proportions étonnantes. A la vente Saint-Victor, 1823, un paysage du Guaspre fut vendu 320 fr. 20 c. A celle de M. Laperriere, faite la même année, un magnifique paysage qui provenait de la galerie Falconieri atteignit le chiffre de 8,000 fr. A celle du cardinal Fesch, en 1845, un Site d'Italie fut payé 2,484 fr. ; la Conversion de saint Paul 1,620 fr. ; deux autres ne s'élevèrent ensemble qu'à 891 fr. Le Guaspre n'a point signé ses tableaux ; ses eaux-fortes portent la marque ci-dessous

## Appendice B. Documenti relativi alla vita di Gaspard Dughet

### B.I. ATTO DI BATTESIMO DI DUGHET

AVR, parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, registro dei battesimi, 1615, f. 14 [trascritto in: BOISCLAIR 1986, Doc. II, pp. 138-139]

Die 8 Juny 1615

Gaspar filius Jacobi Paritien. et Dorothea de Scaruffo Pallianen. uxoris ejus degen. in no.a par.a in platea S.mae Trinitatis natus 4 hucis, baptizatus fuit Domi ob imminens mortis periculum a Plinia Velletren. obstetrice, et suppleta coerimonia et exorcismi a R.P. Silvestro Ocino (?), C.M.P. Curato pr.tibus et tenentibus D. Gasparo Barone de Morant in gallia Paritien. et a D. Margarita Bolina Rom.

### B.II. STATI DELLE ANIME MENZIONANTI DUGHET

AVR, Stati delle Anime [trascritti in: BOISCLAIR 1986, Doc. I, pp. 137-138]

Via del Babuino. Signor Nicolo pittore. Anna Maria moglie. Gasparo fratello» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1631, f. 9, n. 241]<sup>1231</sup>.

«Via Paolina. Sr Nicolo Pusini pittore. Anna Maria moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1632, f. 32v].

«Via Paolina. Signor Nicolò Pusini pittore. Anna Maria moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1633, f. 34v].

«Vicolo del Bottino. Nicolò Pusino pittore. Anna Duché moglie. Gasparo Duché» [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1634-1635, f. 40].

«Via Paolina. Signor Nicolo Possini. Anna Maria Moglie. Giovanni Duché fratello»<sup>1232</sup> [AVR, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, 1636, f. 29].

«Signor Gaspar Dughe romano» [AVR, Parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1644, f. 4v].

---

<sup>1231</sup> Nicolo e Anna Maria sono rispettivamente Nicolas Poussin e Anne Marie Dughet, sorella maggiore di Gaspard.

<sup>1232</sup> Jean Dughet abita in casa di Poussin dal 1636, ossia l'anno in cui non compare più Gaspard. A riprova della sua partenza per Parigi, il nome di Jean è omesso dagli Stati delle anime nel 1641 e nel 1642, per poi riapparire nel 1643 proprio insieme a quello di Nicolas.

«Borghetto. Gasparo pittore. Francesco pittore<sup>1233</sup>. Gioseppe servo a.8.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1646, f. 6v].

«Borghetto. Gasparo pittore. Giovanni Paulo. Francesco pittori.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo: Borghetto, 1647, f. 10v].

«Via del Babuino. Gasparo Duché romano 35 a. Pietro di Domenico Silvestro perigino 15 a.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1650, f. 37, n. 23].

«Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore 36 a. Francesco Nappini 22a.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1651, f.43, n.14]

«Rion 3 Margutta. Gasparo Duché Rom. Pitt, 37. Lud.co Sisti Servitore 22» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1652, f.36, n. 15]

«Rion 3 Margutta. Gasparo Duché Rom.o Pittore 38» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1653, f.32, n. 15]

«Rion 3 Margutta. Gaspare Duché Rom.o Pittore 39» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1654, f.35, n. 15]

«Rion 3 Margutta. Gasparo Duch. Rom.o Pittore 40» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1655, f.35, n. 14].

«Rion 3 Margutta. Gio. Duché Rom.o Pitt. 35. Lod.co Duché 30» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1656, f.37, n. 16].

«Rion 3 Margutta. Gio. Duché Rom.o Pitto. 36» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1657, f. 34, n. 16].

Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore 37 a. Paolo Marconi da Cannara, dioc. d'Assisi, 14 a» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1658, f. 47, n. 16]

«Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore a38. Domenico de Marchis de Lama a23 [o 13]<sup>1234</sup>» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1659, f. 38, n. 16].

---

<sup>1233</sup> Tale Francesco pittore è forse Francesco Allegrini, il quale in questi anni collabora con Gaspard Dughet a Palazzo Costaguti. Nello stesso periodo l'Allegrini non compare in altri Stati delle Anime. "Francesco pittori" è segnalato in casa di Dughet anche l'anno seguente.

<sup>1234</sup> Il numero è di difficile lettura. Probabilmente è da leggersi 13. In tal caso il De Marchis citato sarebbe da riconoscersi con un giovanissimo Tempestino, che sarebbe stato dunque allievo di Dughet.

«Strada Ursina. Gasparo Duché romano pittore che sta alli Greci. Caterina Cherubini romana a29. Francesca de Re, a15» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1659, f. 95, n. 26].<sup>1235</sup>

«Via Margutta. Gasparo Duché romano pittore a39.» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1660, f. 38]

«Gasparo Duché romano pittore a40. Stefano Leggetti romani nepote a22. Giovanni Magrini da Marino, diocesi d'Albano, coronaro, a30» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1661]

«Santa Maria del Popolo. Gasapro Duché romano a41. Stefano Leggetti nepote a23. Giovanni Magrini da Marino a31» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1662, f. 35, n. 13]

«Via Margutta. Gasparo Duché 50a» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1665, f. 8v]

«Santa Maria del Popolo. Gasparo Duché 50a» [AVR, parrocchia di Santa Maria del Popolo, 1666, f. 2, n. 11].

«Strada Salaria. Casa n. 2 Sig. Gasparo Possini Rom.o an. 60. Sig. Stefano Ghisono da Raggio an. 28. Monsù Giacomo fiammingho an 30» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1672, f. 19];

«Strada Salaria. Casa del Sig. Pietro Lancia. Gaspare Possini Rom.o. Giacomo Rhoster fiammingho» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1674, f. 20]

«Strada Salaria. Casa del Sig. Pietro Lancia. Sr Gasparo Possini Duché Romano 64 +. Giacomo Rhoster fiammingho 35» [AVR, parrocchia di Santa Susanna, 1675, f. 42].

### **B.III. QUOTA ISCRIZIONE ALL'ACCADEMIA DI SAN LUCA (luglio 1634)**

AASL, filza 166, n° 68, cc. 10/20, f. 17r; [trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 139, doc. III]

[f. 17r] Nota delli nomi delli Sig.ri Pittori francesi:

---

<sup>1235</sup> L'anno 1659 Dughet è segnalato in due case diverse, entrambe a Roma. Ciò confermerebbe quello che sostengono i biografi antichi del Pussino, che ci informano che l'artista possedeva quattro case in contemporanea: due a Roma, una a Tivoli e una a Frascati.

«[213] Sig.r Gasparo Duche»<sup>1236</sup>

#### **B.IV. NOMINA UFFICIALE AD ACCADEMICO DI SAN LUCA (1 luglio 1657)**

AASL, Libro dei Congregationi 1634 al. 1674, Arch. 43, fol. 113v et 114. [Trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 139, doc. IV].

«Su proposto e detto dal sud.o Sig. Filippo [Gagliardi] Principe, e da alcuni altri de SS. Cong.ti che gli Infra.tti Pittori, e Scultori Absenti, desiderano essere Annovesati tra li Accademici, e discorso sopraciò, fù risoluto che conforme alle statuti altre volte fatti debbatonente la bussola per dechiarli tali, essere gli Infra.tti cioè Sr Guglielmo Cortese Pittore Borgognone. Sr Francesco Margia Pittore Murgia. Sr. Gasparo Duché alias Pusino Pittore. [...] Fù poi corsa la bussola per il soprad.o Sig. Gasparo Duché, et trovate in essa fave nere favorevoli al num.o di nova, e fave bianche disfavorevole al num.o di due, e così il d.o Sig. Gasparo fù accettato e dichiarato per Accademico».

#### **B.V. TESTIMONIANZA E PERIZIA DI DUGHET NEL PROCESSO MOLA-PAMPHILJ**

ADP, Scaff. 98, b. 28., Int. I: Fascicolo della lite Mola-Pamphilj Causa 1664. A.A. Areosto-Simoncellus [Trascritto in: MONTALTO 1955]

[f. 159] Riassunto della interrogazione dei Testi Somigliano Pussino Cortese [...] Che la verita fu et è, che il d.o Francesco Mola Articolante ha fatto una Pittura che rappresenta l'Aurora in una volta di Palazzo. Di Valmontone del d.o Aversario. Qualmente il d.o Sig. Francesco deve havere per la detta Pittura scudi trenta da d.o avversario o quello che piu stimerà da Periti, e coì [...].D. Antonius Simigliano habita nel Palazzo de SS. Chigi a SS. Apostoli.

D. Gaspar Pusinus habita.

D. Guglielmo Cortese habita

[f. 122] Gaspare Dughet et Guglielmo Cortese periziano l'affresco di P. FR. Mola: Adi 22 aprile 1662. Io Infr.to per la presente di mia Propria mano Sottoscritta per la perizia ricercata come Pittore et Accademico dela Accademia di S. Luca per stimare il valore di un opera a fresco del sig. Pietro Fr. Mola Pittore per l'Ecc. Sig. Pnpe Panfilo nel suo Pal.zo di Valmontone. La quale opera è una stanza in volta di palmi

---

<sup>1236</sup> In questi anni Dughet è ancora in casa di Poussin. Per questa ragione probabilmente riesce convenientemente ad inserirsi nella lista dei pittori francesi, infatti gli stranieri a quell'epoca versavano un tributo inferiore all'Accademia di San Luca.

44 el 50 in Circa rispettivamente dipintovi dentro nella volta l'elemento dell'Aria scompartito in cinque vani datti quali ne ha finiti quattro, e da me visti finiti, e ben considerati più volte et osservati Per la mia Perizia e Cognitione dichiaro, giudico, e stimo che vagliano d.ti tre vani come sopra depinti scudi seicento m.ta e così secondo la mia Peritia e Conscrienza stimo e dichiaro mediante il mio giuramento et in fede ho sottoscritto la pnte di mia propria mano questo di et ano sud.to dico scudi 600.

Io Gasparo Duchè affermo quanto sopra  
m.o P.a

## B.VI. TESTAMENTO DI DUGHET (24 aprile 1675)

ASR, archivio dei 30 Notari, Ufficio 7, Notaio: Michael Angelus Eusebj, ff. 353-354, 407 [trascritto in: BOISCLAIR 1986, pp. 141-142, doc. VII].

[ff. 353-354] Die Vigesima quarta Aprilis 1675.

In meis... D. Gaspar Duche filius Jacobi Rom.s mihi cog.s sanus Dei gratia mente sensu, visu, loquela, et intellecti licet corpore languens, et in lecto iacens considerans se esse mortalem, cum nil sit certius morte nilque incertius hora et puncto illius nolens intestatus decedere, sed potius cum testam.to ne inter suos posteros et successores aliqua lis oriatus. Ideo sponte ac omnibus coram inf.tis testibus mihi etc. tradidit et consignavit hec p.ntia folia clausa, et in quibus contineri asservit suum ultimum nuncupativum testamentum suam- que ultimam voluntatem et dispositionem quod et quam valere voluit Jure testam. ti nuncupativi et si tali Jurens valeret valere voluit jure Codicillorum Donationis causa mortis et alterius cuiuscumque; ultime voluntatis, et dispositionis cassans etc. o.e aliud testam.tum, et aliam ultimam voluntatem et dispositionem eum huiusquefactum per acta cuius vis not. is et subquibusvis Causulis (?) et verbis etiam derog.nis et derogatorium derogatoriis, volens hoc p.ns suum ultimum tes.tum cunctis aliis preferri o.i dans mihi omnimodam facultatem et auc.tem p.ntia folia statim secuuto eius obitu ad instantiam cuiusvis persone propria auc.te, et sine decreto aut mandato alicuius Judicis coram... duobus testibus et aperiendi et publicandi ad effectum etc. non solum sed o.i sup. quibus etc.

Actum Tome Domi Solite habit,nis di D. Gaspa- ris posit in Via Salaria procta etc. p.ntibus inf.tis testibus qui sete... propriis manibus subscripserunt ut infra videlicet.

Folvio franco/... di spanino (?)/ Io esente p.../ Io Guilelm/ ...quando sopra/ Io  
Beudolis/Io Giorgio.../  
Io Fabio che presente come.../ Jacomo de R.../ quanto sopra.  
Laus Deus



In nomine Deus Amen.

Adi 24 del Mese d'Aprile 1675.

Io sottoscritto Gaspare Duche Pusino figl. del S. Jacomo, Romano habitante in Roma, sono di mente senile, infirmo di corpo, voglio che questa sia Tultima mia volunta, e voglio che serva come Testam.to annullando qualsivoglia altro che mai havesti potuto fare, o havesti fatto e Percio voglio che quando Dio farra altro di me (sperando nella sua infinita misericordia che havevra perdonato alle offese e peccati miei) essere sepolto nella mia Parochia, et accompagnato con due torcie, e stare esposto in Chiesa ed altre quattordici torcie, che si canti le messa solenne e died messe basse. La med.ma matina, et una messa Cantata a S. Lorenzo fuori delle mura, ed esser sepolto con costa, e che si pagli quello che ha (?) alia Parochia e niente più. Item Lasso mio Erede Universale e con La mia propria bocca nomine. Il SigJ Giovanni Duche mio fratello Carnale, di tutti quanti Li miei beni presenti prescritti efuturi, e in qualsivoglia modo a me spettanti. Item Lasso alia Sig.ra Giovanna Duche mia Sorella Carnale un Cantarano di noce con le maniglie negre con filetto d'oro che sta nella mia Cammera con tutto quello che vi sarra dentro, e tutto il vino e botticelli che e, et sta nella Cantina o Grotta, et anco gli lasso una sottocoppa d'argento mia.

Item Lasso' che al S.r Gioseppe Gabbus Romano

marito d'una mia nipote gli siano contati scudi Settanta sei et 86 1/2 m.ta che esso deve havere da me, ogni volta perd che esso restituira l'infrascritte robbe mie che tiene appresso di se, e sono l'infra.tte, cioe

Un bacile d'arg.to lavorato di prezzo di scudi.. 54

Un sottocoppa d'arg.to ascendente a'scudi..... 30

Due Guantiere d'arg.to ascendenti a'scudi..... 20

Una Tazza d'arg.to di basso rilievo, ascendente 15

Quattro Chuchiali, e cinque forchette d'arg.to.

Un Orologgio d'arg.to ascendente a'scudi.....12

Una saliera d'arg.to, ascendente a'scudi..... 05

Un 'anello d'oro, ed una pietra torchina, e sei diamanti....15

e dico le m.d.e robbe valere più o meno quanto quello che sono, Una coperta di felpa; Un'altra di bombace bianca; Due Lenzuole, Un'Ferraiolo di panno negro, Un vestito di Taffuo nero, Un paio di capefochi, quattro piatti di stagno, et un' Archibugio, le dette robbe tutte sono usate. In' Oltre dichiaro che il d.o S.r Gioseppe ha alcuni quadri delle miei quali Io gli ho donati in varii tempi per aver ricevuto Io molti e varii serviti e robbe da esso, e cortesie fattemi, per tanto non voglio che sia molestato in alcun tempo, ne vi detti pezzi di quadri.

[f. 407] ne tan' poco d'altro che il potesse sospettare, il continuo commercio confidential che e passato tra di noi, et in particolare delle dette robbe che ritiene appresso di se.

Item Lasso al d.o Sr Giosepe due Quadri, uno d'animali di mano di Monsu Brugale con una cornice Indorata, et un piu grande dove vi e depinto un Castello Hosteria d'Orfeo (?), con Cornice Indorata.

Item Lasso a Marco Zagletti mio Giovane un'Archibugio da caccia a fucile che sta in mia Casa, con tutti li miei vestiti e Feraioli, eccettuatone un Ferraiolo di panno nero per essere stato assistente alia mia infirmita.

Item Lasso al 57 Antonio Farina un' Quadro della SS.ma Annunciata di pal. 4 in circa et cornice Indorata.

Item al 57 Paolo Buttafoco medico Lasso Due Testine disegnate in Carta del Mola, con cornice Indorata.

Dichiaro che mia Sorella non sia molestata, ne gli visto conti.

Io Gaspero Duché affirmo quanto e di sopra, manu propria.

### **B.VII ATTO DI DECESSO di DUGHET (25 maggio 1675)**

AVR, liber Mortuorum S. Susanna, Mort.2, 25 may 1675 [BOISCLAIR 1986, pp. 140-141, doc. VI].

Die 25 May 1675.

Gaspar' Duchet Romanis Pictor etatis sue, annum 60 circinum in commune S.M.P. Anam Deo reddidit in Domo Lancejs posito in via Salaria cuius corpus sepultur fuit hac. Pieta Sta Suzanna Receptis SSmis Sacramentis omnibus.

### **B.VIII. INVENTARIO POST MORTEM DI DUGHET**

ASR, 30 Notari capitolini, ufficio 7, notaio Michael Angelus Eusebj, Instrumenti, ff. 388, 401 [BOISCLAIR 1986, pp. 142-143, doc. VIII].

[f. 388] Inventarium.

Die Vigesima Sesta May 1675.

Hoc est Inventarium omnium et Singulorum bonorum hereditariorum q. Gasparis Duchere reper- torum in domo Solite habitationis d.q. Gasparis posit in Via que tendit ad portam Salaria Juxta. facet ad instam D. Joannis Duchere fil. q. Jacobi Rom : ger :fratris et heredis testatis supti q. Gasparis testamento in actis mei etc. rogat ad quod animo. Tamen ad eundi hereditatem Cum Benefi- cio Leg :et Inventarium fra Legma Tempora Juxta formam slatuoris Urbis et bona Sunt Infrascrinta videlicet.

Nella prima Sala

Otto scabelloni usati, cioe due di pietra Sopra i quali vi sono due Teste di Marmo Moderne, edue altre antiche parimente di Marmo.

Tre Buffeti usati.  
Tre Sedie d'appoggio di Corame usate.  
Sei Scabelletti Coperti di Mezzo damasco rosino.  
Quadri Sedici Con Cornici d'oro tra grandi e piccoli copie.  
Quattro Cornicine tonde Indorate.  
Una figura di Cera rotta e fracassata.  
Due porteri (?) Con L. Suoi ferri usate.

Seconda stanza attaciatta alla d.a Sala

Un Cantarano Con quattro Cassettoni Conline in diverse Biancaria.  
Un Cantarano Con quattro Cassettoni Conline in diverse robbe dolcie, cioè biscotti, Ciambelli. Un Credenzone Cassettoni Con polvere, Munizione da lauri.  
Una figurina di Terracotta Sopra adetto Credenzone.  
Disegni Con Cornice d'oro, n.º otto.  
Quadri depinti a' olio Con Cornice d'oro n.º Ventiquattro tra mezzani e piccoli.  
Sedie di Corami vecchie n.º Tre  
Tele desegnate Con gesso n.º due  
Dui Archibugi da laura.  
Dui Scaldaletti piccoli.  
Un foconcino di ferro.  
Dui capofochi.  
Un Trepiede piccolo di ferro.  
Una Paletta.  
Una padella.  
Una graticola.  
[f.401] Una brochetta di Rame.  
Un letto Con dui Matarazzi e un par di Lenz.la.  
Una Coperta di lana.  
Duo Spado.  
Un Specelietto.  
Un vestito di Taffetano usato.  
Un feraiolo di Baracano usato.

Qui bona sicut supra descripta, et Inventariata remanserunt in eisdem met Locis ubi reperta fuere et penes eumd.m D. Jo.em Duche heredem prefatum qui pretest.us fiuit quod si aliqua bona in p.nti inventario essens descripta, et Inventariata, que describenda, et inventarienda minime venirent pro non descriptis et inventariatis habeantur, et si aliqua bona in p.nti inventario non essenta descripta, que de Jure des.enda davenirenda pro descriptis et inventariatis habeantur, et ilia statim atque ad eius notitiam devenerint in p.nti sui alio denuo conficiendo Inventario describere

el ad notari promisit Lebere etc. nedum isto verum eliam omni alio meliori modo etc. Super quibus etc.

Actum in Soprad.a Domo posit, etc. in p.ntibus Ibid.m d. Marco Zagletto fil. q. Michaelis Rimine. D.J. Coto de Rostra, fil q. jo. fiamingho Testibus. Aperito Testamentis D. Gasparis Duché, pro D. Jo.e Duché eius Germ. fr.is.

## Appendice C. Pagamenti, inventari e altri documenti relativi ad opere di Dughet

### C.I. LIBRO DEI CONTI DI CASTEL RODRIGO. PAGAMENTO DEI PAESAGGI PER IL BUEN RETIRO (11 ottobre 1638-17 gennaio 1639)

In: BROWN, ELLIOT 1987, pp. 104-107

«A pinturas de veinte y quatro paisés con sus molduras doradas ynviadas a su Mags con Don Henrique de la Plutt (?), cinquenta mil ocho cientos y cinquenta reales 50,850»<sup>1237</sup>.

### C.II. INVENTARIO DEI BENI MOBILI DEL CASTELLO DEL VALENTINO DI TORINO (26 settembre 1644)

AST, Sezioni Riunite, art. 801, par.1 [inventario completo in: Getty Provenance Index]

«[344] dui Paesi uno di Gasparo de Possin et l'altro di Cossin  
[350] Doi paesi di Gasparo de Possin  
[364] un Paesagio di Gasparo de Possin».

### C.III. PAGAMENTO DEL MARCHESE TOMMASO RAGGI (maggio 1647)

ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 283 (1647), f. 692 [trascritto in: CURZIETTI 2014, XXV, p. 180].

«Illustrissimo Sig.re Marchese Tomaso Raggi deve dare [...] Et à di 28. Detto (maggio) scudi ventotto moneta pagati al S.r Gaspare Doche pittore per quadro».

---

<sup>1237</sup> Il totale, divisibile per ventiquattro, ha fatto presumere a Brown e Elliot che ogni tela fosse pagata 2700 reales, ossia 245 ducati. Tra queste, vi erano anche il *Paesaggio con Eremita che predica agli animali* del Prado e il *Paesaggio con san Giovanni Battista che indica Cristo* [catt. 10-11], entrambi eseguiti da Dughet e spediti a Madrid entro il 17 gennaio 1639.

#### C.IV. MENZIONI DI AFFRESCHI DI DUGHET A SAN MARTINO AI MONTI

##### NEL DIARIO DI PADRE FILIPPINI (1647-1650)

*Nota Di Tutti Li Benefitj Da Farsi Del N.R.P.M. Gio. Ant. Filippini Priore Di S. Martino Ai Monti Et Appunto Delle Robbe Fatte Cominciando Li 11 Di Febraro 1636*

[Trascritto in: SUTHERLAND HARRIS 1964; BOISCLAIR 1986, p. 144, Doc. X]

[post 10 luglio-novembre 1647; f. 97] «E poi si sono fatti tutti li paesi con l'istoria di S. Elia tra una cappella e l'altra quali sono sette fati dal S. Gasparo Possino».

6 ottobre 1649. Visita di papa Innocenzo X alla chiesa

11 novembre 1650 [festa di San Martino]. Nuova visita di papa Innocenzo X a San Martino ai Monti. Per l'occasione viene riferito al pontefice che la decorazione della chiesa sarà terminata «che sarà Pasqua»<sup>1238</sup>.

#### C.V. PAGAMENTI PER GLI AFFRESCHI DI SAN MARTINO AI MONTI E

##### PAGAMENTI DA PARTE DI ALESSANDRO OMODEI (dicembre 1647-

##### maggio 1651)

ASR, busta 1009, fasc. 1013, *Entrate e Uscite*, 1644-55; A.S.M.); ASM, vol. I, C.O. II; A.S.R., busta 1010, fasc. 1014 [

trascritti in: SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 117-118]

Dal *Libro delle Entrate e delle Uscite* [ASR, busta 1009, fasc. 1013, *Entrate e Uscite*, 1644-55]:

f. 59v «Adi 22 [dicembre 1647] a fra Girolamo disse per Gasparo Pittore dati sc. 3»

f. 65v «Adi 28 marzo [1649] suddetto dat al S. Gasparo Pittore a buon conto di scudi 15 per li 2 quadri conforme al ordine del Padre Priore nostro sc. 6»

f. 66 «Adi 3 detto [aprile 1649] al S. Gasparo Pittore per resto di scudi 15 per li 2 quadri conforme al ordine del Padre nostro sc. 9»

*In questo libro si scriverà l'esito grosso, et piccolo ... alla giornate nel G.alato del R.mo P. Generale Gio. Ant.o filippini Incominciando dal primo di Giugno 1649 [ASM., vol. I, C.O. II]:*

---

<sup>1238</sup> Ciò situa il termine ante quem per la fine degli affreschi carmelitani entro la Pasqua del 1651.

Settembre 1648:

«Dato a Gasparo Pittore p[er] li quadri che ha fatto p[er] Mons. Amodeo Milanese sc. 5»

«Dato l Sig.r Gasparo Pittore scudi tre. Sc. 3»

Ottobre 1648:

«dato p[er] finale pagamento del quadro di paesi fatto da Gasparo pittore scudi otto a monsig.r. Amodei. Sc. 8»

Gennaio 1649:

«Dato a Gasparo pittore in parte delle quadri sopra la porta p[er] entrare in Chiesa di S. Eliseo. Sc. 5»

16 Gennaio 1649:

«Dato al Sig.r Gasparo pittore p[er] finale pagamento delli 3 paesi fatti sopra le porte delle sacrestia e porta del Corridore che viene nella Chiesa scudi sc. 4»

«Dato al sudetto Sig. Gasparo un pare di calzette»

Giugno 1649 :

«Dato a Gasparo Pittore scudi trenta, q[ua]li danari(?) sono stati restituiti al P[ad]re Ricci da Monsig. Amodeo tre quadri dipinti (?) dal detto Sig.r Gasparo sc. 30»

*Dal Libro di Spese per la fabrica della Chiesa nell' Anno 1651 usque 1655 [ASR, busta 1010, fasc. 1014]:*

[f.7] 20 maggio 1651:

« Dato al Sig.re Gasparo Pittore, che ha dipinto li quattro paesi nella nostra Chiesa cioè la visione del P.dre S. Elia, di S. Ementia, di Gierusalem presa da Tito Imperatore, edi S. Cirillo gerosolimitano in tutto scudi venti sei moneta sc. 26»

## **C.VI. PAGAMENTI DI DOMENICO JACOVACCI A DUGHET E JAN MIEL**

**(1649-1655)**

[pagamenti completi trascritti in: GUERRIERI BORSOI 2017]

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 287 (Mastro 1649/ II parte):

13 [luglio 1649], s. 20 di moneta a Gasparo Duchè Pittore, “a conto di due quadri anzi s. 12 d’oro delle stampe<sup>1239</sup> e s. 1,40 di moneta a conte come detto”

7 [agosto 1649], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0,70 a Gasparo Dussini (?) Duchè Pittore, “a conto di due quadri”

6 settembre [1649], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0.70 di moneta a Gasparo Pusino Duchè. “a conto de lavori”

17 [settembre 1649], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0,70 a Gasparo Pusin Pittore, “a conto di due quadri”

[28 settembre 1649], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0.70 di moneta a Gasparo Duchè Pussini pittore, “a conto di lavori”

[22 ottobre 1649], s. 12 d’oro delle stampe e s. 1,40 di moneta a Gasparo Duchè Pittore, “a conto di lavori”

30 [ottobre 1649], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusin Pittore, “a conto de lavori”

19 [novembre 1649], s. 20 di moneta a Gio. Miel Pittore, “per lavori”

20 [novembre 1649], s. 6 d’oro delle stampe s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pittore, “per resto di s. 100 di moneta per prezzo di due quadri fatti per suo servizio”

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 288 (Mastro 1650/ I parte):

[4 gennaio 1650], s. 12 d’oro delle stampe e s. 1,40 di moneta a Gasparo Duchè Pusino Pittore, “a conto di lavori”

12 [gennaio 1650], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0.70 di moneta a Gasparo Duchè Pusin Pittore, “a conto di lavori”

19 [gennaio 1650] s. 6 d’oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, “a conto di lavori”

26 [gennaio 1650], s. 6 d’oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusin Pittore, “per saldo di quadro rappresentante la notte fatto per suo servitio”

---

<sup>1239</sup> Lo scudo d’oro delle stampe vale 1,55 scudi di moneta [GUERRIERI BORSOI 2017, p. 109].



4 [febbraio 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di un quadro"

8 [febbraio 1650], s. 19 d'oro delle stampe e s. 0,55 di moneta a Gio. Miele Pittore, "per saldo di lavori"

23 [febbraio 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta pagati a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di un quadro"

24 [marzo 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pittore, "a conto di lavori"

24 [marzo 1650], s. 15 d'oro delle stampe e s. 0,75 di moneta a Gio. Miele Pittore, "per saldo di diverse figure"

5 [maggio 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasapro Duchè Pussini Pittore, "a conto di lavori"

14 [maggio 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di due quadri"

20 [maggio 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

31 [maggio 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

[31 maggio 1650], s. 9 d'oro delle stampe e s. 1,5 di moneta a Gio. Miele, "per saldo di lavori"

3 giugno [1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di due quadri che fa per suo servitio"

[13 giugno 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini pittore

18 [giugno 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini, "per resto di due quadri fatti per suo servitio"

28 [giugno 1650] s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori che deve fare per suo servitio"

5 [luglio 1650], s. 6 'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 289 (Mastro 1650/ II parte):

[19 luglio 1650], s. 4 d'oro delle stampe e s. 0,80 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "per saldo di lavori fatti"

28 [luglio 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

6 [agosto 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori che fa per suo servitio"

6 agosto [1650], s. 11 d'oro delle stampe s 0,95 di moneta a Gio. Miele, "per saldo di diverse pitture fatte per suo servitio"

20 [agosto 1650], s. 3 d'oro delle stampe s. 0,35 di moneta a Gas. ro Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

27 [agosto 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,75 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

16 [settembre 1650], s. 3 d'oro delle stampe e s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pittore, "a conto di lavori"

23 [settembre 1650], s. 15 d'oro delle stampe e s. 0,75 di moneta a Gio. Miele, "per saldo di lavori fatti"

26 [settembre 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

3 [ottobre 1650], s. 3 d'oro delle stampe s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a buon conto de lavori"

18 ottobre [1650], s. 3 d'oro delle stampe s. 0,35 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

25 [ottobre 1650], s. 6 d'oro delle stampe e s. 0,70 di moneta a Gasparo Duchè Pusini Pittore, "a conto di lavori"

12 novembre [1650], s. 7 d'oro delle stampe e s. 0,15 di moneta pagati a Gaspare Duchè Pusini pittore, "per saldo di lavori"

20 [dicembre 1650], s. 19 d'oro delle stampe e s. 0,55 di moneta a Gio. Miele Pittore, "per saldo di lavori fatti"

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 290 (Mastro 1651/ I parte):

14 [febbraio 1651], s. 8 d'oro delle stampe a Gio. Miele Pittore, "per saldo di lavori"

29 [aprile 1651], s. 19 d'oro delle stampe e s. 0,55 a Gio. Miele Pittore, "per saldo et intero pagamento della Pittura depinta sopra un quadro"

[27 maggio 1650], s. 70 d'oro delle stampe s. 1,50 di moneta a Gio. Miele pittore, "per saldo de lavori fatti di sua arte"

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 299 (Mastro 1655/ II parte):

29 [maggio], s. 10 di moneta a Gaspare Duchè Pussin pittore "a conto della pittura di una marina che deve fare per suo servizio"

2 luglio [1655], s. 10 di moneta a Gaspare Duchè Pusin pittore, "a conto"

24 [luglio 1655], s. 10 di moneta a Gaspare Duchè Pusin pittore, "a conto di lavori"

[28 luglio 1655], s. 10 di moneta a Gio. Blangenuf pittore, "lavori"<sup>1240</sup>

13 [novembre 1655], s. 25 di moneta a Giovanni Miele pittore, " a conto di lavori"

[22 dicembre 1655], s. 25 di moneta a Gio. Miele pittore, "a conto di lavori".

ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, vol. 301 (Mastro 1656/ II parte):

20 [giugno 1656], s. 10 di monete a Gio. Miele pittore, "saldo"

---

<sup>1240</sup> Costui deve essere l'artista specializzato in marine che lavora con Dughet e Miel per la realizzazione di un grande quadro a sei mani commissionata dallo Jacovacci, che deve essere stato dunque realizzato nel 1655 in quanto tutti e tre ricevono pagamenti in questo anno. Secondo chi scrive questo pittore di marine potrebbe essere riconosciuto con Jan Blanckerhoff (1628-1669).

**C.VII. TESTAMENTO DI MARTINO LONGHI IL GIOVANE (1657) CON  
ALLEGATO L'INVENTARIO DELLA MADRE CATERINA CAMPANA (1652)**

ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 12, Carolus Novus, 1657, Vol. 7, Testamenti, ff. 40-78 (in cui è allegato l'inventario di Caterina Campana del 1652: ASR, Trenta Notai Capitolini, Uff. 14, Francesco Egidio, 1652)

[trascritto in: PUGLIESE, RIGANO 1972, pp. 145-169].

«[f. 57 r] Doi paesi in tela ciaschun di palmi sette alto et longo palmi 8 simili misura, l'una pittura di Monsù Claudio, e l'altra di Gasparo del Posino con le figure di Giò. Fiamengo».

**C.VIII. RICEVUTA DI PAGAMENTO FIRMATA DA GUILLAUME  
COURTOIS PER LE FIGURE INSERITE IN DUE PAESAGGI DI DUGHET (1  
giugno 1653)**

ADP, Banc. 86, n. 10, f. 443

[trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 145, doc. XII]

1 juin 1653.

Io Soto Scrito ho Ric.uto Dal Ca.mo Sig.re Principe Panfiglio Per le Mano di Sig.re Mariano de Vechi Scudi quindici Moneta qualli sono Per Resto he Saldo he Compite Pagamento de figure dipinte In Duoi Paesi grandi di Mano di guasparo di Posino Ciove In Uno di detto quadri Vio dipinto il Samaritano he Nel Altro Sa.to heostachio<sup>1241</sup>, et gli Altri Scudi Novi glio Riciuti Pure da Me.ma Ca. Per le Mano Del Sig.r giovan Antonio fornari et Infede p. questo di Primo giugno 1653. Dicho In Tutto Scudi Vinti quatro Mo.ta -25 -

Io guillaume Courtois Conforme Comme Sopre manne prope.

**C.IX. PAGAMENTO PER L'AFFRESCO DELLA FONTANA DI APOLLO DI  
PALAZZO CARDELLI (28 luglio 1654)**

ASR, Archivio Cardelli, Div. IX, vol. 215. *Uscita dal 1654 al 1662*, f. 11

[trascritto in: BANDES 1984, p. 28; BOISCLAIR 1986, p. 145, doc. XIII]

«a Gasparo Depussinia a conto della Pittura della Fontana [...] sc. 4.50».

---

<sup>1241</sup> Questo pagamento al Courtois è relativo alla realizzazione delle figure in due dipinti, il *Paesaggio con Buon Samaritano* e *Paesaggio con sant'Eustachio* ancora oggi presso la galleria Doria Pamphilj [catt. 179-180]. Il pagamento attesta che entro il primo giugno del 1653 le due tele erano concluse.

## C.X. INVENTARIO DI GIOVAN CARLO VALLONE (1655)

ASR, Notai del Tribunale del' A.C., Instrumenti, notaio Thomas Palutius, anno 1655, vol. 4959, ff.  
36r-73v  
[trascritto in: CURTI 2007, DOC I, pp. 109-122]

«[19] Tela imperatore per traverso donna a sedere con tazza e 4 puttini non finita di Pusino con cornice leonata»<sup>1242</sup>

«[45-46] Tele due da testa paesi di Gasparo Posino cornici dorate»

## C.XI. LETTERA DELL'ABATE LOUIS FOUQUET AL FRATELLO NICOLAS

**FOUQUET (del 7 marzo 1656)**

Trascritta in: THUILLIER 1960 (b), p. 105.

«Je vous en ay envoyé une petite quantité [...] vous y en avez encore trois, mais m[dioces; un paysage de Gaspard, beau-frère de M. Poussin, et deux copies d'originaux de M. Poussin faites de bonne main; [...] coutent peu de choses: 23 pistoles les deux copies, et le paysage 12 ou 23»

## C.XII. INVENTARIO DI FRANCESCO TRITI (20 aprile 1656)

*Inventario delli mobili esistenti nel appartamento et altre stantie sublocate dall'Ill. Sig. Francesco Triti al  
Ill.mo Monsig. Laumbertier Cameriere dell'onore di Nostro Signore*  
ASR, 30 Not. Cap., Paradisi, Hilarius, uff. 7, vol. 164, ff. 431-439v & 462-464 [trascritto in:  
SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 517-522]

Casa in via Capo le Case. Nella terza stanza:

[f.438v; 112 ] Un altro quadro, in tela simile [tela da quattro], ove è dipinto un paese di mano di Gasparo de Posino

---

<sup>1242</sup> Non è chiaro se si tratti di un'opera di Dughet o di Poussin. La mancanza del termine «Monsù» utilizzato per indicare gli oltremontani permette di presumere che la voce si riferisca a Dughet, poiché nello stesso inventario tale appellativo è utilizzato per altri artisti stranieri, quali Swanevelt.

### **C.XIII. PAGAMENTO PER GLI AFFRESCHI DELLA GALLERIA DI**

#### **ALESSANDRO VII (1 febbraio 1657)**

ASV, Fondo Sacro Palazzo Apostolico. Seria Varia, *Registri d'ordine a Mons. Tesoriere generale*, vol. 772, fol. 27

[trascritto in: WIBIRAL 1960; BOISCLAIR 1986, p. 146, doc. XV].

«1 febb. [1657], sc. 30 [...] in persona di Gasparo Duche Pittore a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ord.ne di S.sta come attestazione del S. Cav.re Pietro Berrettini da Cortona».

### **C.XIV. PAGAMENTO PER GLI AFFRESCHI DEL SALONE DEL PRINCIPE DI**

#### **PALAZZO PAMPILJ A VALMONTONE (2 giugno - 30 ottobre 1658)**

ADP Valmontone, Scaff. 98, Busta 28, int. I: fascicolo della lite Mola-Pamphilj. Causa 1664

[in: MONTALTO 1955, pp. 267-285; BOISCLAIR 1986, p. 146, doc. XVI].

F. 100: «Scudi 186 moneta: a Gasparo Duché per giornate n. 75 a 72 il giorno dalli 2 giugno per tutti li 30 ott.bre 1658».

### **C.XV. PAGAMENTI COLONNA PER DUE TELE IMPERATORE (7 febbraio**

**1660)**

AC, II A 57, n. 1 [

trascritto in: BANDES 1981, p. 77; GOZZANO 2004 p. 231]

«Nicolò Foresta pagarete à Gasparre Duche Pittore scudi novanta moneta che le facciam pagare per il prezzo et intiero pagamento di due quadri di paesaggi depinti da lui in tela d'Imperatore, vendutici così di accordo. Che con sua ricevuta saranno ben pagati - Di Casa questo di 7 febraro 1660 Lorenzo Onofrio Colonna».

«Ho ricevuto in conformità di questo ordine li suddetti scudi novanta moneta per il prezzo delli due paesi fatti à Sua Eccellenza così dacordo questo di 7 febraro 1660. Io Gasparo Duche mano propria».

### **C.XVI. LETTERE DI SALVATORE CASTIGLIONE AL DUCA CARLO II**

**GONZAGA (18 settembre 1661 – 1 ottobre 1662)**

Archivio di Stato di Mantova, Gonzaga, busta 791; lettera trascritta in: LUZIO 1913, p. 305; MERONI, I, 1971, pp. 50-53

«18 settembre 1661. Andai con Gio. Benedetto in Casa del Secretario di questo Senato Serenissimo Gritto, colà dove vidde i quattro quadri de quali già scrissi a Vostra Altezza Serenissima mio Clementissimo Signore. Duo sono paesi mano di Gasparo Possino con figurine di Giovanni Miele. Due sono figure al naturale mano di Carlo d'Andrea Sachi dell'historya di Lot con le figlie. La misura è l'inclusa e sono tutti di una proportione, ne domanda ducatonì 40 l'uno al meno, prezzo in vero tenue stante l'esquisitezza dell'opera, havendomi Giovanni Benedetto accertato di ascendere molto più in alto il giusto valsente di detti [...]

Da LUZIO 1913, p. 309:

«1 ottobre 1662. Ho fatto acquisto di un quadretto espresso di frutti et altre galanterie da quel diligentissimo pittore fiammingo [...] et di un paese originale di Gasparo Possino di palmi 4 e 3 [...]

**C.XVII. LETTERE DEL COMPUTISTA GIUSEPPE MILONE A LORENZO  
ONOFRIO COLONNA IN MERITO AD UN FREGIO AFFRESCATO DA  
DUGHET (ottobre 1661)**

AC, Lettere di Milone, camicia n. 79  
[trascritte in: GOZZANO 2004, p. 249].

Lettera di Milone al Contestabile del 4 ottobre 1661: «Il Sig.re Gio. Paolo Todesco [Schor] mi mandò un bollettino hier sera, che io avessi pagato venti scudi à Maestro fran.co Bergamo intagliatore [...]. La pittura del fregio fu principiata hier mattina dal pittore che vi fa li chiari, e oscuri, hoggi è fatta, e giovedì comincerà a dipingervi gasparo Possino, quale si è scusato non poter cominciare domani».

Lettera di Milone al Contestabile del 6 ottobre: «[...] il fregio della seconda camera si seguita, e questa mattina ha cominciato a dipingervi Gaspare Possino».

Lettera di Milone al Contestabile del 17 ottobre: ««[...] Le stanze delli appartamenti di V.E. stanno a bon termine nella paratura; e li pitori seguitano il fregio».

**C.XVIII. PAGAMENTI COLONNA PER "PAESI" (6 novembre 1661)**

AC, I B 17, f. 194

[trascritto in: GOZZANO 2004, p. 232].

«scudi 51 moneta a Gasper Posini per saldo de paesi fatti da lui in una nostra camera»<sup>1243</sup>.

**C.XIX. QUADRI DI DUGHET AGGIUNTI ALL'INVENTARIO DI  
MARCANTONIO V COLONNA AL TEMPO DI LORENZO ONOFRIO  
COLONNA (1663 circa; già datato 1654 da SAFARIK 1996<sup>1244</sup>)**

A.C., III Q B 26a, f. 237

[trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 81-82]

«Quadri di Paesi con albori lontananze, et alcune figurine longhi p.mi tre alti due l'uno di Gaspero Pusi con Cornici dorate tutte è nel mezzo granite»

«Quadro di grandezza simile [alto p.mi nove largo p.mi sette inc.a] di paesi con alberi con un Angelo che mostra il Padre Eterno ad un vecchio opera di Gasparo Pusino con Cornice simile alla soprad.a [Cornice alla fiorentina tutta dorata con un Cordone grosso granito]»<sup>1245</sup>.

**C.XX. PAGAMENTI COLONNA PER LE CORNICI DI UN PAESAGGIO DI  
DUGHET E DI UNO DI LORRAIN (12 aprile 1663)**

AC, I E 14, *Giornale lit. A dal 1659 al [1667]*, c. 345

[trascritto in: GOZZANO 2008, p. 140]

Dal *Giornale del Maestro di casa Colonna*:

---

<sup>1243</sup> La vicinanza cronologica nonché la segnalazione che questi fossero fatti «in una nostra camera», fanno propendere chi scrive per leggervi non tanto il pagamento di alcuni quadri quanto piuttosto quello per gli affreschi a fregio citati nelle lettere di Milone al Contestabile e di cui si è perduta traccia.

<sup>1244</sup> Pur essendo l'inventario di Marcantonio V Colonna, si ritiene che le opere registrate dal foglio 225 dell'inventario siano posteriore al 1654 e che le opere di Dughet, segnalate nel foglio 237, siano state aggiunte nel 1663 o successivamente, quindi al tempo di Lorenzo Onofrio Colonna. Ciò è comprovato dalla presenza, nel medesimo foglio, di una voce inventariale che riporta: « Un Paese di Monsu Clodio con alberi acqua dentro la quale vi è un schifo con due persone e nel paese vi sono alcune vacche e la Mad.a che fugge in Egitto alto p.mi nove largo p.mi sette inc.a con sua Cornice alla fiorentina tutta dorata con un Cordone grosso granito». Quest'opera è da riconoscersi con il *Paesaggio con fuga in Egitto* eseguito da Lorrain nel 1663 (firmato e datato, oggi presso il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid) ed era il pendant del *Paesaggio tempestoso con Elia e l'Angelo* eseguito da Dughet per Lorenzo Onofrio, che è quindi databile nello stesso anno.

<sup>1245</sup> L'opera è il *Paesaggio tempestoso con Elia e l'Angelo* oggi presso la National Gallery di Londra.



«[12 aprile 1663 ...] scudi ventiquattro moneta per cassa à Basilio Honofri indoratore per la doratura di due cornici lavorate alte palmi sette per due Paesi, l'uno di Gaspare Posi, e l'altro di Monsù Clodio [...]».

«[12 aprile 1663 ...] scudi diece baiocchi 40 moneta per cassa à francesco Bergamo intagliatore cioe scudi 8 per il prezzo di due cornici scorniciate con un tondo, et intavolato suoi gusci e piani alte palmi 9 1/2 larghe palmi 7 per li suddetti paesi [...]»

### C.XXI. INVENTARI COLONNA - ROBBE CHE STANNO ALLE STANZE DEL GIARDINO DELL'AURORA (1664)

[Trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 98-100]

Nel «Camerone»:

« [f. 7; n. 32] Quadro in tela alta p.mi 8 larga p.mi 5 con un' paese, e grotta, opera di Monsù Clodio, et un bagno di Diana con diece figure opera di Carluccio, senza cornice»<sup>1246</sup>.

### C.XXII. INVENTARIO DI LORENZO ONOFRIO COLONNA (1664)

*Inventario delle robbe dell'Ecc:mo Sig:re Gran Contestabile Don Lorenzo Onofrio Colonna ritrovate nella Guardarobba reconsignata da Pietro Bitij de Benedittis già Guardarobba e nuovam:te consignata à Francesco Bellarosa in questo Anno 1664 - con la sicurtà del Sig.r Francesco Cenci - stipulata per gli Atti del Bossio*

*Not:o A.C. sotti il dì 16 Marzo 1664; AC, A.D. III 12, ff.36-47 [*

*trascritto in: SAFARIK 1996, pp. 90-97]*

[f. 42; 110] Quadri di Paesi, con alberi, lontananze, e diverse figurine, opera di Gasparo Pusino, in tele lunghe p.mi 3 alte p.mi 2 con sue cornici granite nel mezzo, e dorate tutte n.o due

[f. 43; 118] Quadro in tela di grandezza simile al sud:o [alta p.mi nove, larga p.mi 7 in circa] con paese, et alberi, con l'Occidente, con un'Angelo che mostra il Pre Eterno ad un' Vecchio, opera di Gaspare Pusino, con sua Cornice simile alla soprad.a<sup>1247</sup>

---

<sup>1246</sup> L'opera assegnata dal documento a Lorrain e Maratti è in realtà il *Paesaggio con Diana e Atteone* oggi a Chatsworth eseguito da Dughet e Maratti [cat. 271; SAFARIK 1996, p. 90].

<sup>1247</sup> Quest'opera, ossia il *Paesaggio tempestoso con Elia e l'Angelo* [cat. 292], segue nell'inventario il *Paesaggio con fuga in Egitto* di Claude Lorrain (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) che è così descritto: «[117] Quadro in tela alta p.mi nove, larga p.mi 7 in circa con un' paese et alberi, con l'Oriente, acqua con barchetta, e figure dentro, Opera di Monsù Clodio, con sua Cornice alla fiorentina con un' cordone grosso granito, dorata tutta».

[f. 46; 158] Quadri n.o due in tela da Imperatore, con paesi, boscaglie, lontananze opere di Gasparo Pusino con cornici simili in tutto alle sopradette<sup>1248</sup>

[f. 46; 162] Quadro in tela alta p.mi 8 e lunga p.mi 5 con un Paese, e grotta opera di Monsù Clodio, con un Bagno di Diana con diece figure, quali sono opera di Carluccio, senza cornice<sup>1249</sup>

### C.XXIII. DAL JOURNAL DES VOYAGES DI BALTHASAR DE MONCONYS

(maggio 1664)

MONCONYS, *Journal des voyages de Monsieur de Monconys. Seconde partie. Voyage d'Angleterre, Païs-Bas, Allemagne, & Italie*, 1666, pp. 452, 458.

Il 21 maggio 1664 Monconys scrive: ««l'apresdiné Monsieur le Duc fut avec M. Bouvier à la vigne Borguesi [Borghese], et moy je fus troquer mon oeil de chat contre un tableau de Poussin, un te Titian, et un du Gaspre, et acheter deux ronds du bamboche [Van Laer], et une tête de terre de François Flamand [Duquesnoy], puis voir Monsieur Poussin là même»

Il 28 maggio Monconys annota nel diario: ««Gaspre m'envoya son tableau, et M. Simonelli celui du Bassan, pour lequel il me dit d'en avoir donné 20 pistoles; [Simonelli] il vit mes lunettes et tableaux de Hollande dont je luy en donnay un, et il m'en renvoya deux, l'un de Vendrecable qui imite le Mole, l'autre de mignature copie de Raphaël»

### C.XXIV. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO DEI BENI DI CARLO II

GONZAGA (novembre 1665)

*Inventario degli oggetti posseduti da Carlo II Compitalo nel novembre 1665*  
[Trascritto in: LUZIO 1913, p. 315; BOISCLAIR 1986, p. 150, doc XXV]

«Villa della Favorita:

Nella prima camera contigua alla detta sala a man sinistra verso il giardino: Due quadri bislungi a paesi di Gasparo Posini senza cornici»

---

<sup>1248</sup> Queste due tele imperatore sono da riconoscersi con quelle pagate a Dughet il 7 febbraio del 1660.

<sup>1249</sup> L'opera è da riconoscersi con il *Paesaggio con Diana e Atteone* oggi a Chatsworth eseguita da Maratti in collaborazione con Gaspard Dughet [cat. 271; SAFARIK 1996, p. 90].

**C.XXV. LETTERE DI ABRAHAM BRUEGHEL A DON ANTONIO RUFFO  
CONCERNENTI L'ACQUISTO DI QUADRI DI DUGHET (5 giugno 1665 – 15  
novembre 1669)**

[lettere intermente trascritte in: RUFFO (a,b,c) 1916]

Lettera di Brueghel a Ruffo del 5 giugno 1665:

« Ho trovato occasione di 4 pezze di Gasparo Poussin Tela di 4 et 5 pallmi ne vogliono per il meno scudi 200 de tutti quattro et per adesso se si fano fare da lui non vuol meno di 20 doppie dell'uno, da Mons.r Claudio non è speranza d'haver niente per che è venduto in vita se forse non si trovasse qualche cosa di lui per rincontro conforme ho trovato una tela di 4 palmi ma ne vuole 40 doppie il che mi pare che sia troppo. [...] Il Padron della felucca partira Lunedì o Martedì prossimo mi ha detto, et con esso mandarò un quadretto di fiori. Sto per havere un quadruccio bono di Gaspar Possin che sarà di poca spesa, se lo potrò havere prima che la feluca parte lo mandarò con li fiori [...]»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 16 giugno 1665:

«Domenica passato ho trovato doi quadri di gasparo Possino tele di palmi 4 [90 cm circa], et doi più piccole del Bibiano [Ottavio Viviani]».

Lettera di Brueghel a Ruffo del 25 luglio 1665:

«Ho ricevuto la gratissima lettera de 2 passato. [...]Vedo anco che V. S. Ill.ma non ha gusto d'haver quadri di gasparo et Bibiani et pertanto lasceremo qui stare questo negotio»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 17 aprile 1666:

«Ho parlato al Sig.re Gasparo Pusino per havere un quadretto compagno, non ne ha pronto, ma ne farà uno, et bisogna che costi 5 doppie»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 10 luglio 1666:

«Ho scritto a V. S. Ill.ma tre lettere che aspettano occasione di Felucca per mandargli il quadretto del Sig.r Gasparo Possino il quale è finito con doi miei uno di frutti e l'altro di fiori, li quali subito consegnerò al P.ron Carlo»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 31 luglio 1666:

«Con l'istesso padron Carlo Gionta mando a V.S. Ill.ma un quadretto di fiori et un altro di frutti per la signora con il paesetto di Gasparo Possin»

Lettera di Brueghel a Ruffo dell'11 settembre 1666:

«Ricevo la cortesissima di V. S. Ill.ma de 24 passato [24 agosto] dalla quale vedo che ha ricevuto la scatola con li tre quadretti, cioè quello di Gasparo Pussino et doi miei,

ho da caro che gli sono stati grati. Circa l'altri doi che V. S. Ill.ma desidera dal detto Sig.re Gasparo de quali vuol sapere il prezzo, non possono averli meno che per 15 doble tutti doi, non li volevano lasciar meno che 16 doble ma in caso di vendita sono d'accordo per 15»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 13 novembre 1666:

«V. S. Ill.ma mi disse con sua ultima lettera che si contentasse il padron del paesetto di Possin di pigliar calzette, l'havrebbe volentieri pigliato, al che hora dico che si contenta et hà occasione di disfarsene»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 19 novembre 1666:

«quel paesello di Gasparo et costruito fuor di modo bello V. S. Ill.ma mi avisa se lui voglia che lo dimanda et honorarmi de suoi comandi et resto»

Lettera di Brueghel a Ruffo del 15 novembre 1669:

«per quel pictor Tempesta che fa di pajesi, ma non cie altro in credito che mons.r Claude et Gasparo. Questi giorni d'exrijtro mi cappitò un bellissimo quadro de Gasparo una piogia grande palmj 4 [90 cm circa] ma assai belle et fore del ordinario»

## **C.XXVI. QUADRI DORIA-PAMPHILJ CITATI NELL'INVENTARIO DELLA VILLA DEL BELRESPIRO (6 settembre 1666)**

ADP, Scaff. 86, n° 23

[trascritto in: GARMS 1972, pp. 342, 346]

Sopra la cappella :

«[...]Quattro Quadri d'una medesima grandezza longhi palmi 12 incirca alti palmi otto in circa. In uno vi e dipinto una marina con Vascelli, et altre Barche con diversi huomini a Cavallo armati. Nell'altro un Paese con tre figure che vanno scorrendo assieme. In un altro similmente un Paese con diversi huomini a Cavallo, e vi e uno con un Cavallo a canto, che tiene un povero per le mani in forma di volerlo alzare. Nel quarto un Paese con un fiume con diversi animali, et un huomo, che guida un bove con un Cane avanti, altre Figure mano di Gasparo Pusino con sue Cornice liscie imbiancate»<sup>1250</sup>.

Quarta Stanza:

---

<sup>1250</sup> Sebbene siano assegnate a Dughet nell'inventario del 1666, queste quattro tele sono sicuramente di altra mano [BOISCLAIR 1986, catt. R156-R159].

«[...] Un quadro in tela fuga in Egitto del Redentore. e della Madonna e San Giuseppe con un Paese, con Cornice intagliata, et indorata con fondo di noce alto palmi 3 1/2 lungo 5. di mano di Gasparo»<sup>1251</sup>.

## C.XXVII. QUADRI DI DUGHET NELL'INVENTARIO DEL CARDINALE

### GIROLAMO I COLONNA (1667)

AC, *Liber Instrumentorum ann. 1667*, III AA 121

[trascritto in: SALERNO 1975, p. 236; BOISCLAIR 1986, p. 147, doc. XVIII]

«[35] Un quadro come sopra una veduta di una marina con figurine e barche di mano di Gasparo Pusino di palmi 6 e 4 ca.»

«[68-69] Dui quadri compagni che rappresentano due paesi di forma tonda di mano di Gasparo Pusini di palmi 3»

« [206-207] Due quadri compagni dentroni dipintovi due vasi di rose bianche e rosse di Gaspare Pusino di palmi 3 e 3 e mezzo»

«330] Un quadro che rappresenta diversi frutti, un melone, con uva cornuta di mano di Gasparo Pusino di p. 4 e 2»<sup>1252</sup>

## C.XXVIII. PAGAMENTI A DUGHET E MODANINO PER GLI AFFRESCHI

### DELLA "SALA DEL DUGHET" DI PALAZZO COLONNA (1668)

AC, vol. IA.49. Conti saldati 1667-1678

[trascritto in: BANDES 1981, p. 81]:

« Conto delle Pitture fatta per ordine del Ecc.mo Sig.r Gran Contestabile Colonna da Gio. Batta Magno Pittore, 22 Luglio 1668.

La stanza ultima [attuale Stanza del Dughet]

Per haver dipinto l'ornamento alli pitture del Sig. Gasparo Pusino qualli vi sono balaustri con l'archo e cornice con colore correlate qualli sono lumate di oro come anche capiteli e base di d.i colori con un piedestali con figure et altri ornamenti, importano l'uno scudi dodici che sono in tutto [...]scudi 96».

---

<sup>1251</sup> L'opera è da riconoscersi con il *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* eseguito da Dughet e conservato presso palazzo Doria-Pamphilj al Corso [cat. 125].

<sup>1252</sup> L'inventario riporta certamente delle attribuzioni erronee, poiché assegna tre nature morte a Dughet. Gli stessi dipinti compaiono poi nell'inventario del 1682 del marchese Del Carpio con le medesime assegnazioni.

«Per la spese fatta per li colori che a dipinto il Sig.re Gaspar Pusino qualli sono scudi vinti due e b.[aiocchi] 50, delle spese dico scudi [...] scudi 22.50 »

A.C. Libro di spese. Perg. Arch. Bessarione I.A.50 ad annum 1668, 1669, 1670. etc. [trascritto in: BANDES 1981, p. 82]:

«1668. Memorie, pagamenti, etc. dei pittori Stacchi, Scorr, e Poussin (Gasparo) che hanno dipinto affreschi nell'appartamento terreno del Palazzo Colonna in Roma»

## **C.XXIX. PAGAMENTI E RICEVUTE DEGLI AFFRESCHI DEL PRIMO MEZZANINO DI PALAZZO BORGHESE (novembre-dicembre 1671)**

ASV, Archivio Borghese 1450, IV, 1671, ff. 246-253  
[Trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 148, doc XX]

*1671. Lista di Spese fatte per Servitio dell'Ecc.mo S. Pnpe Borghese P.rone del S.r  
Giacchino Armani suo Esattore.*

[f. 17] E adi d.o 23 novembre 1671 S. settantacinque m.ta pagati al S.r Gasparo Posini a Conto di pitture C.e Sop.a con ord.e d.o S.a e ric.ta [...al foglio] 38 [...] S.75.

[f. 38] Sig.r Giacchino Armani si compiaccià pagare al Sig.r filippo Lauri doble vinticinque da Scudi che l uno, et altrettanto al Sig.r Gasparo Posini a conto delle pitture che fanno nelli mezzanini dell'Ecc.mo P.rone, che alii conti S. di Casa li 22 [novem]bre 1671.

Fran.co Zalloni M.ro di Casa.

Io Gaspero Duche detto Posino e riceuto le sopradette venticinque doppie a bon Conto come Sopra questo di 23 Novembre 1671.

Io Gaspero Duche mano pp.a.

[f. 17] E adi 24 d.o [dicembre 1671] S. centacinque m.ta pagati al S.r Gasparo Duche detto il Posino per resto di doppie 60 - che S.E. li fa dare p. le pitture fatte nelli mezzanini del Palazzo della med.a, E p. ord.e del S.rm.ro di Casa e Ric.ta [...al foglio] 44 [...] S.105

[f. 44] Sig.r Giacchino Annanni si compiaccià pagar al Sig.r Gasparo Posini doble d'Italia trentacinque, che sono per residuo delle sessanta che VEcc.mo p.rone gli fa dare per le pitture fatte nelli mezzanini di S.E. che con ric.ta alli Conti S. di Casa li 22 [dicem]bre 1671.

Fran.co Zalloni M.ro di Casa.

Io infrascritto o riceuto li Sopra detto doppie trentacinque questa di 24 dicembre 1671.

Io Gaspero Duche Pusino mano pp.a

**C.XXX. RICEVUTE DI PAGAMENTO INERENTI LE TEMPERE COLONNA (20  
gennaio – 26 maggio 1672)**

AC, I, A. 52.

[trascritti in: BANDES 1981, p. 78, nn. 17-18; BOISCLAIR 1986, p. 147, doc. XIX]

«Io infrascritto ò riceuto dal Sig.e Iacomo Barbarossa Mastro di casa del Ecc.mo Sig.re Contestabile Colonna scudi trenta moneta a bon conto delli due quadri a guazzo, et in fede quest di 20 Gennaro 1672. Io Gasparo Duche mano propria, scudi 30».

«Io infrascritto 6 riceuto dall Ecc.mo Sig.re Contestabile Colonna scudi settanta moneta per mano del Sig.re Iacomo Barbarossa suo mastro di Casa quail sono per soldo et intiero pagamento di quanto avanto da Sua Ecc.a e li detti settanta scudi, venti sono per soldo delli dui quadri grandi che trenta ne riceuvi come sopra e cinquanta sono per soldo delli tre sopraporti a questi sono propria borsa di Sua Ecc.a, et in fede questo di 26 Maggio 1672. Io Gas paro Duche mano propria».

**C.XXXI. PAGAMENTI E RICEVUTE PER GLI AFFRESCHI DEL SECONDO  
MEZZANINO E DELLA GALLERIOLO DI PALAZZO BORGHESE (25  
novembre – 22 dicembre 1672)**

ASV, Archivio Borghese, 1451, V, 1671-1672, ff. 254-324

[Trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 148, Doc. XX]

1672. Lista di Spese fatte e denari pagati dà me Giacchino Armani, Esattore dell'Ecc.mo S.r P.npe Borghese P.rone per Servitio S.E.S.

E adi 22 d.o [dicembre 1672] Scudi Dugento Dieci m.ta pagati p. Ord.e del Sud.o à bocca al Sig.r Gasparo Duchhè Pittore p. pagam.to di diversi paesi dipinti nelli mezzanini del Palazzo dell'Ecc.mo P.rone come p.due riceute in data dalli 25 Nov. 1672 e 22 cor.te [...foglio] 18. S.210

Fol. 18. Io infrascritto o riceuto dall'Ecc.mo Sig.r Principe Borghese per le mani del Sig.re Giouacchino Armani Suo esattore Scudi cento e ottanta moneta quali sono

P. pagamento delle Pitture de paesi con figure da me fatte nel secondo mezzanino del Palazzo di Sua Ecc.za questo di 25 Novembre 1672 [...] S.180.

E piu o riceuto dal detto Sig.r Prencipe p. le mani del detto Sig.r Giouacchino Scudi trenta moneta p. la pittura di quattro tondini da me fatti nella Gallariola di detti mezzanini questo di 22 Dicembre 1672. S.30

Io Gaspero Duché Mano pp.a.

## C.XXXII. MENZIONI DI DUGHET NEL LIBRO DEI CONTI DEL MERCANTE

### PELLEGRINO PERI (giugno 1671-settembre 1674)

[Trascritto in: LORIZZO 2010, pp. 130, 180]

«Il signor Angelo Antonio Paganino deve a dì 19 aprile 1671 scudi 92 moneta prestati come per sua ricevuta come in giornale 39. E a dì 8 maggio scudi 28.90 moneta spesi di suo ordine come in giornale 39. E a dì 6 giugno 30 moneta dati al signor Gaspare Possini à conto come in giornale 41. E a dì 22 detto scudi 12 moneta pagati di suo ordini al signor Gaspare Possini come in giornale 42».

«1674 avere a dì 6 settembre 1674 scudi 9 moneta per un quadro di palmi 9 e 6 [] del Posinj paese in giornale 102».

## C.XXXIII. ELENCO DEI BENI JACOVACCI (1675)

ASR, NTAC, t. 1861, B. Cianciarinus

[trascritto in: GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 122-123]

«[6] Un quadro alto palmi 9, e largo palmi 11  $\frac{1}{4}$  [ca. 200x250 cm] rappresenta un vascello d'altobordo, et altro opera Gasparo Dughet, Gio. Dancherfort<sup>1253</sup>, e Giovanni Mielle pittori».

«[8] Un quadro di palmi 13 largo palmi 8  $\frac{1}{2}$  [circa 290 x 190 cm] rappresenta un arbore di stecca, e altro opera di Gasparo Ducheck, Gio. Mielle».

«[9] Un quadro come il sudetto [8] rappresenta un paese con arbore, e figure, e altro, opera de sudetti».<sup>1254</sup>

---

<sup>1253</sup> In via ipotetica, tale «Gio. Dancherfort» potrebbe essere riconosciuto con Jan Blanckerhoff (1628-1669), pittore specializzato in marine e membro della Bent. Si vedano anche il documento C.VI e la nota 1240.

<sup>1254</sup> Le opere alle voci 8 e 9 sono state riconosciute da chi scrive con il *Paesaggio fluviale e pescatori* e il *Paesaggio con grande albero* in deposito presso la Camera dei Deputati [catt. 119-120].



«[14] Un quadro alto palmi 8 ½ e largo palmi 7 rappresenta un vaso con papaveri, e altro opera de Gasparo Ducheck Gio. Batta. Abbatelli, e Mario de fiori»<sup>1255</sup>

«[16] Un quadro alto palmi 8, e largo palmi 11 [ca. 180 x 245 cm] rappresenta la Notte et altro opera de Gasparo Ducheche, Giovanni Mielle».

«[17] Un quadro come l'adietro [16] rappresenta la sera, et altro opera de sudetto»<sup>1256</sup>.

#### C.XXXIV. OPERE DI DUGHET NEGLI INVENTARI DEL CARDINALE DECIO

##### AZZOLINO (1667-1669 circa; 1670-1676 circa e inventario post mortem della regina Cristina di Svezia del 1689)

[trascritti in: MONTANARI 1997 (a); BORSELLINO 2001]

Dall'inventario del 1667-1669 circa:

«[85] Un quadro per traverso in tavola longo palmj 10 e alto palmj 4, con un Baccanario [sic] e paesi, mano di Gasparo Pusino [Dughet] con cornice dorata alta palmj uno».

«[138] Un quadro colco di p. 4 e 3 con Paesi, Fiumi, e figure, mano di Gasparo Pusino [Dughet], con cornice alla fiorentina dorata alt. p. ½ in circa».

«Dui quadri colchj di pal. 3 e 2 di Paesi a Guazzo mano di Gioseppe [sic] Pusinj [Dughet], con cornice alla fiorentina indorata».

Dall'inventario del 1670-1676 circa:

«[15] Tela dà p.mi quattro tela à giacere larga p.mi tre, con paese nel quale si rappresenta un gran vento con 4 figurine, l'una delle quali accosta una barchetta al lido, e due fanno mostra, che deve imbarcarsi una donna mano di Gaspero Posini [Dughet], cornice alla fiorentina liscia dorata»<sup>1257</sup>.

«[104] Paese in tela à giacere, che rappresenta ua grande scoglio con un fiume [foglio 15 recto] che vi passa sotto, con tre figurine di pastori e pecorelle, raggiunto nel mezzo, alto p.mi cinque, e un terzo long. P.mi sette, e due terzi, cornice alla romana liscia dorata alta mezzo palmo; mano buona parte di Gasparo Posil».

---

<sup>1255</sup> Se l'attribuzione della lista è corretta, Dughet deve aver realizzato lo sfondo paesistico di almeno una grande natura morta. È ad oggi l'unica tela di collaborazione citata dai documenti tra il paesaggista e pittori naturamortisti.

<sup>1256</sup> Queste due tele hanno le stesse misure monumentali del *Paesaggio con lotta tra due montoni* e del *Paesaggio con paesani e fiume* dipinti da Dughet e Miel [cat. 129-130].

<sup>1257</sup> L'opera è stata identificata da chi scrive col *Paesaggio con tempesta in avvicinamento, figure nei pressi di un fiume e barca* [cat. 76].

«[141-142] Due tela dà testa à giacere, paesi compagni à guazzo di Gasparo Busino [Dughet], cornice alla fiorentina dorate liscie».

«[150] Un quadro in tavola alto p.mi quattro, lon. P.mi dieci, e un quarto, una [sic] bacchanale in un paese con acqua, un fiume, che versa acqua dal capo, e dall'urna, un Satiro, che porta sopra le spalle una ninfa, Sileno à sedere, Bacco in piedi, diverse altre figure, che ballano, donne, Satiri, e putti; il paese di Gaspare Possin [Dughet], le figure di Mons. Possin [Poussin], cornice alla fiorentina liscia dorata, alta p.mi un quarto».

Dall'inventario post mortem di Cristina di Svezia (1689) S.R.A., K 441, f. 50 [in: MONTANARI 1997 (a), p. 203, n. 51]:

«Un quadro d'un'aurora. Di sua eminenza [Decio Azzolino]. Alto palmi quattro e un pezzo longo palmi sei scarsi, cornice liscia indorata. Di Gaspero Possino».

### C.XXXV. INVENTARIO POST MORTEM DELLE OPERE SITUATE NELLA GALLERIA DEL CARDINALE CAMILLO MASSIMI (1677)

ASV, fondo Capponi, Lat. 260, ff. 9v-12v [trascritto in: ORBAAN 1920, pp. 516-521].

Nella Galleria:

«[f. 9v] Un paese, tela da testa, di mano di Gasparo Pousini, con conice dorata»

«[f. 10] Un altro della medesima grandezza [longo palmi 5, alto palmi 4 come il precedente, ossia il *Mosè che calpesta la corona del faraone* di Nicolas Poussin], di mano di Gasparo Pousino».

Tra i «quadri piccoli, che stanno attorno e sotto de quadri grandi»:

«Due paesi, longhi palmi 2 incirca, alti palmi 1 ½ di mano di Gasparo Pusino»

« [f. 10v] Seguita il terzo muro tra le finestre [...]:

Un altro paesino alto palmi 1 ½ largo palmi 2 scarsi di mano di Gaspare Pusino».

«Nella suddetta facciata, tra le due finestre [...; f. 11v]:

Due paesini longhi meno di due palmi, alti palmi 1 ½, uno di mano di Gasparo di Pousino e l'altro del Gobbo di Carracci».

«Nella suddetta facciata fra la finestra e la porta della libreria [...; f. 12]

Due paesini: uno di Gasparo Pusino, longo palmi 2 incirca, alto palmi 1 ½, e l'altro di mano di Herman, longo meno di palmi 2, alto palmi 1 ½».

«Nella suddetta facciata tra la porta della librario e porta del camerino [...]:

Un paese, di Gasparo Pusino, longo palmi 2, alto palmi 1».

«[f. 12v] Di là della porticella [del camerino...]:

Un quadro: paese di Gasparo Pusino, grande simile a quelle della facciata incontro».

### C.XXXVI. OPERE DI DUGHET VENDUTE AL MARCHESE DEL CARPIO E A LORENZO ONOFRIO COLONNA DAGLI EREDI DEL CARDINALE

#### MASSIMO (1677)

*Dalla Nota delli mobili, argenti, et altre robbe dell'eredità della el: me: dell'eminantissimo signor cardinale Massimi vendute dalla bo: memoria del signore marchese Camillo Massimi, suo fratello, et herede furono venduti al marchese del Carpio [ASR, Miscellanea Famiglie, Massimo, busta 107, fasc. 3; trascritto in: FRUTOS SASTRE 2009, p. 456 n. 354]:*

«Un paese di Gasparo in tela da testa per [scudi] 20»

«Due altri paesini del medesimo piccoli per [scudi] 30»

«[...] Un paesino di Gasparo della prima maniera per [scudi] 10»

« altro paesino del medesimo della prima maniera per [scudi] 10»

Dal *Libro dei conti* di Lorenzo Onofrio Colonna [A.C., I B 28, f. 421 [trascritto in: GOZZANO 2004, p. 242]:

20 dicembre 1677 «Scudi 53 per cassa al Sig. Gio. Ant. Macci Procuratore del Sig.re Marchese Camilli Massimi, prezzo di sei quadri piccoli di Gasparo Posino».

### C.XXXVII. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO DI LORENZO ONOFRIO COLONNA (1679)

AC, III Q B 18 [trascritto in SAFARIK 1996, pp. 122-143]

F. 171: « [104] Un Quadro di p.mi 4 e 5 ½ con il Giudizio di Paride paese di Gasparo Pusino le figure di Carlo Maratta con cornice intagliata, e dorata»

« [111] Un Quadro di p.mi 6 e 8 con paese con cornice intagliata con fogliami d'oro, opera di Gasparo Posino»<sup>1258</sup>

---

<sup>1258</sup> Questo secondo chi scrive è da riconoscersi col *Paesaggio con Abramo e Isacco* [cat. 293], di misure invertite rispetto al *Paesaggio con Elia e l'Angelo* segnalato invece alla voce 140 del medesimo inventario [cat. 292].

- F. 172: « [116] Un Quadro di p.mi 2, e 1 ½ con paesino con cornice liscia dorata opera di Gasparo Posino»  
 « [118] Un Quadro di p.mi 2 ½ e 3 con paesino, e figure con cornice dorata opera di Gasparo Pusino»
- F. 173: « [133] Un Quadro di p.mi 3 e 2 ½ con paesino con cornice larga arenata e dorata opera di Gasparo Pusino»
- F. 174: «[140] Un Quadro di p.mi 8 e 6 con paese con cornice dorata con cordone dorato opera di Gasparo Pusino»  
 « [143] Un Quadro di p.mi 6 e 5 con paese à Guazza con cornice liscia dorata opera di Gasparo Posino»  
 « [145] Un Quadro di p.mi 2 e 1 con paesino con cornice negra arenata d'oro in mezzo opera di Gasparo Posino»  
 « [149] Un Quadro di p.mi 6, e 2 ½ con paesino à guazzo con cornice alla Romana dorata opera di Gasparo posino»  
 « [150] Un Quadro di p.mi 6 ½ e 3 con paese e figurine con cornice color di noce con foglie, e festone dorato opera di Gasparo Pusino»
- F. 180: « [214] Un Quadro di p.mi 6 e 4 con paese con cornice arenata, e dorata opera di Gasparo Pusino»
- F. 181: « [229] Due Quadri di p.mi 4 e 6 con paese à guazzo con cornice dorata opera di Gasparo Pusino»
- F. 182: « [238] Un Quadro di p.mi 4, e 6 con paese e figurine con cornice dorata con cordone arenato opera di Gasparo Pusino»
- F. 188: « [318] Due Quadri di p.mi 5 e 6 con paesi con cornici con gusci dorati opera di Gasparo Pusino»  
 «[320] Un Quadro di p.mi 3, e 5 ½ con paesi con cornice con gusci dorati opera di Gasparo Pusino»  
 « [322] Due Quadri per sopraporti cioè uno di p.mi 5 e 3, e l'altro di 6 e 2 ½ con cornici dorate con paesi; opere di Gasparo Pusino»  
 « [324] Due Quadri cioè uno di p.mi 6 e 3; e 3 e 5 con paese con cornice con gusci dorati opera di Gasparo Pusino»
- F. 189: « [327] Due Quadri cioè uno di p.mi 5 e 5 e l'altro di 6 e 4 con cornici lavorate a gusci dipintovi paesi opere di Gasparo Pusino»
- F. 193: « [377] Un Quadro di p.mi 2, e 2 ½ di paesi con cornice con fondo arenato, e dorato opera di Gasparo Pusino».

### C.XXXVIII. QUADRI DI DUGHET NELLA *NOTA DEI QUADRI COMPRI DI*

#### **CASA COLONNA (1679 e anni seguenti)**

[Trascritto in GOZZANO 2004, pp. 268-270]

due di pusino

li due paesi di gasparo

Tivoli di gasparo<sup>1259</sup>

paese del pusino

quattro quadri di Gasparo Pusini che rappresentano l'abba, il mezzodi, lo scurire e la notte<sup>1260</sup>

due di pusino compri da Uslenghi<sup>1261</sup>

## C.XXXIX. LETTERE DI LORENZO GUALTIERI A COSIMO III DE MEDICI

### RELATIVE AL RITRATTO DI DUGHET (19 e 14 marzo 1681<sup>1262</sup>)

Archivio di Stato di Firenze, Cosimo III de Medici, f. 1562, Lorenzo Gualtieri  
[trascritto in: BOISCLAIR 1986, doc. XXIX, p. 151]

«E' qui comparso un Pittor fiammingo nomato Monsu Giovanni Sirinel (de Bolduc) allievo di Monsu Mignard Pittore del Re di Francia uomo assai intendente, et e stato per studiare per tutta la Lombardia et ultimamente in Roma, e dice che sa ove sia il Ritratto del Rubens, e di Gasparo e Niccolo Pussino, si come d'altri Pittori secondo la nota mandatali [...]

Firenze, questo di 19 marzo 1680 [1681] ab. Inc.

Lorenzo Gualtieri»

«Il Pittor fiammingo non mi asserii precisamente dove si ritrovassero i Ritratti accennati, tanto più che gli dissi, che come non fossero stati fatti per lor mani, non si saria applicato, et egli mi soggiunse, che ne aveva in mente, dove poi assertivamente non mel poteva dire che per tanto averia fatta riflessione, e mi avrebbe accennato, et io fra tanto, comme le dissi, lo farei abboccare con il Sig. Baldinucci, al quale non conferi se non quanto avrò sentito nell'ultima sua, così in

---

<sup>1259</sup> Il «Tivoli di gasparo» presente nella medesima lista si suppone essere la *Veduta panoramica di Tivoli* databile intorno al 1670 circa e oggi presso la National Gallery di Londra [GOZZANO 2004, pp. 268-270; **cat. 347**]

<sup>1260</sup> Di queste quattro tele formanti una serie, due sono ancora presso la famiglia Colonna, il *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate* e il *Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano* [**catt. 240-241**]. Un'altra è forse invece il *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo* [**cat. 136**].

<sup>1261</sup> Questi sono probabilmente acquistati da Carlo Colonna. L'Uslenghi citato è infatti il coronaro e Guardiano dell'Arciconfraternita delle Stimmate Paolo Francesco Uslenghi, che presterà numerose opere di Dughet alle mostre di San Salvatore in Lauro a partire dal 1698.

<sup>1262</sup> Nelle lettere viene riportato l'anno 1680, ma si ricorda che a Firenze l'anno nuovo iniziava solo il 25 marzo.

astratto mi disse che quel del Rubens avevalo visto in Bruselles, e quelli de' Pussinii un in Parigi, e l'altro non si raccordava bene [...] <sup>1263</sup>  
Firenze, questo di 24 marzo 1680 [1681] ab. Inc.  
Lorenzo Gualtieri»

## C.XL. INVENTARIO DI GASPARD DE HARO Y GUZMÁN MARCHESE DEL CARPIO<sup>1264</sup> (7 settembre 1682 – primo gennaio 1683)

Archivio Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid (Caja 302-4) [trascritto in: BURKE, CHERRY 1997, pp. 726-786]

Palazzo di Spagna. Nella Prima Stanza della Ringhiera sopra Piazza di Spagna dell'Appartamento Nobile di detto Palazzo Reale:

[f.4 15] Un quadro che rappresenta un Paesino di mano di Monsieur Pusino con figurine di Michel Angelo della Battaglie con Sua Cornicietta piana, e tutta indorata Stimato in 40 <sup>1265</sup>

Palazzo di Spagna. Nella Quarta Stanza del Letto di sua Ecc.za e seguente di d.o Appartamento Nobile di d.o Palazzo Reale:

---

<sup>1263</sup> A queste date un ritratto di Dughet eseguito da Berettoni si trovava nelle collezioni del marchese del Carpio, dove tuttavia è segnalato come il ritratto di Nicolas Poussin. Questo finirà poi nella collezione dell'abate Paolucci, dove invece verrà identificato il soggetto del ritratto con Gaspard.

<sup>1264</sup> Questo inventario fu eretto in occasione del termine del mandato di ambasciatore a Roma del marchese del Carpio. Delle dodici opere del Pussino segnalate nel suo inventario del 1682 e al tempo esposte tra il Palazzo di Spagna (cinque) e il palazzo della Vigna presso porta San Pancrazio (sette), ben sei corrispondono esattamente con quelle che prima furono del cardinale Colonna, ossia la totalità dei presunti Dughet di Girolamo. Le voci inventariali del 1682 sono infatti praticamente identiche a quelle che si ritrovano nel documento del Colonna del 1667 (riportato a sua volta nella presente Appendice), con la sola eccezione delle stime, aggiunte solo nell'inventario spagnolo. Ciò significa che i dipinti ritenuti di Gaspard e appartenuti a Girolamo I passarono nella collezione dell'allora ambasciatore spagnolo a Roma e, inoltre, che colui che stilò il suo inventario era in possesso di quello del cardinale da cui copiò pedissequamente le descrizioni senza appurarne in alcun modo la veridicità. Sicuramente ad esempio non possono essere di Dughet le tre nature morte riportate in ambo i documenti. Delle sei tele rimanenti assegnate a Gaspard nell'inventario del Del Carpio, cinque furono acquistate invece dagli eredi del cardinale Camillo Massimo (vedere: *Nota delli mobili, argenti, et altre robbe dell'eredità della el: me: dell'eminetissimo signor Cardinale Massimi vendute dalla bo: memoria del signore marchese Camillo Massimi, suo fratello, et herede*). Solo un'opera di Dughet del Del Carpio non proveniva dunque dalle collezioni Colonna e Massimo. Questa secondo chi scrive è forse da riconoscersi con il dipinto assegnato a «Monsieur Pusino» e Cerquozzi, poiché questa doppia attribuzione non compare negli inventari e nelle liste di vendita del cardinale Colonna e del Massimo.

<sup>1265</sup> A differenza delle altre voci, qua l'opera è assegnata a Monsieur Pusino, fatto che dovrebbe far propendere per un'attribuzione a Nicolas Poussin. Tuttavia, poiché la tela è in collaborazione con un bambocciantе (in questo caso Cerquozzi) è possibile che il Pusino sia Dughet.

[f.37 241-242] Due quadri compagni, dipintivi due vasi di Rose bianche di Gasparo Pusini, di misura di palmi 3. e 2 1/2 in circa Con Sue cornicie nere filettate di oro ambidue insieme Stimati in 100

Palazzo di Spagna. Nell'ottava Stanza seguente del d.o Appartamento Nobile di detto Palazzo Reale

[f.64 412] Un quadro, che rappresenta una veduta di una Marina con figurina, et barche di mano di Gasparo Pusino di palmi 6. e 4. in circa con sua cornicia color di noce, et oro stimato in 90

Palazzo della Vigna presso Porta San Pancrazio. Nella Prima Sala dell'Appartamento da basso di detto Palazzetto della vigna:

[f.127 883-884] Due quadri Compagni che rappresentano due Paesi di forma tonda di Gasparo Pusino di palmi 3. con sue cornicie angolari tutte indorate insieme stimati in 60

Palazzo della Vigna presso Porta San Pancrazio. Nella Terza Stanza seguente à mano dritta di detto Palazzetto della vigna:

[f.129 902-903] Due quadri compagni che rappresentano due Paesi, di mano di Gasparo Pusino, di palmi 2. et 1 1/2 in circa con sue cornicie tutte indorate ambidue insieme stimati in 80

[f.132 942] Un quadro che rappresenta un Paese con due figurine, che dormono, et altre figure con certe pecore, di mano di Gasparo Pusino di palmi 3. e 2 in circa con sua cornicia tutta indorata stimato in 50

[f.133 950-951] Due quadri compagni che rappresentano due Paesi, di mano di Gasparo Pusino, della prima maniera, di palmi 2 1/2 in circa con sue cornicie tutte indorate, ambidue insieme stimati in 80

Palazzo di Spagna. Nel detto Palazzo Reale di Spagna

[f.138v 995] Un quadro che rappresenta diversi frutti un melone con uva cornuta, di mano di Gasparo Pusino, di palmi 4. e 2. in circa con sua cornicia intagliata senza indoratura stimato in 60.

## **C.XLI. INVENTARIO DEI DIPINTI DEL RE LUIGI XIV REDATTO DA**

### **CHARLES LE BRUN (1683)**

[Trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 151, doc. XXX]

«[414] Un paysage de Guaspres peint sur toile sur le devant duquel il y a trois figures d'hommes avec deux chiens qui se reposent, haut de 2 pieds 3 pouces 6 lignes sur 3 pieds de large.

[415] Un autre paysage du mesme peint sur toile dans lequel il y a un troupeau de moutons et des figures qui se reposent, de la mesme grandeur»<sup>1266</sup>.

## C.XLII. INVENTARIO DI MARCANTONIO DE MARCHIS (novembre 1684)

ASR, Notai dell'A.C., Mazzeschi, vol. 4261, 1684, ff. 137r-166v; trascritto in: NOCELLA 2017, pp. 224-228

[Nella Galleria] «cominciado dalla finestra»

«[74] Un quadro con cornice d'oro misura da testa paese e figure di Gasparo».

«Stanzolino che segue»

«[97] Un altro simile con cornice come sopra [d'oro intagliata] in tela da imperatore per traverso con Paese e figure di Gaspero Pusino»

«[99] Un altro con cornice dorata tela di imperatore per traverso Paese e figure di Pusino»

«Nella Stanza di dietro che risponde alla scala»

«[179] Un quadro con cornice di legno intagliata rapresenta un Paese e figure di Gaspero Pusino»

## C.XLIII. INVENTARIO OMODEI (2 maggio 1685)

ASR, 30 Notai Capitolini, notaio Giuseppe Moro, uff. 15, ff.3-37 [trascritto in: SPEZZAFERRO 1989, pp. 55-59; SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 369-384].

Nella stanza che segue, che guarda nel primo cortile [f.9] alla voce 102: «Un quadro di un paese dell'istessa misura [di 8 o 10 palmi in circa], e cornice di mano di Gaspare Pusini della prima maniera».

Nella stanza dove dormiva S.E. l'estate [f.13] alla voce 161 «Cinque quadri simili di misura di 10 e 12 palmi cioè due di mano del Tempesta, un paese di mano di Gaspare Pusino, altro paese et altro del Ghisolchi con cornici tinte dorate».

Nella stanza che segue detta dello studio [f.19v] è menzionato alla voce 268 «Un altro di un paese in tela d'imperatore di mano del cugnato di Pusino rappresentante la fuga in Egitto con cornice dorata liscia»<sup>1267</sup>.

---

<sup>1266</sup> Queste due tele sono state riconosciute da Boisclair con due paesaggi oggi al Louvre [BOISCLAIR 1986, catt. 322-323; nel presente lavoro: **catt. 298-299**].

<sup>1267</sup> Secondo chi scrive l'opera è probabilmente da riconoscersi con il *Paesaggio con fuga in Egitto* passato in asta nel 1926 (Christie's, Londra, 16 aprile 1926, lotto 32) [**cat. 209**].



**C.XLIV. QUADRO DI DUGHET CITATO NEL TESTAMENTO DI  
LORENZO ONOFRIO COLONNA E DONATO AL MARCHESE  
THEODOLI (1689)**

ASR, fondo Tribunale Notai dell'Auditor Camerae, Notaio Felice Petrocchi, Testamenti e  
Donazioni, b. 80, ff. 134r-141v  
[trascritto integrale comprensivo di codicilli in: GOZZANO 2004, p. 270-277].

«Lascio al Sig. Marchese Teodoli Un Quadro di Gasparo Pusino, che sta nell'Appartamento d'abbasso dove dormivo Io sopra la Porta in faccia a quello, che va alla Guardarobba»

**C.XLV. OPERE DI DUGHET RINTRACCIABILI  
NELL'INVENTARIO POST MORTEM DI LORENZO ONOFRIO  
COLONNA<sup>1268</sup> (1689)**

AC, III QB 19, *Inventario de1l'eredità della Ch: me: dell'Ecc.mo Sig.r Gran Contestabile D.  
Lorenzo Onofrio Colonna morto il dì 15 Aprile 1689*  
[trascritto integralmente in: SAFARIK 1996, pp. 144 e ss.]

F. 749: «Due paesi in tela di palmi cinque per traverso con cornice come sopra [color noce] in uno da una parte vi è il monte Parnaso con diverse muse in mezzo del quale scorre il fiume Aganitta, et in cima vi è un tempio tondo con colonnate, e statue intorno, nell'altro vi è il giudizio di Paride, e Venere ignuda ricoperta con un panno turchino in atto di pigliare il pomo»<sup>1269</sup>.

F. 751: «Un paese in tela bislunga maggiore di sette palmi per traverso con cornice indorata in mezzo vi è un albero sotto in prospettiva del medesimo vi sono alcune case che s'abbrugiano»<sup>1270</sup>.

[F. 763] «Un paese in tela di palmi sei e mezzo per traverso con cornice indorata, da una parte vi sono quattro alberi uno dei quali è rotto, nel mezzo vi è un lago con

---

<sup>1268</sup> Quest'inventario non riporta il nome degli autori delle opere. Si riportano dunque solo quelle opere di Dughet che è possibile riconoscere tramite l'incrocio con gli altri inventari Colonna.

<sup>1269</sup> Le due tele sono rispettivamente il *Parnaso* di Lorrain (oggi a Boston) e il suo pendant, ossia il *Paesaggio con Giudizio di Paride* ancora in collezione Colonna eseguito da Dughet in collaborazione con Carlo Maratti [cat. 304].

<sup>1270</sup> Da riconoscersi con la tempera su tela raffigurante un *Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo* [GOZZANO 1996, p. 151, n. 10; Eadem 2004, p. 195; cat. 385].

due figure una delle quali pesca con l'amo et avanti un'altra figura che sede in terra con un panno rosso voltata di schiena»<sup>1271</sup>.

F. 764: «Un paese bislungo in tela di palmi sei per traverso con cornice indorata, da una parte vi sono due alberi grandi, dall'altra parte alcuni monti con verdura, ai piedi vi è un lago, et in mezzo due figure una colca in terra con un panno turchino e l'altra con vaso in mano vicino al fiume. Un altro paese in tela detta con cornice simile, da una parte vi è una montagna di pietra con una caduta d'acqua, sopra diversi pozzi di pietra, nel mezzo una figura con un panno rosso et un bastone vicino, dall'altra parte un albore rotto et un altro secco»<sup>1272</sup>.

## C.XLVI. STIMA DEI DIPINTI DEL MARCHESE DEL CARPIO (31 ottobre

1689)<sup>1273</sup>

*Tasacion de Pintturas que [hicie]ron Claudio Coello pinttor de camara del Rey nro señor y Joseph donosso  
Assi mismo pintor*

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Prot. 9.819, ff.1006 [trascritto in: BURKE, CHERRY  
1997, pp. 830-877)

[f.1021; 211] Un quadro de sn herasmo debandole Las tripas de Dos Varas menos sesma de Caida y Vara y tterzia de ancho original de Gaspar Pusin Con marco negro en dos mill Rs 2000

[f.1023; 245] Un Lienzo pais Con Unos Arboles muy Altos y santta Maria Mag.na echada Con Una mano en la Caveza leyendo Vestida de Amarillo origl de Gaspar Pusin En El techo en Cien Ducados 1100

[f.1051; 222] Un pais de Dos Terzias de Cazeria y Un Arbol muy Alto sin m.co de gaspar en mill y quinientos R.s 1500

## C.XLVII. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO POST MORTEM DI

**CHARLES LE BRUN (14 febbraio 1690)**

Archives Nationales de Paris, Minutier central

---

<sup>1271</sup> Da riconoscersi con la tempera su tela raffigurante un *Paesaggio con figura sdraiata in primo piano, specchio d'acqua con pescatori, due cittadelle su promontori in lontananza* [Ibidem; **cat. 384**].

<sup>1272</sup> Da riconoscersi con le tempere su tela raffiguranti un *Paesaggio con specchio d'acqua, quattro figure di cui una che raccoglie l'acqua, sentiero e borgo turrato sullo sfondo* [Ivi, pp. 195-196] e con il *Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata* [**catt. 378, 379**].

<sup>1273</sup> Questo inventario dove vengono riportate le stime delle singole opere fu redatto dopo la morte del Marchese del Carpio e comprende i beni presenti nelle sue dimore spagnole. Le opere di Dughet citate scendono a tre rispetto al precedente inventario del 1682.

[trascritto in: BOISCLAIR 1986, p. 151, doc XXXI tramite segnalazione di J. Thuillier]

«[51] un Tableau Dun paysage peint du Gaspres se six pied de large. Sur trois et cinq de haus au Environ dans lequel il a peint une figure [...] et deux animaux prisé cinquante Louis»

«[52] un autre tableau de lamesme main et de mesme grandeur Representan un orage [...] prisé quarante louis».

### C.XLIII. OPERE DI DUGHET ALL'INTERNO DELL'INVENTARIO DI ANTONIO D'AMICO MORETTI (marzo 1690)

ASR, Notai tribunale A. C. Laurentius Bellus, vol. 919, ff. 990-1040 [trascritto integralmente in:  
SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 51-70]

Nella quinta stanza

*Quadri in tela et altro di mano di Gasparo Pusino*

1 Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese con arbori, lontananze, e fiumi con due pastori, e diverse pecore di mano di Gasparo Pusino con sua cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata<sup>1274</sup>

2 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due con un paese dipintovi un grottone con arbori, e una figurina di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata e tutta dorata

3 Un quadro in tela di palmi tre, e mezzo, e due e mezzo dipintovi un paese arbori, pianura con un fontanile ove beve un cavallo, e due pastori con quantità di vacche con un procoio vicino et un cane di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e mezza dorata il restante è di color noce<sup>1275</sup>

4 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi una boscaglia con quantità di arbori, sassi, rupi con due figurine, e due pastorelli con pecore di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo scorniciata tutta intagliata, e tutta dorata

[f.997] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusino*

---

<sup>1274</sup> Il quadro corrisponde alla *Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero* dell' Ashmolean Museum [cat. 226].

<sup>1275</sup> *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio* di Palazzo Pitti [311]. Il suo attuale pendant si trova alla voce 33 dell'inventario.

5 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con diversi arbori, et un lago in mezzo con una barchetta con due figurine avanti di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata<sup>1276</sup>

6 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, et acqua con due figurine di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata<sup>1277</sup>

7 Un quadro in tela di palmi otto, e sei dipinto per il colco un paese con quantità di arbori, et acqua, e montagne con veduta di un castello lontano con alcune figurine cioè Armida in atto di sfoderar la spada per ammazzar Rinaldo che sede in terra appoggiato ad un braccio col cavallo appresso di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata; le dette figurine sono di mano di Nicolò Pusino francese<sup>1278</sup>

8 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi una boscaglia con alcune figurine di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita scorniciata intagliata, e tutta dorata

9 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi un paese con diversi arbori, e veduta di monti, casali, e castelli con due pastori a sedere in terra di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo scorniciata, tutta intagliata, e tutta dorata

[f.997v] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusino*

10 Un quadro in tela di palmi tre, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori monti sassosi, et un fiume con tre pastori et alcune vaccarelle di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e mezza dorata, il resto colorita di color di noce

11 Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto con arbori, e montagne, cascata di acqua con veduta di un castelluccio con due pastori a sedere

---

<sup>1276</sup> L'opera è stata riconosciuta da Silvestro [SILVESTRO 2011] con con il *Paesaggio con viandanti, due cani, figura appoggiata a una pietra in primo piano, lago con barca, edifici e monti in lontananza* oggi al Locko Park di Spondon [cat. 398], tuttavia si ritiene che la tela citata nell'inventario sia in realtà il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* [cat. 133].

<sup>1277</sup> L'opera è da riconoscersi con l'inedito *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina* [cat. 132], ancora oggi a pendant della tela alla voce 5.

<sup>1278</sup> Si tratta del *Paesaggio con Rinaldo e Armida* conservato presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini [cat. 201].

in terra di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo incirca scorniciata intagliata, e tutta dorata<sup>1279</sup>

12 Un quadro in tela sta per sopraporto di palmi sette e cinque dipinto per lungo un paese con arbori pianura, et un lago in mezzo con veduta di un castelluccio lontano con molti pastori con pecore vacche, e cani et un passaggiero a cavallo di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata

13 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi una rupe con una cascata di acque, e tronchi di arbori con due figurine di mano di Gasparo Pusino con cornice larga tre dita intagliata scorniciata, e tutta dorata

14 Un quadro in tela di palmi due et uno dipintovi un paese con diversi arbori, et una ripa sopra la quale vi è un castelluccio con sotto una caduta di acqua con due figurine cioè uno a sedere, e l'altra in piedi di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata

[f.998] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusino*

15 Un quadro di palmi sei, e quattro in tela dipinto per il lungo con un paese con arbori veduta di casale, castello, lontananza di pianure, e monti, con due pastori in vicino colchi in terra con alcune vaccarelle di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata

16 Un quadro di palmi sei, e quattro in tela dipinto per il lungo con un paese cioè una boscaglia con lontananza con due cacciatori vicini uno che sede, l'altro in piedi con tre livreri con uccelli morti in terra et un lepre di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo intagliata, scorniciata, tutta dorata

17 Un quadro in tela di palmi otto, e sei e mezzo in lungo dipintovi un paese con arbori sassi con veduta lontana, et alcune figurine cioè due cacciatori avanti uno che carica l'archibugio, e l'altro a sedere in terra appresso alcuni uccelli morti con tre cani di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata<sup>1280</sup>

18 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e monti, et acqua con una figurina di donna che porta un vaso in testa di mano di

---

<sup>1279</sup> *Paesaggio con due figure a riposo lungo un sentiero, fiume con cascatelle, promontorio con borgo e alta cascata sullo sfondo* del Seattle Art Museum [cat. 253].

<sup>1280</sup> L'opera è da riconoscersi col *Paesaggio con due cacciatori, tre cani e cacciagione* di Stourhead [cat. 232], dove è a pendant col *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori* [cat. 233] che a sua volta coincide la voce 30 dell'inventario.

Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata con il piano lavorato, e tutta dorata<sup>1281</sup>

19 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese tutto scogli, e balze con cascata di acqua con un pastore avanti che sede in terra di mano di Gasparo Pusino con cornice larga tre dita scorniciata intagliata, e tutta dorata

[f.998v] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusini*

20 Un quadro in tela sta sopra porta di palmi sette e cinque dipintovi quantità di arbori con lontananza, veduta di casale con alcune figurine, e due pastori avanti che combattono con un serpe, e dette figure sono di mano di **Nicolò Pusino** francese, et il paese di mano di Gasparo Pusino romano con cornice larga un palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata

21 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con rupi et arbori, cascate di acqua con figurine di mano di Gasparo Pusini con cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata

22 Un quadro di simile misura dipintovi un paese con arbori montagne, e lago con un pastore con alcune pecorelle di mano di Gasparo Pusini con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata

23 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi un paese con arbori, et acque, e vedute di monti con due figurine che pescano di mano del suddetto Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata

24 Un quadro in tela di palmi tre e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori sassi, lontananze con quattro figurine cioè tre banditi che assalgono un passeggiere a cavallo con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata di mano di Gasparo Pusini

[f.999] *Somma, e seguono li quadri di Gasparo Pusini*

25 Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto rappresenta la caduta di Tivoli con due figurine che pescano di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata, intagliata, e tutta dorata<sup>1282</sup>

---

<sup>1281</sup> Probabilmente si tratta del *Paesaggio al tramonto con canefora in primo piano, lago e monti in lontananza* della Pinacoteca del Castello Sforzesco [cat. 141].

<sup>1282</sup> Silvestro [SILVESTRO 2011] aveva riconosciuto questo dipinto col *Paesaggio con due figure a riposo lungo un sentiero, fiume con cascatelle, promontorio con borgo e alta cascata sullo sfondo* del Seattle Art Museum [cat. 253], ma in questa sede si ritiene che si tratti del *Veduta di Tivoli con due figure ai piedi*

26 Un quadro in tela di palmi tre e mezzo, e due dipintovi rupi monti disastrosi, et alpestri con arbori, e valli con figurine che rappresentano banditi, che ammazzano, e spogliano gli uccisi, et uno che viene legato ad un arbore di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata intagliata, e tutta dorata

27 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi un paese con arbori veduta di monti, e lago con due pastori uno a sedere in terra, e l'altro in piedi di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo tutta intagliata, e dorata

28 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori veduta di monti alti, et un castello con un lago con due barche con dentro figurine di mano del suddetto Gasparo Pusini con cornice larga tre dita intagliata scorniciata, e tutta dorata<sup>1283</sup>

29 Un quadro in tela di simile misura del sopradetto dipintovi un paese con arbori, veduta di monti con pianura, e lago con due figurine cioè una donna giovine, et una vecchia di mano di Gasparo Pusini con cornice simile al sopradetto

30 Un quadro in tela di palmi otto, e mezzo, e sei dipintovi un paese con arbori monti, et acque con alcune figurine di donne che cogliono erba, e fiori e dette figure di mano di **Nicolò Pusino** francese, et il paese di Gasparo Pusino come il compagno che li sta per incontro con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata e tutta dorata il detto è dipinto per lungo<sup>1284</sup>

[f.999v] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusini*

31 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi un paese con monti, et arbori, et un pastore con diverse pecore con un cane di mano del suddetto Gasparo Pusini con cornice larga quattro dita scorniciata, e tutta dorata sta sopra a finestra

32 Un quadro in tela di palmi tre, e due e mezzo dipintovi un paese con monti et arbori et acqua con veduta di due castelli con tre figure di pescatori di mano del suddetto Gasparo Pusini con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata

33 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e pianura con lontananza, e veduta di Roma con tre figurine avanti cioè due pastori,

---

*di un'alta cascata* di Ponce [cat. 252]. La tela di Seattle, pendant dell'opera di Ponce, è invece da riconoscersi con la voce inventariale n. 11.

<sup>1283</sup> L'opera, riconosciuta da Silvestro col *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza* di Oxford, potrebbe anche essere la versione fiorentina di Casa Martelli avente sia lo stesso soggetto che le medesime dimensioni [catt. 284-285].

<sup>1284</sup> L'opera è da riconoscersi col *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori* di Stourhead [cat. 233].

et una femina di mano di Gasparo Pusini con cornice larga tre dita scorniciata intagliata, e tutta dorata<sup>1285</sup>

34 Un quadro di simile misura al sopradetto in tela dipintovi un paese con arbori monti, e veduta di castelli con due figurine cioè un pastore et una donna di mano di Gasparo Pusini con cornice larga quattro dita scorniciata, e tutta dorata

35 Un quadro in tela di palmi due et uno dipintovi un paese con arbori et acqua, et il cinghiale che uccise Adone con un livriero di mano di Gasparo Pusini con sua cornice larga tre dita scorniciata intagliata, e tutta dorata

36 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con molti arbori, e veduta di monti con un pastorello giacente in terra di mano di Gasparo Pusini con cornice larga mezzo palmo scorniciata, un poco intagliata con riporti alle cantonate, et in mezzo di rosette dorata, il resto color di noce sta sopra finestra

[f.1000] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusini*

37 Un quadro in tela di palmi tre, e due e mezzo dipintovi un paese con arbori fiume, capanne, acqua veduta di castelli, e monti con alcune figurine et una barchetta di mano del suddetto Gasparo Pusini con sua cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata

38 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, et acqua veduta di palazzo, e due pastori a piedi di mano del suddetto Gasparo Pusini con sua cornice larga mezzo palmo scorniciata e tutta dorata

39 Un quadro in tela sotto al suddetto simile misura dipintovi un paese con arbori monti et acqua, e veduta di un casale con uno che monta a cavallo et un altro a cavallo che corre di mano di Gasparo Pusini con cornice larga quattro dita scorniciata, e tutta dorata<sup>1286</sup>

40 Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due sta sopra finestra alla terza della stanza dipintovi monti arbori et acqua con tre pastori a sedere di mano di Gasparo Pusini con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e dorata

41 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi un paese di boscaglie, e lontananze con quattro figurine da basso di mano di Gasparo Pusini con sua cornice larga mezzo palmo intagliata a festone scorniciata, e tutta dorata

---

<sup>1285</sup> *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* di Palazzo Pitti [cat. 330].

<sup>1286</sup> *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo* di Mount Edgumbe House [cat. 307].



42 Un quadro di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese che rappresenta grottoni arbori dirupi con diversi animali con due cani con un pastore colco a sedere in terra che li guarda di mano di Gasparo Pusini con sua cornice larga quattro dita liscia scorniciata tutta dorata

[f.1000v] *Somma, e seguono li quadri di mano di Gasparo Pusini*

43 Un quadro di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese che rappresenta lontananze con arbori, e fiumi con tre figurine che pescano di mano di Gasparo Pusini con sua cornice larga quattro dita scorniciata liscia, e tutta dorata

44 Un quadro in tela di palmi due, et uno e mezzo dipintovi un paese con arbori, e monti con due figurine di mano di Gasparo Pusini con sua cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata

45 Un quadro in tela di palmi quattro, e tre dipintovi un paese con montagne, arbori, un fiumicello con veduta di un castelluccio con alcune figurine di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo tutta intagliata, e dorata

**C.XLIX. QUADRI DI DUGHET NALLA STIMA DEI QUADRI DELL'EREDITÀ  
DEL SIGNOR DONATO FINI COMPILATA DA GIUSEPPE GHEZZI (1692-1696  
CIRCA)**

[Trascritto in: DE MARCHI 1987, p. 460]

Nella quinta stanza

[136] Un quadro, di palmi 1 e ½ di altezza, dipintovi un Grottone et alberi con due figurine, cornice dorata e nera, mano di Pusino.

[137] Altro, simile, d'un Paese con calata di sole, cornice simile, parimente di Pusino».

**C.L. INVENTARIO DELLA COLLEZIONE DEI DIPINTI DI GABRIELE DAL  
POZZO (5-7 marzo 1695)**

ASR, off. 6, vol. 210 [  
trascritto in: BRÉJON DE LAVERGNÉE 1973]

F. 261v «[111] Un quadro di sete, e 5, rapp.e La Peste di Gaspere e Nicolo Pusino».

## C.LI. OPERE DI DUGHET E RITRATTO DEL PITTORE NELL'INVENTARIO

### POST MORTEM DELL'ABATE GIUSEPPE PAOLUCCI<sup>1287</sup> (8 marzo 1695)

ASR, Trenta Notai Capitolini, De Comitibus, Simon, uff. 29, vol. 274, ff.306-339 & 285-296  
[trascritto in: SPEZZAFERRO, GIAMMARIA 2009, pp. 421-440]

#### Abitazione di fronte al Collegio Salviati

Nella "Terza camera":

[f.314] Un quadro largo palmi 2 1/2 alto palmo 2 rappresentante un paese di Gasparo Pusini cornice liscia dorata

Nella "Sala":

[f.320] Due paesi in tela da testa di Gasparo Pusino cornice liscia dorata con figurine

Nella "Galleria":

[f.324v] Un paese di palmi 1 1/2 in circa di Gasparo Pusino cornice liscia dorata

In una "Stanza":

[f. 330] Ritratto di Gasparo Pusino fatto da Nicolò Berettone alto palmi 4 e 3 cornice liscia dorata

[f.331v] Paese palmi 2 1/2 e 2 di Gasparo Pusino cornice dorata

## C.LII. OPERE DI DUGHET ESPOSTE A SAN SALVATORE IN LAURO (1689-

1717)<sup>1288</sup>

1689:

---

<sup>1287</sup> L'inventario contiene le opere presenti al momento della morte nell'abitazione dell'abate. Il Paolucci possedeva anche il ritratto di Dughet eseguito da Berrettoni che era nella collezione Marchese del Carpio fino al suo decesso nel 1687 (sebbene fosse qui identificato con un ritratto di Nicolas Possuin). Il ritratto fu quindi acquistato in seguito a questa data dall'abate [FRUTOS SASTRE 2009, p. 488, n. 1317].

<sup>1288</sup> Nella presente lista sono state inserite le opere esplicitamente citate come di mano di Gasparo Posino ma anche quelle dette più semplicemente del «Posino» che possono essere ricondotte all'artista. Sono invece state escluse le opere del «Posino» quando queste indicano più probabilmente dipinti di Nicolas Poussi (ad esempio nel caso dei quadri prestati dai Sacchetti e dai Dal Pozzo viene spesso utilizzato solo il termine «Posino» o «Pussino» per delle tele certamente di mano del normanno; queste sono dunque state escluse da quest'appendice). Per l'analisi delle opere citati si rimanda al paragrafo dedicato alle mostre di San Salvatore in Lauro contenuto nella presente tesi.

«1689. Del S.r Maffeo Capponi [...]. Due Paesi con figurine, tela da quattro palmi, di Gaspero Pussino, con cornice di pero con riporti di legno bianco intagliati» [trascritto in: DE MARCHI 1987, p. 28].

1691:

Dal Contestabile Filippo II Colonna «Un Paese, grande, bislungo, che prima fu coperta di cembalo, di Gaspare Pusino, assai bello» [Ivi, p. 38].

1692:

Dal cardinale Chigi: «n° 2 Paesi, de Gaspare Posino» [Ivi, p. 44]

Dal S.r Maffeo Capponi «Due Prospettive, di Pusino» [Ivi, p. 46]

1693

Dalla «Galleria Grande» del Contestabile Colonna «Quadro, di Pusino, grande» [Ivi, p. 50]

Dall' ««Appartamento terreno» dei «Ss.ri Gabrielli», dalla «Prima Stanza» un «Paese, di Pusino» e «Due Paesi, Pusino»; dall' «Appartamento nobile», «Prima stanza»: «Paese, di Pusino» [Ivi, pp. 51-53]

1694

«S.r Palazzeschi di quelli prestati al S.r D. Marco Ottoboni. Sua casa. Due, da imperatore, Pusino [...]. Due, bisalti, di Paesi, di Pusino» [Ivi, p. 62]

«S.r Maffeo Capponi [...]. 2 Paesi, Pusino» [ivi, p. 64]

1695

«Del S.r Palazzeschi [...]. Prospettiva a Paese, di Posino, da testa» [Ivi, p. 70]

«S.r Maffeo Capponi [...]. Un Paese, a guazzo, di Pussino; Due Paesi, da tre palmi, del medesimo» [p.72].

1696:

«S.r Maffeo Capponi [...]. Due, da mezza testa, uno di Vandercable e l'altro di Pussino. Paesi» [Ivi, p. 79].

«Quadri del S.r Lelio Falconieri. Prima Stanza. Li tre sopraporti, di Gaspare Possini [...]. Terza Stanza [...]. Paese, alto, di Posino, con putti de S.r Carlo Maratti» [Ivi, pp. 80-81].

«Quadri di sopra dati da S.r Paolo Falconieri [...]. Li due Paesi, quadrati, di Possino, con le figure del S.r Maratti, Madalena et Maria Egizziaca, famosi. Altri due, più grandi, del medesimo autore» [Ivi, p. 82].

1698:

« Da N. hoste. Uno del Chiari, due Pusino e due di Monsù Orizzonte» [Ivi, p. 97]

«Di Mons. Sinibaldi [...]. 1 Paese, grande, di Posino, a guazzo»<sup>1289</sup> [Ivi, p. 101].

«Del S.r Paolo Uslenghi. 1 Un Paese, grande, di Gaspare Possino. 2 Due altri, da imperatore, del medesimo. 4 Quattro, da testa, per alto, del medesimo. 1 Uno, da tre palmi, del medesimo» [Ivi, p. 102].

Dalla lista degli «Avventizij»: «2 Due Paesi, da testa, di Gasparo Possino» [Ivi, p. 103].

1699:

«Dal S.r Paolo Oslenghi. Tredici pezzi, di Paesi, di mano di Gaspare Possino n°13» [Ivi, p. 112].

«Del S.r Girolamo Palazzeschi [...]. Due Paesi, da imperatore, di Gaspare Pusino» [Ivi, p. 107].

Anno 1700

«Trovati dal S,r Buonhomi. S.r Marchese Theodoli [...]. Altra stanza [...]. Paese a guazzo, di Pusino» [Ivi, p. 119]

«E più S.r Marchese Buongiovanni [...]. Due Paesi, uno di Possino e l'altro d'Angeluccio» [Ivi, p. 124]

«Dati a me Giuseppe Ghezzi [...]. Venerdì. Giovanni Battista Altoviti [...]. Due Paesi, da 4 palmi, di Pusino» [p. 130]

1701:

«S.r Marchese Raggi [...]. Due Paesi, bislungi, di Gaspare Possini; Quattro altri Paesi, da 3 palmi in circa, dell'istesso autore e dell'istessa maniera» [Ivi, p. 151].

«Del Padre Reverendissimo Generale della Minerva. S. Girolamo, grande, del Possino<sup>1290</sup>. Altro, del medesimo autore. Quadro di Possino» [Ivi, p. 152].

1702:

Dalla collezione di Lelio Orsini: «Due Paesi, bellissimi, più alti che da testa, di Gaspare Posino»<sup>1291</sup> [Ivi, p. 168].

1704:

«Quadri ricevuti dall'Ill.mo S.r Lelio Falconieri, per la festa di Santa Casa, in quest'anno 1704 [...]. Cinque Paesi, di misura quadrata, cornici nere et oro, con intagli, di Gaspare Posini N° 5. [...] Due altri, quadrati, più piccoli, con cornici di oro, del detto Posino, con figure del S.r Carlo Maratti n° 2» [Ivi, p. 184].

1705:

---

<sup>1289</sup> Questo non è espressamente detto di Gasparo, ma la tecnica del guazzo indica che quasi certamente il Posino citato fosse lui.

<sup>1290</sup> Questa tela potrebbe essere il bel *Paesaggio con san Girolamo e il leone* di Boston [cat. 58].

<sup>1291</sup> La collezione dell'allora defunto Lelio Orsini era rimasta invenduta e fu quindi trattenuta dall'istituzione religiosa della Venerabile Compagnia delle Sacre Stimmate.

«Quadri dati dal S.r Abbate de Sanctis, coadiutore del S.r Conte Fellini, Regente del S.r Duca di Parma, 1705 [...]. Due quadri, da testa, Paesi, di Pussino [...]. Due, da imperatore, Paesi, di Posino» [Ivi, pp. 198-199].

1706:

«Dell'Ecc.ma Casa Colonna [...]. In galleria [...]. Il Paese, contiguo, di Gaspare Posino<sup>1292</sup> [...]. I due Paesi, a guazzo, di Possino. [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Pusino» [Ivi, p. 212].

1707:

«Quadri del S.r Principe Altieri. [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Posino» [Ivi, p. 216].

«Quadri della S.ra Maria Eleonora Cavallerini. [...] Un Paese, grande, assai lungo, prima maniera, di G. Possino» [Ivi, p. 217].

1708:

«1708. Quadri prestati generosamente dall'Ill.mo S.r Marchese Ruspoli [...]. Quadri dalla prima anticamera [...]. Paesetto, da mezza testa, di Gaspare Possino». Questo foglio che riporta i quadri dell'anticamera è poi cancellato per essere riscritto correttamente, dove compare, stavolta corretto, lo stesso dipinto di Dughet «Anticamera [...] Paesetto, di Possino Gaspare, prima maniera». Seguono poi dalla «Seconda stanza [...]. Due Paesi, da testa, di Posino, prima maniera [...]. Due altri Paesi, da testa, del medesimo Gaspare Possino [...]. Due Paesi, da 3 palmi, prima maniera, Posino [...]. Due Paesi, da 4 palmi, Posino, prima maniera P.o». Dalla «Terza stanza [...] Due Paesi, da testa, di Gaspare Possino». Seguono poi dagli «Stanzini [...]. Due Paesi, da mezza testa, di Gasparo Pussino» [Ivi, pp. 228-230, 233].

1709

«Eredità Costaguti [...]. Li due Paesi, bisalti, di Pusino, a guazzo [...]. Due Paesi, compagni, uno del Mola e l'altro di Posino» [Ivi, p. 238].

1710:

«S.r Marchese Raggi [...]. Due Paesi, bislungi, di Gaspare Possini n° 2. Quatr'altri Paesi, da 3 palmi, del medesimo n° 4» [Ivi, p. 244].

«S.r Marchese Pallavicino [...]. Quattro Paesi, da testa, di Possino» [Ivi, p. 247].

1712:

---

<sup>1292</sup> Segue a questa voce «Il Paese, dall'altra parte, di Monsù Claudio». Da ciò si presume che si trattasse di un pendant formato da un'opera di Dughet e da una di Lorrain. Essendo che non è citato Maratta quale esecutore delle figure, non può trattarsi del *Giudizio di Paride* di Dughet. Quindi secondo chi scrive questo pendant è probabilmente da riconoscersi con la *Tempesta al tramonto con Elia e l'angelo* di Dughet [cat. 292] e il *Paesaggio all'alba con fuga in Egitto* di Lorrain.

«Mon. Nicolò Giudice [...]. Nell'ultimo appartamento [...]. Altri quattro [paesi], di Gaspare Pusino n° 4» [Ivi, p. 262].

1713:

«Quadri della camera del S.r Duca di Selci Vaini. Quadro da testa, Paese, della prima maniera di Possino n° 1. Altro, per traverso, del medesimo n° 1 [...]. Terza stanza del letto [...]. Due Paesi, da testa, di Posino, prima maniera n°2. Altro, simile, del medesimo n°1 [...]. Un Paese, da testa, per alto, di Gaspare Pussino n°1 [...]. Quarta stanza, passato il letto [...]. Due Paesi, da testa, per traverso, di Possino n°2. Un Paese, da 3 palmi, per alto, di Possino n°1» [Ivi, pp. 279-280].

1714:

«Quadri del S.r Lelio Falconieri [...]. Li due Paesi, quadrati, di Gaspare Possino, con le figure del Maratti» [Ivi, p. 295].

1716

«Del S.r Conte Carpegna [...]. Due Paesini, per traverso, uno di Pusino e l'altro del P. G. Borgognone» [Ivi, p. 322].

1717:

Opere di Dughet provenienti da Casa Falconieri: «Un Paese, rappresentante temporale, misura di nove e sei, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Maratti<sup>1293</sup>. 4 Paesi, misura d'imperatore, per traverso, di Gasparo Pusino [...]. 2 Paesi, di nove e sei, di Gasparo Pusino [...]. 2 Paesi, grandi, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Carlo Maratti, rappresentano Diana al bagno con Atheone, e l'altro Narciso al fonte; il sopradetto era esposto nel arsenale [...]. 2 Paesi, quadrati, di Gasparo Pusino, con le figure del Cavalier Maratti, rappresentano la Madalena e S. Maria Egittica[...]. 2 Paesi, di sette e cinque, di Pusino [...]. 3 Paesi, medesima misura riquadrata [tela d'imperatore, per alto?], di Gasparo Pusino» [Ivi, pp. 342, 344-345, 347].

**C.LIII. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO DI PAOLO FRANCESCO  
FALCONIERI E STIME DI GIUSEPPE GHEZZI (inventario del 1 febbraio 1696,  
stime aggiunte il 22 marzo 1696)**

ASR, Notai A.C., vol.4711, ff.398-407; 456-465  
[trascritto integralmente in: Getty Provenance Index]

---

<sup>1293</sup> Da riconoscersi col *Paesaggio tempestoso con Didone e Enea* in collaborazione con Carlo Maratta della National Gallery di Londra [cat. 305].

Palazzo Falconieri in via Giulia  
Nell'Appartamento da Basso dell'Ill.ma Sig.ra Vittoria Madre del' Ill.mo Sig.re  
Lelio

- [f.458; 202] Tre quadri da Imperatore che servono per sopra Porte cornici dorate con Paternostri parte del Mola, e parte del Posini [scudi 240]<sup>1294</sup>  
[f.458; 203] Due altri quadri di misura quadrata da sei, e sei, con cornice nera dorata intagliata di Gasparo Posini [scudi 150]  
[f.461; 209] Quadro di misura quadrato di sei, e sei cornice nera con intagli d'oro di Gasparo Posini [v80]

**C.LIV. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO DEI QUADRI DI PAOLO**

**FALCONIERI (26 marzo 1704)**

Carpegna, Archivio Falconieri, Inventari delle Robbe della famiglia Falconieri, parte I, 1590-1729<sup>1295</sup>  
[Trascritto completo trascritto in: FRASCARELLI pp. 185-206]

Adi 26 marzo 1704

- 13 Altro di Paesi montuosi con figurine e due cavalli di p.mi 7 e 5 opera del Possino con cornice liscia dorata stimato s. 40  
34 Altro di paesi con figure di p.mi 5 e 4 opere della Scuola del Possini con cornice intagliata dorata s.60  
35 Altro simile grandezza al d.o con simile cornice opera come sopra s. 60  
38 Un Paese di Boscarecce, e figurine di p.mi 7, e 5 opera di Gasparo Possini con cornice negra e filetti dorati 250  
39 Un Altro simile in tutto e per tutto come s.a s. 250  
40 Altro Paese di Gasparo Possini di p.mi 5, e 4 in circa con le figure di carlo Maratta con cornice liscia dorata stimato s. 250  
41 Altro simile in tutto al sud.o 250  
59 Altro bislongo di Paesi Montuosi con due figurine d'huomo è donna di p.mi 5 e 4 circa opera di Posino della prima maniera con cornice dorata s. di quindici 15  
60 Altro di Paesi con figurine, e due cavalli di p.mi 7, e 5 circa opera di Pusino con cornice liscia dorata s. di Trenta 30

---

<sup>1294</sup> Sulla base dell'incrocio con gli altri inventari Falconieri, di queste tre tele imperatore due sono di Dughet. Una è stata riconosciuta da Dalma Frascarelli col *Paesaggio con Piramo e Tisbe* di Liverpool [FRASCARELLI 2012, p. 78; **cat. 199**], mentre l'altra secondo chi scrive è da riconoscersi con il *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza* [**cat. 393**]. Entrambi i dipinti vantano infatti un'antica provenienza Falconieri.

<sup>1295</sup> Data l'esistenza di più inventari di Paolo Falconieri, si è scelto di trascrivere il più completo dal punto di vista delle descrizioni delle opere di Dughet. Tutti gli inventari di Paolo si trovano in FRASCARELLI 2012 (a).

67 Due Paesi Boscarecce è figurine compagni di p.mi 6, e 5 opera di Gasparo Pusino con cornice nera a fregietto intagliato è dorato s. di settecento 700

68 Altri due di minor grandezza Paesi, e Boscarecce con figurine diverse cioè il Paesi del Pusini, e le figure di Carlo Maratta con cornice lisce dorate s. di Cinquecento 500

#### **C.LV. LETTERA DI PADRE SEBASTIANO RESTA A GABURRI (10 febbraio 1704)**

Publicata in: BOTTARI, PETRONI, CRESPI, *Raccolta di Lettere Sulla Pittura Scultura Ed Architettura Scritte Da' Più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*, Tomo II, Roma 1757

[p. 82] «Che fosse tumultuario il mio scrivere di sabato passato, e tra le angustie, che mi impedirono le dovute considerazioni, VS. Ill.ma se ne sarà accorta nel leggere la medesima lettera. Piglia Monsù Giacomo per Monsù Gaspero. Dunque di questo Monsù Giacomo bisognerà cercare in casa Mellini dal Sig. Abate nipote del fu Signor Maffeo Capponi, la galleria del quale ereditò, e so che stavano per venderla, ma non si sono mai risolti, perché non trovano concorlo di compratori.

[...p. 84...] L'istesso, o sia l'istessa Argoli mi promise di mostrarmi due paesi superbi di Monsù Pussino (avranno voluto dire di Gaspero non di Niccolò Pussino) con le figure di Carlo Maratti, ma questi discendenti da astrologi<sup>1296</sup> non piacciono a chi cammina terra terra, e alla piana».

#### **C.LVI. STIME DEI QUADRI DELL'EREDITÀ DEL CARDINALE PROSPERO COSTAGUTI (1709 circa – giugno 1712)**

In: DE MARCHI, pp. 403-424

*Valore e stima delli quadri spettanti all'eredità della felice memoria dell'Em.mo S.r Card. Costaguti*<sup>1297</sup>

Li due Paesi, a guazzo, di Gaspare Possino sc. 18

Il Paese, tela da testa, per traverso, di Gaspare Possino sc. -

Quattro Paesi, di Gaspare Possino sc. -

Il Paese, a guazzo, di Gaspare Possino

---

<sup>1296</sup> Padre Resta sta parlando di Andrea Argoli, un famoso astronomo del tempo.

<sup>1297</sup> La lista non è datata, ma si riferisce all'eredità del cardinale Prospero Costaguti, il cui testamento fu aperto nel gennaio 1709.



### *Quadri spettanti all'eredità del Card. Costaguti<sup>1298</sup>*

Galeria

30 Li due Paesi, a guazzo, di Gaspare Possino sc. 15 sc. 16<sup>1299</sup>

100 Il Paese, tela da testa, per traverso, di Gaspare Posino sc. 30 sc. –

Quattro Paesi, di Gaspare Posino sc. 20 sc. –

Un Paese, a guazzo, di Gaspare Posino

#### *Ultima sottoscritta e consegnata*

*Stima dei quadri dell'Emm.mo S.r Card. Costaguti, sottoscritta da me G. Ghezzi,  
il primo giugno 1712*

Tre quadri, due a guazzo, di Posino e l'altro di Vandercable sc. 40

Quattro quadretti, da 3 palmi, cioè l'Oratione nell'orto di Michelangelo della Battaglie, sc. 50; Bambocciata, del medesimo, sc. 60; Marina, d'Agostin Tasso, sc. 10; Paese, bellissimo, di Gaspare Posino, con figurine, sc. 80; in tutto sc. 200<sup>1300</sup>

Si specificano li prezzi de quelli quadri che non gli sono stati tirati fuori in loro siti e distinti ad uno per uno nelli numeri infrascritti, che comprendevano non un sol quadro, ma molti insieme

Quadro, per alto, tre palmi, con Paese, a guazzo, di Gaspare Possino sc. 15

Altro, compagno, simile sc. 15

Paese, assai bello, da testa, di Gaspare Possino sc. 80<sup>1301</sup>

### **C.LVII. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO POST MORTEM DI CARLO MARATTI (28 aprile 1712)**

ASR, Notai Tribunale AC, Franceschinus, vol. 3267, ff.431-471 [trascritto in: GALLI 1927, pp. 59-78]

[156] Due paese in tela da mezza testa; uno dipinto da Gasparo Pussino per traverso con cornice dorata liscia, e l'altro dipinto con una veduta d'un ponte, e due figure, cioè un Soldato e un Vecchio con cornice

---

<sup>1298</sup> La lista non è datata.

<sup>1299</sup> I paesi a guazzo sono forse due delle ex ante dipinte da Dughet con l'Allegrini in palazzo Costaguti, che furono infatti ben presto ridotte in quadri.

<sup>1300</sup> Rispetto alle prime due liste del cardinale Prospero Costaguti databili all'incirca intorno al 1709, le opere di Dughet passano da otto a tre nella lista del giugno del 1712. Che siano state vendute nel mentre?

<sup>1301</sup> Questi tre dipinti sono gli stessi sopra elencati, qui solo scorporati dai nuclei di cui facevano parte nella prima parte della lista del 1712.

[161] Un Paese di Gaspare Pusino della prima maniera per traverso in tela di 3 palmi con una Madalena in piccolo dipinta dal Sig. Cav.re Maratti<sup>1302</sup>

[193] Altri Due Paese, uno del Mola, e l'altro di Gaspare Pusino compagni: uno con cornice color di noce et oro liscia, e l'altra bianca con pochi intagli; per alto due palmi e mezzo e per largo palmi 1 poco più.

## C.LVIII. OPERE DI DUGHET NELL'INVENTARIO POST MORTEM DI

### ARCANGELO CORELLI (1713)

[trascritto in: CAMETTI 1927, pp. 412-423].

Nella prima stanza:

[f. 55v] «Altri due dà Testa p traverso rapp.ti Paesi con sue Cornici dorate liscie opera del Gasparo Posini della pma maniera».

Nella seconda stanza:

«[f. 57] Due altri quadretti piccoli uno rapp.te Paese, e l'altro figurine con sue Cornici intagliate dorate uno del Brugolo, e l'altro di Monsù Gasparo»

«[f. 57v] Una veduta tela dà Mezza testa p traverso opera di Monsù Gasparo con sua Cornice liscia dorata»

« [f. 58] Due Quadri p traverso dà Testa rapp.ti due Grottesche con sue Cornici dorate liscie opera di Monsù Gasparo sud.o»

«[f. 59] Una veduta dà mezza testa p traverso con sua Cornice dorata liscia opera di Monsù Gasparo sud.o».

## C.LIX. OPERA DI DUGHET RITOCcata DA GASPAR VAN WITTEL

### CITATA NELLA STIMA DEI QUADRI DEI SIGNORI BANDINI SCRITTA DA

#### G. GHEZZI (10 gennaio 1718)<sup>1303</sup>

[trascritto in: DE MARCHI 1987, p. 429]

«Li due Paesetti, uno di Gaspare Posino, rappresentante Castel Gandolfo, ammirabilmente fatto, per suo studio; perché mancava nell'aria, e nel terrazzo fu dato a termina as S.r Gaspare detto degl'Occhiali, il quale lo terminò e fece il compagno, rappresentandovi Nemi e l'Orto di Napoli, con tanto studio e industria,

---

<sup>1302</sup> L'opera corrisponde al *Paesaggio con Maddalena penitente* con figura di Carlo Maratti del Museo del Prado [cat. 32].

<sup>1303</sup> La *Lista* fu stilata dal Ghezzi in occasione della vendita delle opere della famiglia Bandini ad Alessandro Albani.

che non v'è chi del suo dipinto habbia il migliore, onde si valuta l'uno e l'altro sc. 60 [...] 40»<sup>1304</sup>.

### **C.LX. LETTERA DELL'ABATE DE TENCIN AL DUCA D'ORLÉANS SULLE OPERE DI DUGHET IN COLLEZIONE OTTOBONI (31 AGOSTO 1723)**

*Correspondance...*, Vol. VI, n. 2532, p. 278

[trascritta in: MATITTI 1995, p. 219].

«Un homme de confiance du Cardinal Ottoboni m'a fait une proposition, qu'il dit être de luy te que je crois être de son maître; elle prouve le mauvais état de ses affaires et l'extrémité où il est réduit. Le Cardinal a soixante tableaux, grands et petits, de Gaspar Poussin. Il propose d'en faire un present à V.A.R., si Elle vouloit bien faire payer les dettes qu'il a en France».

### **C.LXI. PAGAMENTI OTTOBONI PER L'ACQUISTO DI OPERE DI DUGHET (1716-1725)**

BAV, Comp. Ottob. Vol. 74. n. 103 [trascritto in: OLSZEWSKI, p. 406, n. 55];

BAV, Comp. Ottob., Vol. 82, n. 10 [trascritto in: Ivi, p. 406, n. 56].

«Io infrascritto ho ricevuto dall'Ill.mo Sig. Mod.e Vergilio Spada scudi cento Mon.ta quali sono per prezzo de' due quadri de Gasparo Posini, fattane la compra da Mon. Ill.mo e Rev.mo Filippo Spada Vescovo di Pesaro per commissione dell'Em.mo Sig.e Card.e Otthoboni che per ci a dà me si e ricevuta la Sud.a somma per la quale voluta se ne sortrada cedola di questo sacro monte della Pieta e trasinessa ad Sud.to Mon.e Spada come per lettera S. In fede questo di 15 G.ro 1716. S 100 – M. Antonio Viola» [BAV, Comp. Ottob. Vol. 74. n. 103; trascritto in: OLSZEWSKI, p. 406, n. 55].

«Io Infra ho ricevuto dall'Em.mo e Re.mo Sig.re Cardinal Ottoboni scudi trecento venti mta per le mani del Sig.re Sebastiano Conca, quali sono per prezzo di due quadri del posini con sua cornice dorata da me Venduti lo cosi d'accordo Casa qto di 4 Maggio 1725 = Costanza Curietti» [BAV, Comp. Ottob., Vol. 82, n. 10; trascritto in: Ivi, p. 406, n. 56].

---

<sup>1304</sup> La prima cifra corrisponde alla stima iniziale del Ghezzi, mentre la seconda cifra è sempre stimata dal Ghezzi ma a seguito della richiesta da parte del compratore di abbassare i prezzi delle opere della lista.

**C.LXII. CARTEGGIO TRA JEAN-BAPTISTE DE TROY E PHILIBERT OVRY  
RELATIVO AL POSSIBILE ACQUISTO DEI DUGHET DELLA COLLEZIONE**

**OTTOBONI (marzo-maggio 1740)**

Lettera di Jean-Baptiste De Troy a Philibert Orry, 29 marzo 1740; *Correspondance...*, Vol. IX, n. 4270,  
p. 421

[trascritto in: MATITTI 1995, p. 239]:

«Il y a ici, par la mort de M. le Cardinal Ottoboni, une grande quantité de tableaux à vendre, et entre autre en cabinet entier du Poussin [Gaspard]. On a répandu le bruit à Rome, apparament pour les faire valoir davantage, que j'avois des ordes de les acheter pour le Roy; j'ai assuré ceux qui m'en ont parlé qu'il n'en étoit rien. Comme il y a réellement de belles choses, si vous aviez envie, Mrg, d'en prendre quelques-uns pour le Roy, il faudroit les faire acheter sous main. Si j'y paroissois, les Italiens les porteroient au double de leur valeur»

Lettera di Ovry à De Troy, 23 maggio 1740; *Correspondance...*, Vol. IX, n. 4279, p. 425

[trascritto in: OLSZEWSKI 2004, p. 406, n. 61]:

«Je ne proposerai point au Roi de faire acheter aucuns tableaux du Cardinal Ottoboni; Sa Majesté en a tant, qu'à moins que ceux-là ne fussent des morceaux supérieures et tres rares, il ne faut pas songer a en faire l'acquisition»

**C.LXIII. INVENTARIO POST MORTEM DEL CARDINALE PIETRO**

**OTTOBONI (31 maggio - primo giugno 1740)**

ASR, Tribunale dell'A.C, Notaio De Cesare, Anno 1740, Busta 1838

[trascritto in: BOISCLAIR 1986, pp. 154-158, doc. XLIII]

f. 567 r: Segue la Stanza che fa il Pellegrino contigua alla Sud. A Stanza dell'Alcova Pusini ove morì Sua E. ma.

f. 586 r: In d. a Stanza del cantone (?) contigua alla loggia vi sono li inf.ti quadri opera del Pusini.

[1] Un quadro di mezza Testa per Traverso rapp.te due Cani con vedute di Campagne con cornice modello di [...] rnte con Tre ordini d'intagli e tutta dorata di d.o Autore stimato Scudi Trenta 30

[2] Altro di misura di Testa p. alto rapp.te Paesi per traverso con una figurina e Sua cornice liscia modello di Salvator Rosa tutta/dorata, del med.o Autore Scudi. 80

f. 586v: [3] Altro di Simil grandezza parimente p. Traverso Rappresentante Paesi con una figurina con Sua cornice a un ordine d'intaglio dorata, opera sud.0 Scudi Cento 100

[4] Altro Simile rappresentante Paesi con cornice in tutto come S.a con una figura [...], opera Sud. 0 Stimato Scudi Cento 100

f. 587r: Nell' altro pilastro inc.o al Sudetto.

[5] Altro da Testa p. traverso rappresentante Paesi con una figurina e due Animali con cornice modello Salvator Rosa a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.0 Stimato S, cinq. ta 50

[6] Altro Simile rappresentante come Sopra con due figure, e pecorelle con cornice Sud.a a Tre ordini d'intaglio dorata opera del Sud.0 Autore stimato Scudi duecento 200

[7] Altro Simile con tre figure rappresentante come S.a cornice Sud.a a Tre ordini d'intaglio dorata opera del Sudetto

f. 587v: Autore stimato scudi duecento 200

[8] Altro Simile rappresentante come Sopra con due figure cornice su detta a Tre ordine d'intagli dorata opera del Sud.0 Autore Stimato Scudi duecento 200

Nella facciata di d. Stanza... Pellegrino.

[9] Un quadro in tela d'Imperatore p. traverso rapp.te Paesi con [...] figure con [f. 588 r] cornice d'intaglio tutta dorata opera del Sud.0 Autore Stimato Scudi quattro cento 400

[10] Altro da Testa p. Traverso rappresentante Paesi con cornice liscia modello Sud.o tutta dorata opera del Sud.o Autore Stimato Scudi Cento 100

[11] Altro compagno al Sud.o rappresentante Paesi con una figura, e Animali cornice simile alla Sudetta del Md.o Autore Stimato Scudi Cento 100

[12] Altro da quattro palmi ovato p. Traverso rappresentante Paesi con figure, e Pecorelle

[f. 588v] con cornice modello Sud.o a tre ordini d'intaglio con sue cantonate con Riporti d'intaglio tutta dorata opera del Sudetto Autore Stimato Scudi duecento. 200

[13] Altro simile al sud.o con due figure opera del medesimo Autore Stimato Scudi duecento 200

[14] Altro da Testa p. alto rappresentante Paese con una figura, et un Leone con cornice sud. a a tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sudetto Stimato Scudi Cento 100<sup>1305</sup>

---

<sup>1305</sup> Non sono noti quadri di Dughet verticali con raffigurazioni di leoni. Potrebbe trattarsi di un san Girolamo oppure di Ercole e il leone di Nemea. Se fosse quest'ultimo, viste le dimensioni esigue, non è escludere che possa trattarsi di una delle ante dipinte per Palazzo Costaguti insieme a Francesco Allegrini, vendute dalla famiglia romana nei primi decenni del Settecento.

[15] Altro Simile con una figura in piedi [f. 589r] et altra figurina piccole con un Cane rappresentante Paesi con cornice Simila in tutto alla Sud. a opera Sud.o Stimato Scudi Cento 100

[16] Altro di misura di tre palmi p. Traverso ovato rappresentante Paesi con figura cornice Sudetta con cantonate con intagli riportati con un piccolo filo di bottoncini (?) in tutto dorato opera del Sudetto Autore Stimato Scudi/duecento 200

Nel pilastro della Ringhiera che corrisponde al Pellegrino.

[f.589v; 17] Un quadro di misura di Testa p. Traverso rappresentante Paesi con figure cornice modello Sud.o a due ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi Cento 100

[18] Altro simile con due figure, e Paesi con cornice in tutto Simile alla Sud. a in tutto Simile alla Sud. a opera Sud.o Stim.o Cento ... 100

[19] Altro Simile con due figurine, e Paesi con cornice come Sopra a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi 100

[20] Altro simile rappresentante Paesi con figurine cornice Simile in t.o come Sopra opera Sud.o Stim.o Scudi Cento 100

[f.590r; 21] Altro Simile al Sud.o con tre figurine, e Paesi con cornice in tutto Simile alla Sudetta opera come S.a Stimato Scudi Cento 100

[22] Altro da Testa p. Traverso rappresentante [...] Paesi con due figure, et un Cavallo con cornice modello Sudetto ad un ordine d'intaglio tutta dorata opera del sud.o Autore stimato Scudi centocinquanta 150<sup>1306</sup>

[23] Un quadro di misura di Testa p. Traverso rappresentante Paese con due figurine con cornice modello Sudetto a [f. 590v] Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera del Sud. 0 Autore stimato Scudi Cento 100

[24] Altro simile rappresentante vedute di Campagna con due figure cornice in tutto come sopra opera Sud. 0 Stimato Cento 100

[25] Altro Simile rappresentante Paesi con figure cornice in tutto Simile all'antecedente opera Sud. 0 Stimato Scudi Cento cinq. ta 150

[26] Altro dell'istessa misura rappresentante cose simile all'antecedente con cornice in tutto come Sopra opera Sud. 0 Stimato Scudi Cento cinquanta 150

[27] Altro Simile rappresentante Paese, e veduta di Campagna con figure cornice modello Sud.o a due ordini d'intaglio [f. 591r] dorata opera Sud. 0 Stim. 0 Cento cinq.ta ... 150

Nella facciata [...] nell'entrata dell'altra Camera chiamata l'Alcova.

[28] Un quadro di misura da Testa p. Traverso rappresentante Paesi con cornice modello di Salvator Rosa liscia dorata opera Sud.0 Stimato Scudi Cento 100

---

<sup>1306</sup> L'opera corrisponde sia nel soggetto che nelle dimensioni al *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* [cat. 4].

[29] Altro in Tela d'Imperatore p. Traverso rapp.te Paesi con figure, et Animali cornice modello Sud.o a Tre ordini [f. 591v] d'intaglio tutta d'orata dipinto a Tempera di Gasparo Pusini Stimato Cento cinquanta 150

[30] Altro Simile di Tre palmi p. Traverso rappresentante veduta di Campagna con figure d'[...] cornice modello Sudetto tutta dorata opera Sud. 0 Stimato Scudi Cento 100

[31] Altro simile grandezza rapp.te vedute di Campagna con figure a Cavallo con cornice simile in tutto alla Sud.a, opera Sud.o Stimato Centoventi 120<sup>1307</sup>

[32] Altro da Testa rappresentante vedute di Campagna con figure cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta [f. 592r] dorata opera del medesimo Autore Stimato Scudi Cento cinquanta 150

[33] Altro di Testa come S. a rappresentante Paese con due figure cornice simile in tutto come S.a della prima maniera fatto dal d.o Gasparo Pusini Stimato Scudi Sessanta 60

[34] Altro di Simile grandezza rappresentante Paesi con tre figure con cornice simile alla Sud.a opera del med.o Stimato Scudi Cento venti 120

[35] Altro consimile rappresentante vedute di boscareccie con due figurine cornice simile in tutta alla Sud.a anzi un Incen [f. 592v] dio d'una Macchia(?) di d.o Gasparo Pusini Stimato Scudi Cento venti 120

Die p.ma Junij 1740, continuata Continuala Sud.a perizia de'quadri del Pusini, nella facciata corrispondente all' Alcova. Sopra la Porta

[36] Un quadro di misura da Testa p. Traverso rap [f. 594r] presentante Paese con figurine cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi Cento cinquanta 150

[37] Altro consimile rappresentante Paese come S. a e Cornice come all'antecedente opera Sud.o Stim.o Scudi Cento cinquanta 150

[38] Altro in Tela d'Imperatore p. Traverso rappresentante vedute di Campagna con Paese con figure e pecorelle con cornice modello Sud. o a due ordini d'in [f. 594v] taglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi Trecento 300

[39] Altro simile misura rappresentante lo stesso, ecornice consimilo in tutto opera Sud.o Stimato Scudi Cento cinq.ta 150

[40] Altro di misura di quattro palmi p. Traverso rappresentante Paesi, e figurine con cornice simile all'antecedente, opera Sud.o Stimato duecento cin.ta 250

[41] Altro di simil misura rappresentante lo stesso cornice come S.a opera Sud.o Stimato duecento cinq.ta ...250

---

<sup>1307</sup> Secondo chi scrive l'opera è da riconoscersi con il *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo* oggi presso la Mount Edgcumbe House [cat. 307]. Il medesimo dipinto si ritrova nel precedente inventario di Antonio d'Amico Moretti (1690).

[42] Altro di misura di quattro palmi riqua [f.595r] drato avvantaggiato rapp.te S. Antonio, che predica alle Pesci con cornice tt.a dorata opera Sud. A Stim.o s. Trecento 300<sup>1308</sup>

[43] Altro da misura da Testa p. Traverso rappresentante Paesi, e figure con cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o S. duecento 200

[44] Altro simile Rappresentante lo stesso con cornice simile all'antecedente opera Sud.a Stimato Scudi duecento 200

[45] Altro di simil misura rappresentante Paesi figurine, e quantità di pecorelle [f.595v] con cornice simile in tutto, come S.a opera Sud.o Stimato Scudi duecentocinq.ta 250

[46] Altro di consimile misura rappresentante Paese, e figure con cornice simile all'antecedente opera Sud.o Stimato s. duecento cinq.ta 250

[47] Altro di mezza Testa in piedi rappresentante vedute di campagna, e figurine cornice modello Sud.o a tre ordini d'intaglio opera Sud.o Stimato Scudi quindici 15

[48] Altro consimile al Sud.o rappresentante Campagna, e figurine con cornice simile [f. 596r] intutto alla Sud.a opera Sudetto Stimato Scudi quindici 15

Nella facciata in contro la detta Ringhiera, che corrisponde alla f.ata del Pellegrino.

[49] Un quadro in tela d'Imperatore p. Traverso rappresentante vedute e Boscareccie con alcune figure d'huomini et Animali cornice modello di Salvator Rosa a due ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi Trecento 300

[50] Altro di misura di [...] ovato p. alto rappresentante Paese con cascata d'aqua, e figurine modello come S.a a Tre ordini d'intaglio dorata tutta dalla prima maniera fatto da detto Pusino Stimato Scudi venti cinque 25

[51] Altro di misura di palmi tre avvantaggiato p. Traverso rapp.te Paese e figurine con Animali con cornice a due ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi duecento 200

[52] Alto disimile misura in tutto come S.a opera Sud.o Stim.o Cento venti 120 [f.597r; 53]Altro da Testa p. Traverso rappresentante Paese con figurine cornice come S.a opera Sud.a Stim.o Scudi duecento. 200

[54] Altro di consimile misura rapp.te lo stesso cornice simile opera Sud.a stim.o Scudi duecento 200

[55] Altro da mezza Testa rap/presentante vedute di Campagna con figurine con cornice a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi Cento 100

[56] Altro disimile misura rappresentante il Prospetta della Certosa Cornice a tre [f.597v] ordini d'intaglio tutta dorata opera Sudetto Stimato Scudi Cento 100<sup>1309</sup>

---

<sup>1308</sup> Boisclair identifica questa o la voce 68 che riporta un quadro di identico soggetto con il *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci* [BOISCLAIR 1986, cat. 57, pp. 184-185, fig. 80; cat. 186].

<sup>1309</sup> L'opera è probabilmente da riconoscersi con il *Paesaggio con veduta dell'Eremo di Camaldoli* [cat. 388], il quale forse era precedentemente in possesso del cardinale Omodei [SPIRITI, in GATTI PERER, LATTANZI, CIBOLINI (a cura di) 1998, pp. 245-246, cat. 119]. Si ricorda infatti che il beneficiario del testamento dell'Omodei fu proprio il cardinale Pietro Ottoboni.



- [57] Altro in grandezza d'un palmo uguagli riquadrato rappresentante vedute di Campagna con figurine cornice liscia tutta dorata opera Sud.o Stim.o venticinque 25
- [58] Altro d'un palmo, e mezzo p. Traverso d'altezza d'un palmo rappresentante Paese con figurine cornice liscia con guscio dentro giallo opera Sud.o venticinque 25
- [59] Altro d'un p.mo e mezzo d'Altezza scarso rapp.te Boscareccie, e caduta d'aqua con figura Carico (?) quarti Tre con corni [f.598r] ce a tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim.o Scudi quindici 15
- [60] Altro p. alto quasi compagno più stretto rapp.te un Paese con una figura consimile cornice opera Sudetto Stimato Scudi quindici 15
- [61] Altro di mezza Testa scarso p. Traverso rapp.te Boscareccie con figurine con cornice come S.a a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim.o Venticinque 25
- [62] Altro di mezza Testa p. Traverso rapp.te Boscareccia con cornice a Tre ordini [f.598v] intaglio tutta dorata opera Sud.o Stimato Scudi venticinque 25
- [63] Altro si misura consimile in tutto come Sopra compagno opera Sud.o Stima.o Scudi sessanta 60
- [64] Altro di Simil miusra rappresentante Paese con Cornice Sud.a, et opera Sud.o Stimato S. sessanta 60
- [65] Altro simile con vedute di Campagna, e figurine con cornice come S.a opera Sud.o Stim.o s. ottanta 80
- [66] Altro simile rappresetante Boscareccie con cornice simile come Sopra opera Sud.o Stimato Scudi Sessanta 60
- [f.599r; 67] Altro in piedi di misura d'un palmo p. largo e due p. alto rapp.te Boscarrie conf igurine con cornice in tutto C.e S.a opera Sud.o Stim.o s. Trenta 30
- [68] Altro in tela d'Imperatore p. Traverso scarso rappresentante S. Antonio che predice a Pesci con cornice modello Sud.o a due ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o stimato s. Cento- venti 120
- [69] Altro da quattro palmi rappresentante Boscareccie, e vedutedi Campagna con figurine, et Animali con cornice Sud.a a Tre ordini d'intaglio tutta dorata della [f. 599v] prima maniera di d.o Pusino Stimato Scudi Cento 100
- [70] Altro da Testa p. Traverso rappresentante vedute di Campagna con cascate d'aqua figurine che Pescano cornice come S.a a un ordine d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim.o s. Cento Sessanta 160
- [71-72] Due Altre compagni di misura in altezza d'un palmo, e larghi p.mo uno e un quarto, rappresentante vedute di campagna con cornice Sud.a a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim.o s. Sessanta 60
- [73] Altro da Tre palmi p. Traverso rapp.te vedute di Campagna con figurine [f.600r] e Pecorelle con cornice Sud.a a tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim. o s. duecento cinq.ta 250
- [74] Altro consimile parim.te con figurine, e Boscareccie con cornice lisciata opera Sud.o Stim.o duecento cinq.ta 250

- [75] Altro da Testa p. Traverso rapp.te Paese, e figurine con cornice come S.a della prima maniera di detto Pusino Stim.o Scudi Trenta 30
- [76] Altro consimile compagno al Sud.o rapp.te Boscareccie, e figurine con cornice in tutto come S.a opera del d. Pusino Stimato Scudi Venti 20
- [77] Altro di simil grandezza rapp.te Bosca [f. 600v] reccie con figurine, et un Cane con cornice simile, e veduta d'aqua opera sud.o Stimato s. duecento 200
- [78] Altro compagno rapp.te Boscareccie, Paesi, e figurine con cornice in tutto come S.a opera sud.o Stim.o Scudi Cento cinq.ta 150
- [79] Altro p. Traverso di misura d'un palmo, e mezzo di longhezza et alto un p.mo scarso dipinto in Rame rappresentante la Madonna [...] col Bambino et altre figure [...] con cornice a tre ordini d'intinta [f. 601r] gliò tutta dorata opera Sudetto Stim.o Scudi Venti 20<sup>1310</sup>
- [80] Altro di grandezza d'un p.mo p. Traverso dipinto in Tavola rappresentante Paesi con cornice liscia modello Sud.o tutta dorata Stimato Scudi 5
- [81] Altro da Testa rappresentante vedute di Campagna con figurine p. Traverso con cornice modello sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera del d. Pusino stimato s. Cento cinquanta 150
- [82] Altro di simile grandezza compagno al sud.o rappresentante vedute di campagna cornice simile all'antecedente opera Sud.o s. duecento 200
- [f. 601v; 83] Altro da quattro palmi p. Traverso rappresentante Boscareccie con caduta d'aqua cornice modello sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera Sud.o Stim.o s. Cento 100
- [84] Altro di simile misura rapp.te Boscareccie con figurine, e Pecorelle cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata della p.ma maniera di detto Gasparo Pusino Stim.o s. Sessanta 60
- [85] Altro di simile misura rapp.te Boscareccie con Cacciatori e cornice modello Sudetto a Tre ordini d'intaglio dorata opera Sud.o stimato Scudi duecento cinquanta 250
- [86] Altro in tela d'Imperatore p. Traverso [f. 602r] rapp.te Paese con vedute di Campagna, e figurine con cornice modello come S.a a due ordini d'intaglio dorata tutta della p.ma maniera di detto Pusino, Stimato s. Sessanta 60
- [87] Altro compagno al Sud.o rapp.te veduta di Campagna con figurine, cornice in tutto come sopra, ciò Jesù Cristo che va in Emaus fatto da detto Pusino Stim.o s. duecento 200<sup>1311</sup>
- [88] Altro da Testa in piedi rappresentante veduta di Campagna con Cascata d'aqua e figurine con cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta dorata opera sudetto Stim.o Scudi Cento 100

---

<sup>1310</sup> Per via del soggetto nonché della tecnica esecutiva su rame, quest'opera non può essere considerata di mano di Dughet.

<sup>1311</sup> Boisclair identifica la voce d'inventario col *Paesaggio con Cristo sul cammino di Emmaus* già in collezione Feigen [BOISCLAIR 1986, cat. 331, pp. 271-272, fig. 365; **cat. 264**].

[f. 602v; 89] Altro d'un palmo, e mezzo p. Traverso scarso in altezza d'un palmo rappresentante Paese con figurine cornice liscia tutta dorata opera Sud.o Stimato s. Cinquanta 50

#### C.LXIV. LISTA DEI BENI DELLA FAMIGLIA PICCINI<sup>1312</sup> (1743)

*Divisione de Quadri p. metà detratte le due legittime Parte Prima*

30 Notai Capitolini, uff. 21, vol. 408, ff.544-551v [trascritto in: Getty Provenance Index Database]

[f.544; 58] Un quadro, ò sia ottangolo in forma di stella in misura circa 3 palmi rapp.e un Paese con cascata d'acqua con poche figurine Originale dipinto da Gasparo Pussino con cornice intagliata all'antica dorata 150

[f.547; 58] Un quadro, o sia ottangolo in forma di stella in misura circa tre palmi rapp.te Borasca di mare con diverse figure originale dipinto da Gaspare Posino con cornice intagliata, e dorata all'antica 150<sup>1313</sup>

#### C.LXV. INVENTARIO POST MORTEM DEL CARDINALE NICOLÒ DEL GIUDICE (1743)

ASR, Trenta Notari Capitolini, uff. 7, Lucius Antonius Nerius, vol. 347, ff. 248r-437r  
[l'inventario è integralmente trascritto in: MAZZETTI DI PIETRALATA 2020, pp. 22-57]

Nel Palazzo a Pasquino

«Nella stanza dove morì la chiara memoria del sig.r Card.le [...]:

[14] Altro da 3 palmi per traverso in altezza di uno e mezzo rappresentante Paese con tre figurine opera del Pusino con cornice modello Salvator Rosa dorata.

[34] Altro con simil misura [d'un palmo e mezzo in piedi] rappresentante paese di campagna con pecore e pastore, copia del Posino, cornice piana due ordini d'intagli all'antica dorata

Nella seconda Anticamera [...]:

---

<sup>1312</sup> Questa è una lista per la spartizione dei beni tra Piccini Nicola, Piccini Giovanni Battista e Piccini Giuseppe Luigi Natale.

<sup>1313</sup> Queste due opere sono state riconosciute da chi scrive col pendant oggi a Schleissheim [catt. 229-230], le quali nelle fotografie d'epoca antecedenti al restauro mostrano i segni visibili di una precedente cornice che imitava la forma di una stella. Anche i soggetti dei due dipinti corrispondo a quelli citati nel documento, poiché raffigurano una *Tempesta di mare con figure e veliero* e un *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città (Tivoli?)*.

[505-508] Altri 4 pezzi da testa per traverso rappresentanti Paesi = opera del Pusini = con cornici all'antica liscia dorate<sup>1314</sup>

Stanza contigua [alla quarta camera] che va alla ringhiera [...]:

[578] Altro da tre palmi per traverso, rappresentante Paese, e vedute di campagna = opera del Pusino = con cornice modello Salvator Rosa dorata

[585-586] Altri due da quattro palmi avvantaggiati per traverso, rappresentanti Paese con figurine = opera di Pusino = con cornici modello Salvator Rosa dorate

Stanza appresso della Ringhiera, che corrisponde in Piazza Navona [...]:

[607] Altro di palmi cinque per traverso rappresentante Giunone con Enea = opera del Pusino = con cornice modello Salvator Rosa dorata»<sup>1315</sup>

## C.LXVI. INVENTARIO CORSINI DEI QUADRI PRESENTI A PALAZZO

### RIARIO (1750)

*Inventario di tutti i quadri si' donati, che comprati, che si ritrovano al presente nell'Ecc.ma Casa Corsini con i nomi di quelli, da cui sono donati. Le postille e le aggiunte sono di mano di Monsignor Bottari. T.C.*

*[Tommaso Corsini]. Fatto L'Anno 1750*

Archivio Corsini, Firenze, Italia [trascritto integralmente in: MAGNANIMI 1980]

Nella Galleria:

Un Gran Paese di Gaspero Pussino. Del Sigr. Card. Lorenzo<sup>1316</sup>

Due Paesini di Gaspero Pussino benissimo conservati. Del Sigr. Card. Lorenzo

Galleria d.lla Sig.ra Duchessa:

Due Paesi di Gaspero Pussino. Regalo dl Sigr. Duca di Bracciano

Camera da letto del Sig.r Duca:

Due Paesi di Gaspero Pussino. Del Sigr. Card. Lorenzo

---

<sup>1314</sup> Si ritiene che questi quadri siano da riconoscersi con i quattro dipinti prestati da Nicolò del Giudice alla mostra di San Salvatore in Lauro dell'anno 1712.

<sup>1315</sup> Quest'opera, pur presentando lo stesso soggetto, non può essere identificata con il *Paesaggio in tempesta con Didone e Enea* della National Gallery di Londra, il quale è di dimensioni considerevolmente maggiori rispetto al dipinto citato nell'inventario di Del Giudice. Non è da escludere tuttavia che si tratti di un copia del celebre dipinto già appartenuto ai Falconieri.

<sup>1316</sup> Riconosciuto in questa sede col *Paesaggio con Rinaldo e Armida* di Palazzo Corsini [cat. 201], precedentemente presente nell'inventario dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti. Il fatto che l'inventario segnali accanto alla voce l'annotazione "del Sigr. Card. Lorenzo" permette di ipotizzare che l'opera fosse in precedenza di papa Clemente XII che la acquistò prima della sua ascesa al soglio pontificio.

Dodici quadretti, tra Paesi, una Tempesta, e diverse Architetture dei due Pussini, Niccolo, e Gaspero. Comprati dalla casa Costaguti. Erano gli sportelli delle finestre dl casino di porto d'Anzio<sup>1317</sup>

Anticamera di sopra:

Quattro Paesi di Gaspero Pussino con cornici Nere, fillettate d'oro. Del Sigr. Card. Lorenzo

**C.LXVII. LETTERA DI HORACE MANN A WALPOLE INERENTE DUE  
PAESAGGI DI COLLABORAZIONE TRA DUGHET E POUSSIN IN  
VENDITA PRESSO GLI ARNALDI<sup>1318</sup> (3 giugno 1758)**

[trascritta in: RUDOLPH 1995, pp. 25-26]

«There are some fine Poussins, paysages with figures of Nicolò, his brother [sic], larger than any, I believe, except some at Versailles. I have mentioned them to Mr. Hoare instead of Claud Lorrain's, which he desires, would seek for at almost any price but of the latter none are to be found. The above two have suffered a little and are rather dark. They have always asked great prices: one Pathc a painter here, offered some time ago 3.000 for the late Sir William Lowther, though now I should think they may be had for about, or less than, 1.200 crowns»<sup>1319</sup>.

**C.LXVIII. NOTA DEI QUADRI VENDUTI DI CASA COLONNA (s.d. [1798  
circa])**

Documento disperso, già AC, b. 4, serie III QB miscellanea  
[trascritto in: GOZZANO 2004, pp. 278-279]

«Altro Quadro rapp.te Paese con Figure, del Posino. 400 [scudi]

---

<sup>1317</sup> Queste sono le ex ante dipinte da Dughet e Francesco Allegrini per palazzo Costaguti. Dodici di queste furono acquistate da Neri Maria Corsini. Solo cinque sono ancora oggi in palazzo Corsini, tra cui la Tempesta esplicitamente menzionata nell'inventario [catt. 81-85].

<sup>1318</sup> Gli Arnaldi ereditarono la collezione del Marchese Niccolò Maria Pallavicini. Le tele menzionate nella lettera provengono infatti dalla raccolta del marchese.

<sup>1319</sup> Le due tele sono da riconoscersi col *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori* e con il *Paesaggio con due cacciatori, tre cani e cacciagione* di Stourhead, nel Settecento attribuite ad ambo i Poussin [catt. 232-233; RUDOLPH 1995, p. 25]. Entrambe le tele sono state riconosciute da chi scrive con due dipinti precedentemente menzionati nell'inventario Moretti del 1690, ove tuttavia solo il primo è assegnato ad entrambi i pittori.

Altro similmente rapp.te Paese con Figure, del Posino. 1500 [scudi]

Altri due quadri rapp.ti Paesi, del Posini. 500 [scudi]

Due Quadri rapp.ti Paesi, del Posino. 900 [scudi]

Quattro altri quadri rapp.ti Paesi, del Posino. 600 [scudi]

Altro simile alli Sudetti, del Posino. 300 [scudi]»

Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Antropologia,  
Religioni, Arte e Spettacolo

Dottorato in Storia dell'Arte, XXXIII° ciclo  
Tesi di Storia dell'Arte Moderna (L-Art/02)



*Il Pussino e gli altri.*  
*La pittura di Gaspard Dughet (1615-1675) tra*  
*committenti, collezionisti e collaboratori*

**Vol. II**

Candidata:

Kelly Galvagni

Matricola 1723006

Tutor:

Prof.ssa Caterina Volpi

Sapienza Università di Roma

Anno Accademico 2021/2022





## CATALOGO DEI DIPINTI

◇ **Cat. 1. Paesaggio con satiro che offre frutti a una ninfa (e collaboratore figurista: Nicolas Poussin?) [pendant del successivo]**

1632 - 1634 circa

Olio su tela

62 x 75 cm

Roma, collezione privata

**Provenienza:** Inghilterra, collezione J. Blackwood (1770 ca.); Inghilterra, collezione Lord Haldon (1850 ca.); Stati Uniti, collezione George H. Boughton (1850 ca.); donato da George H. Boughton al Metropolitan Museum di New York nel 1892; Metropolitan Museum di New York (1892-1956); Vendita Parke Bernet, New York, 09 gennaio 1955; Vendita Sotheby's (Parke Bernet), Londra, 1956, lotto 351-II (scuola P.); Francia, collezione privata; Roma, collezione Andrea Busiri Vici; Roma, collezione privata; Vendita Porro & C., Milano, 13 novembre 2008, lotto 208 (come m. b.); Milano, collezione privata; Vendita Casa d'Aste Bonino, 15 dicembre 2018, lotto 226 (come Seguace di P.); Roma, collezione privata.

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1914, II, p. 60, fig. 37 (P); BURROUGHS, 1931, p. 282, n° P861 S-1 (scuola P.) (Inv. MET 500); BLUNT 1950, p. 69-70, fig. 12 (m. b.); STERLING 1955, p. 77, n° 92.14.1, rep. p. 76 (scuola P.); SUTTON 1962, p. 296, fig. 2 (D.); BLUNT 1966, p. 177-178, R. 122 (D.); THUILLIER 1974, R. 120 (D.); BUSIRI VICI 1974, p. 87 nota 77 (D. et P.); BOISCLAIR 1976, RA, p. 30, fig. 1 (D.); SALERNO 1977, II, p. 522 (D. et P. ?); BOISCLAIR 1978, p. 52-56, 148, 189, 206 note 12, 148, cat. 2 (D); WHITFIELD 1979, p. 19, fig. 17 (P); BLUNT 1980, p. 578 (D.); BOISCLAIR 1986, pp. 167-169, cat. 2 (D); ALLOISI 1994, p. 114 (m. b.).

Vedere scheda **cat. 2.**

◇ **Cat. 2. Paesaggio con ninfa che cavalca una capra (e collaboratore figurista: Nicolas Poussin?) [pendant del precedente]**

1632 - 1634 circa

Olio su tela

63,5 x 75,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** : Inghilterra, collezione J. Blackwood (1770 ca.); Inghilterra, collezione Lord Haldon (1850 ca.); Stati Uniti, collezione George H. Boughton (1850 ca.); donato da George H. Boughton al Metropolitan Museum di New York nel 1892; Metropolitan Museum di New York (1892-1956); Vendita Parke Bernet, New York, 09 gennaio 1955; Vendita Sotheby's (Parke Bernet), Londra, 1956, lotto 351-I (scuola P.); Francia, collezione privata; Roma, collezione Andrea Busiri Vici; Roma, collezione privata; Vendita Porro & C., Milano, 09 maggio 2007, lotto 34 (come m. b.).

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1914, II, p. 87, fig. 46 (P); BURROUGHS 1931, p. 282, n° P861 S-2 (scuola P.) (Inv. MET 506); BLUNT 1950, p. 69-70 (m. b.); STERLING 1955, p. 78, n° 92.14.2, rep. p. 77 (scuola P.);

SUTTON 1962, *GBA*, pp. 275-276, 296, fig. 1 (D.); BLUNT 1966, p. 179, R. 123 (D.); THUILLIER 1974, R. 121 (D.); BUSIRI VICI 1974, p. 87 nota 77 (D. et P.); BOISCLAIR 1976, *RA*, p. 30 (D.); SALERNO 1977, II, p. 522, fig. 86.2 (D. et P. ?); BOISCLAIR 1978, p. 52-56, 148, 189, 206 note 12, 148, cat. 1 (D); WHITFIELD 1979, p. 19, fig. 16 (P); BLUNT 1980, p. 578 (D.); BOISCLAIR 1986, pp. 167-169, cat. 1 (D); ALLOISI 1994, p. 114 (m. b.).

Le due tele che formavano fino a tempi recenti un pendant e raffiguranti un *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* e un *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* si annoverano tra le tele assegnate da Blunt nel 1950 al misterioso e romanzesco Silver Birch Master (italianizzato in Maestro della Betulla). Si tratta di due opere dibattute, che vantano un'antica assegnazione a Nicolas Poussin da parte di Grautoff e un'illustre permanenza presso il Metropolitan Museum of Art di New York, ove rimasero dal 1892 al 1956. L'unica ipotesi che ha trovato di comune accordo gli studiosi in merito al nucleo originario del Maestro della Betulla è che si tratti di tele eseguite nell'ambito di Nicolas Poussin, ora assegnate *in toto* al giovane Dughet, ora attribuite solamente al maestro normanno nel caso di Whitfield, o ancora da spartire tra quest'ultimi e altri artisti della bottega di Poussin. Boisclair sostiene ad esempio l'autografia dughettiana della maggior parte delle opere già Maestro della Betulla tranne che per tre eccezioni: il *Paesaggio con Giunone ed Argo* di Palazzo Barberini e il *Paesaggio con ninfa addormentata spiata da un satiro* del Prado, eseguiti da un artista della cerchia di Poussin, e il *Paesaggio con san Girolamo del Prado*, oggi meglio noto come *Paesaggio con san Paolo eremita*, attribuito invece a Nicolas Poussin (per approfondimenti si vedano i paragrafi dedicati al Silver Birch Master della presente tesi).

Nelle due tele in oggetto si può osservare che gli alberi - sia per tipologia che nel *ductus* pittorico, nonché per il loro collocamento avanzato, con le fronde che escono dal limite superiore della superficie pittorica - sono molto simili a quelli osservati in altri dipinti che oggi sono comunemente accettati come di mano di Dughet. Per tale ragione si ritiene che il pendant di cui è questione sia da ascrivere alla produzione giovanile di Dughet quantomeno per quel che concerne lo sfondo paesistico. Osservando il *Paesaggio con satiro che offre frutti a una ninfa*, oltre ai già

citati alberi, dughettiani sono il terreno e la rupe di destra, creati attraverso l'uso di pennellate giustapposte ocra e brune. Lo specchio d'acqua da cui emerge il satiro rievoca inoltre un'altra opera già del Maestro della Betulla, stavolta senza figure, ovvero il *Paesaggio paludoso* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini [cat. 3], con cui condivide anche la vegetazione e la resa del cielo, e anch'esso da ascrivere ad un giovane Dughet secondo Boisclair e secondo chi scrive. Gli abitanti della tele già Metropolitan rimangono il vero enigma. Il putto, la ninfa ed il satiro sono indubbiamente figure ricorrenti nella produzione di Nicolas Poussin tra la fine del terzo decennio e per tutti gli anni Trenta, sull'onda del ritorno in auge dei *Baccanali* di Tiziano. Nel *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa*, il putto paffuto presenta velature di un rosa acceso in punti specifici del corpo: sulle punte dei piedi, nella zona in ombra del prominente ventre e dell'avanbraccio e sui glutei. Questo modo di rendere l'incarnato degli infanti, unito all'iconografia stessa del putto, carissima a Poussin, la si ritrova in moltissime opere del grande maestro francese, basti pensare all'*Apollo e Dafne* di Monaco, ai *Due putti che lottano in groppa a capre* o, ancora, all'*Infanzia di Giove* della Dulwich Picture Gallery, in cui il putto di destra presenta una postura molto simile a quello di cui è questione. Pure il satiro che emerge dall'acqua col suo dono ha tratti poussineschi nella fisionomia e nella smorfia volutamente caricaturale. La carnagione della creatura mitologica dai toni bruni e rossicci è decisamente più scura rispetto a quella rosata dell'infante o a quella porcellanata della ninfa. Questa differenziazione di cromie a seconda del sesso del rappresentato non è mai stata riscontrata nelle figure del Dughet, mentre è la prassi nei dipinti di Nicolas Poussin. La figura della ninfa distesa è tuttavia quella più esplicitamente vicina a Poussin. La sua posa (sebbene invertita) e il drappo blu ricordano ad esempio la ninfa del *Paesaggio con re Mida che trasforma in oro un ramo di leccio* del Musée Condée di Chantilly. Assonante nella postura è pure la dea dell'amore nell'*Amor vincit Omnia* del Cleveland Museum of Art probabilmente appartenuta a Cassiano dal Pozzo, in questo caso vista nello stesso senso della nostra ninfa.

Anche il pendant di questa tela, ossia il *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra*, sarebbe da attribuire alla collaborazione tra Dughet e Poussin. Pure il soggetto di quest'ultima è infatti ricorrente nella prima produzione romana di Poussin, basti qui citare il dipinto di medesimo soggetto conservato presso il museo dell'Ermitage di San Pietroburgo datato tra il 1626 ed il 1636 circa o, ancora, il bel foglio a penna, inchiostro marrone e tracce di sanguigna sempre raffigurante una *Ninfa che cavalca una capra* oggi presso l'Albertina di Vienna.

◇ **Cat. 3. Paesaggio paludoso**

1632-1635 circa

Olio su tela

50,5 x 60,5 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 523 F.N. 1005

**Provenienza:** collezione Corsini (ante 1834)?; oppure collezione Torlonia, acquistata dallo Stato tra il 1892 e il 1895.

**Bibliografia:** HERMANIN 1924, p. 23, n° 1010 (P); BLUNT 1950, p. 69 (m. b.); THUILLIER 1960, II, p. 267, n° 14, fig. 325 (D); WADDINGHAM 1963, p. 38 (D); COEKELBERGHS 1975, p. 109-112, fig. 6 (D); SALERNO 1977-1978, II, p. 522, fig. 86.1 (D); BOISCLAIR 1978, p. 57-58, 157, 185, cat. 7 (D); WHITFIELD 1979, p.19,fig.15 (P); BLUNT 1980, pp. 577-578 (dubitativamente D.); BOISCLAIR 1986, p. 171, cat. 7 (D); ALLOISI 1994, pp. 114-125 (m. b., forse P.); ALLOISI 2002, pp. 103-105 (m. b., forse P.).

**Mostre:** Roma 1946, n. 53 (D.).

L'opera si annovera tra le tredici tele assegnate da Blunt al Maestro della Betulla nel 1950. Recentemente Alloisi ha messo in discussione l'associazione del Silver Birch Master e, soprattutto, di questa tela, con il giovane Dughet. L'ambientazione paesistica richiama nelle cromie degli alberi - che non sono betulle - e nel loro ergersi da un acquitrino, quella del *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* [cat. 1] nonché quella del *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo* [cat. 4], ritenuti all'incirca coevi. Si tratta di una tela di gioventù, eseguita quando Gaspard si trovava ancora nell'atelier di Poussin (ante 1635). La precocità dell'opera Corsini

si evince dagli alberi che debordano ancora prepotentemente dal limite superiore del supporto, mentre il tocco più rifinito lo differenzia dalle prime tele indipendenti posteriori al 1635. È anche il primo quadro noto di Gaspard privato di qualsivoglia figura, sebbene sia ipotizzabile che ciò fosse dettato da una scelta di mercato, che avrebbe permesso al maestro o all'allievo di aggiungere eventualmente personaggi secondo le richieste del compratore, come avvenuto nel *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* e nel suo pendant *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* [catt. 1-2].

◇ **Cat. 4. *Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo***

1632-1635 circa

Olio su tela

47,6 x 62,8 cm (senza cornice); 67,9 x 83,1 cm (con cornice)

Ubicazione attuale ignota

*Provenienza:* collezione di Pietro Ottoboni?; collezione Hugo & Natalie Weisgall, Rockport (Maine); Vendita Thomaston place auction galleries, Thomastos (Maine, Stati Uniti), 10 luglio 2021, lotto 2208 (come "quadro italiano del XVII secolo").

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, pp. 57-58, cat. 10; BOISCLAIR 1986, p. 172, cat. 10.

*Mostre:* *The Collecting Muse...*1975, cat. 50.

Il dipinto è recentemente riapparso in un'asta americana con un'attribuzione ad anonimo italiano del XVII secolo. Fu inserita nel catalogo di Dughet per la prima volta da Boisclair. L'innegabile prossimità della tela col *Paesaggio paludoso* Corsini [catt. 3] ne indica un'esecuzione durante gli anni di apprendistato sotto Poussin, ma si differenzia dalle altre opere note del periodo per via delle figure, qui eseguite da un giovane ed inesperto Gaspard, che infatti le relega al primissimo piano. L'artista a queste date doveva evidentemente ancora creare il suo repertorio di personaggi arcadici vestiti con drappi all'antica, che saranno ricorrenti in tutta la sua produzione artistica.

Nell'inventario post mortem del cardinale Pietro Ottoboni eretto nel 1740 si trova un «[22] Altro da Testa p. Traverso rappresentante [...] Paesi con due figure, et un Cavallo con cornice modello Sudetto ad un ordine d'intaglio tutta dorata opera del sud.o Autore [Dughet] stimato Scudi centocinquanta 150» che effettivamente corrisponde all'opera in questione, essendo la «tela da testa» indicativamente di 65 x 45 cm.

◇ **Cat. 5. *Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua***

1635-1638 circa

Olio su tela

54,2 x 43,5 cm

Inv. NG2619

Londra, National Gallery

**Provenienza:** collezione Lucien Bonaparte (1800-1813 ca.); Vendita alla New Gallery (Buchanan), Londra, 1813, n° 42; Vendita Christie, Londra, 16 mai 1816, lotto 150; forse vendita Christie (J. Webb), Londra, 1821 (come *Mercurio e Io* secondo l'incisione di Parboni et attribuito a P.); collection Lord Ashburton, Bath House, qui presta l'opera alla mostra della Royal Academy del 1890; probabilmente acquistato da Agnew intorno al 1907; legato Salting alla National Gallery di Londra nel 1910.

**Bibliografia/mostre:** *Cat. de la collection Lucien Bonaparte* [1800-1815], n° 37 (D); *Choix de gravures... d'apres les peintures... de la galerie Lucien Bonaparte*, [1812], n° 39 (incisione) (D); BUCHANAN 1824, II, p. 289 (D); BRYAN 1903, III, p. 97 (D); GRAUTOFF 1914, II, p. 265 (D?); MAGNE 1914, p. 201, n° 65 et p. 217, n° 320 (P); GRAUTOFF 1928, p. 281 (D); BLUNT 1950, p. 70-71, fig. 8 (m. b.); DAVIES 1957, p. 192, n° 2619 (seguace di P.); BLUNT 1966, R. 139 (attr. D); THUILLIER 1974, R. 137 (D); ROETHLISBERGER 1975, p. 30 (D); WRIGHT 1976, p. 164; SALERNO 1977-1978, III, p. 1017 nota 4; BOISCLAIR 1978, pp. 54, 58, cat. 6 (D); WHITFIELD 1979, pp. 16, 19, fig. 10 (P); WILD 1980, cat. R8a (D); BLUNT 1980, p. 578 (D); WRIGHT 1985, pp. 137-138 (P); BOISCLAIR 1986, pp. 170-171, cat. 6; THUILLIER 1994, cat. R131 (non P); BARTOLI 1995, p. 343, cat. 135 (D); EDELEIN-BADIE 1997, cat. 75 (D); WINE 2001, pp. 170-173 (D).

L'opera ora alla National Gallery apparteneva alla prestigiosa collezione del principe di Canino Luciano Bonaparte, formatasi a Roma nei primi quindici anni dell'Ottocento. Già nella collezione Bonaparte era ritenuta un'opera autografa di Gaspard. Fu venduta nel 1813 alla New Gallery di Londra (lotto n. 42) con l'attribuzione a Dughet. In seguito passò all'asta a Christie's il 16 maggio 1816 (lotto 150). Transitò nuovamente sul mercato presso Christie's durante la vendita J. Webb

del 1821, in cui fu erroneamente riconosciuta come *Mercurio e Io* nonché attribuita a Nicolas Poussin. In questa occasione fu incisa da Pietro Parboni con questo titolo. Fu quindi acquistata da Nosedà. In seguito, entrò a far parte della collezione di Lord Ashburton a Bath House e fu prestata all'esposizione della Royal Academy del 1890. Boisclair presume sia stata acquistata da Agnew nel 1907 insieme al resto della collezione di Ashburton. Nel 1910 giunse infine alla National Gallery tramite legato testamentario di Salting.

L'opera, facente parte del primigenio corpus del Maestro della Betulla, è stata attribuita negli anni alternativamente a Dughet e a Poussin. Nel 1914 Grautoff rifiutò l'attribuzione a Poussin, salvo poi assegnarla completamente a Dughet nel 1928. Nello stesso anno tuttavia fu catalogata da Magne sotto il nome di Poussin. Friedlaender avvicinò l'opera ad un artista fiammingo non meglio identificato (proposta orale). La svolta si ebbe nel 1950, quando questa tela insieme ad altre dodici fu raggruppata da Blunt sotto lo pseudonimo del Silver birch Master. Come si è scritto queste opere sono state associate a Nicolas Poussin da Whitfield, ma quest'ipotesi non trovò consensi tra la critica. Boisclair propende per un'attribuzione al giovanissimo Dughet, addirittura intorno al 1633-1635. In questa sede si ritiene più probabile una datazione di poco successiva al 1635, ossia quando Dughet si slega dall'atelier di Nicolas Poussin e comincia a creare un linguaggio che gli è proprio. A queste stesse date anche Claude Lorrain eseguì almeno due dipinti di formato verticale con alti alberi e figure poste all'ombra di questi, ossia il *Paesaggio con pastore e capre* della National Gallery di Londra e il *Paesaggio con pastore che suona il flauto* di collezione Pallavicini. Nel quadro di cui è questione il modo di dipingere le piante collocandole nel primo piano e facendo debordare le loro chiome dal limite superiore della tela è proprio alla prima fase di Gaspard. Anche la figura del pastore, con la sua posa ed i suoi drappi antichizzanti rievocanti il mondo arcadico, sono tipici dell'artista. Si noti tuttavia l'incertezza nella rappresentazione della figura umana, relegata al primo piano, nonché nella successione dei piani, i quali fanno propendere per assegnare la tela ad un pittore ancora giovane ed

inesperto. Il personaggio del pastore può essere anche una reinterpretazione di Gaspard di una delle figure disegnate da Poussin per il *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci appartenuto a Cassiano dal Pozzo, a cui il giovane paesaggista aggiunge il dettaglio del braccio proteso in avanti, peculiarità riscontrabile in numerose tele successive [catt. 34, 75]. La tela della National Gallery può essere paragonata coi catt. 6-9, qui ritenuti coevi.

◇ **Cat. 6. Paesaggio con sentiero e due viandanti**

1635-1638 circa

Olio su tela

68,5 x 50 cm

Londra, Victoria & Albert Museum

Inv. CAI.107

**Provenienza:** collezione di Peter Norton; vendita Christie's (Peter Norton), Londra, 23 gennaio 1869, lotto 1721 ("G. Poussin: A Woody Landscape with pastoral figures"); comprato da Waters (per conto di Ionides?); sicuramente nella collezione di Constantine Alexander Ionides dal 1881 (come opera di Francisque Millet, valutato 150 £); legato Constantine Alexander Ionides al Victoria & Albert Museum del 1900.

**Bibliografia:** LONG 1925, I, p. 40, cat. 107 (Fr. Millet); BLUNT 1950, p. 69 (m. b.); KAUFFMAN 1973, cat. 90, p. 90 (attr. D); WRIGHT 1976, p. 164; SALERNO 1977-1978, III, p. 1017 nota 4; BOISCLAIR 1978, pp. 53, 58, 229, cat. 5 (D); WHITFIELD 1979, p. 19 (P); BLUNT 1980, p. 577 (D); BOISCLAIR 1986, p. 170, cat. 5; *Oil paintings in Public Ownership in the Victoria and Albert Museum* 2008, p. 124.

L'opera del Victoria & Albert Museum, già facente parte dell'originario corpus del Silver Birch Master, forma un gruppo stilisticamente coerente con il quadro della National Gallery [cat. 5] e con altre tre tele che sono comparse sul mercato negli ultimi decenni [catt. 7-9]. Tutti questi cinque dipinti furono eseguiti nei primi anni di produzione autonoma di Gaspard, all'incirca tra il 1635 e il 1638, e hanno affinità stilistiche con due tele del Lorenese databili in questi stessi anni, una presso la National Gallery di Londra mentre l'altra in Galleria Pallavicini, alimentando concretamente l'ipotesi che Claude fosse l'altro maestro del Pussino. Sia in queste opere di Dughet che nelle due succitate del Lorrain il paesaggio si sviluppa su un



supporto verticale, abitato da alti alberi posti in primo piano con figure all'ombra di questi che svolgono azioni quotidiane e pastorali.

◇ **Cat. 7. *Paesaggio con specchio d'acqua, pescatore e cane***

1635-1638 circa

Olio su tela

81,3 x 64,7 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Vendita Colnaghi, Londra, 1954, lotto 10 (D).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, pp. 57-158, cat. 4; BOISCLAIR 1986, p. 170, cat. 4.

Per la datazione della tela si vedano le schede **catt. 5-6** e i paragrafi della presente tesi dedicati al Maestro della Betulla. Simile ai **catt. 5-9**.

◇ **Cat. 8. *Paesaggio con pastore sdraiato, due cani e bovini***

1635-1638 ca.

Olio su tela

76,5 x 60 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* venduto dalla Galleria Thomas Agnew and Son Ltd. di Londra; vendita Sotheby's, Londra, 24 aprile 2008, lotto 91.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, p. 54, 57, cat. 8; BOISCLAIR 1986, p. 171, cat. 8.

Per la datazione della tela si vedano le schede **catt. 5 e 6** e i paragrafi della presente tesi dedicati al Maestro della Betulla. Simile ai **catt. 5-9**.

◇ **Cat. 9. *Paesaggio con pastore, cane e capre***

1635-1638 circa

Olio su tela

57 x 45 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** collezione James Morrison, Basildon Park (almeno dal 1857); venduto da Simon Morrison, Sotheby's, Londra, 27 marzo 1974, lotto 16 (cat. rep.); acquistato da Colnaghi, Londra.

**Bibliografia:** WAAGEN 1857, p. 307 (D); ROETHLISBERGER 1975, cat. 1 (D); BOISCLAIR 1978, pp. 53, 57-58, cat. 3 (D); WHITFIELD 1979, pp. 16, 19, fig. 9 (P); BLUNT 1980, p. 578 (né P. né D); KITSON 1980, p. 647 (P); BOISCLAIR 1986, pp. 169-170, cat. 3.

**Mostre:** Londra, Grosvenor Galleries, 1914-1915, n° 22 ; 1974, Parigi, *Le Biennale des Antiquaires*, 1974, n° 24 (D); Londra, 1975, Galerie Colnaghi, n° 1 (D); *Gaspard Dughet called...* cat. 1.

Per la datazione della tela si vedano le schede **catt. 5 e 6** e i paragrafi della presente tesi dedicati al Maestro della Betulla. Simile ai **catt. 5-9**.

◇ **Cat. 10. Paesaggio con eremita che predica agli animali (e collaboratore nordico per gli animali)**

1637 - gennaio 1639

Olio su tela

161 x 235 cm

Madrid, Museo del Prado

Inv. P02305

**Provenienza:** ciclo di paesaggi anacoretici per il Buen Retiro di Madrid, primo invio da Roma (ante 1639).

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1914, II., p. 269 (studio di P. o scuola di Salvator Rosa); MAGNE 1914, cat. 313 (P); NICOLLE 1925, n° 2305 (studio di P); BLUNT 1950, p. 70 (m. b.); BLUNT 1959, pp. 389-390 (m. b.); ROETHLISBERGER 1961, I, p. 160, nota 10 (D); ARCANGELI 1962, pp. 260,268 (D); SUTTON 1962, pp. 278-279 (D); WADDINGHAM 1963, pp. 39-40, 44, 52 nota 9 (D); PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 275, n. 2305 (D); SALERNO 1975, p. 228 (D e P); SALERNO 1977-1978, II, p. 522 (D e P); BOISCLAIR 1978, p. 76, cat 53 (D); WHITFIELD 1979, p. 16 (P); BLUNT 1980, p. 577 (D); BOISCLAIR 1986, pp. 182-184, cat. 54 (D); BARGHAHN 1986, I, p. 199; Bettagno 1996, pp. 530; WRIGHT 2007, p. 201 (P); *Nature et Idéal* 2011, p. 208 (D).

**Mostre:** *Velázquez, Rubens, Lorrain...*1999, pp. 168; *Nature et Idéal...*2011, cat. 73, p. 208.

Il *Paesaggio con eremita che predica agli animali* faceva parte della serie di paesaggi anacoretici realizzati per il Buen Retiro del re di Spagna Filippo IV a Madrid. Le

dimensioni sono molto simili al *Paesaggio con san Paolo Eremita* di Nicolas Poussin (anch'essa al Museo Nacional del Prado) con cui l'opera presa in esame si credeva formasse un pendant. Per tale ragione furono attribuite entrambe al Maestro della Betulla da Blunt nel 1950, salvo poi assegnare il solo *Paesaggio con san Paolo Eremita* a Poussin già nel 1959 lasciando l'altra tela all'anonimo Silver Birch Master. Il soggetto della tela rimane misterioso: non si può affermare chi sia l'eremita. Secondo A. E. Perez Sanchez si tratta di san Benedetto per via della voce n. 647 dell'inventario del 1701: «de Gaspar Pusino, San Benito Abad en el desierto de dos varas de alto y dos tres quartas de ancho, en 3000 reales». Tuttavia Barghahn nel 1986 ha smentito quest'ipotesi, accostando l'opera col numero 199 del *Testamentaria* del 1701, in cui è descritta una tela con soggetto simile a quello del dipinto in esame ma senza attribuzioni.

Pérez Sánchez segnala che nell'inventario manoscritto che accompagna una litografia tratta dal dipinto e realizzata tra il 1832 ed il 1837 da Pic de Leopold sotto la direzione di José de Madrazo y Agudo (in cui è citato solo "Guaspres" come autore del paesaggio), viene invece segnalato il nome di Nicolas Poussin per la figura dell'eremita (Pérez Sánchez 1965). Da allora l'opera è stata più volte assegnata al solo Poussin, come dimostra anche l'inventario del 1854. Nel 1914 Grautoff rifiutò quest'attribuzione ponendo il dipinto nella cerchia di Poussin o, eventualmente, dandola a Salvator Rosa. Come si è scritto, l'opera madrilenza ed il suo presunto pendant entrarono in seguito a far parte delle tredici tele che Blunt attribuì nel 1950 al Silver Birch Master (Maestro della Betulla). Come visto nei relativi paragrafi a cui si rimanda, negli anni Sessanta questa serie venne data al giovane Dughet per poi essere riassegnata nel 1979 a Poussin da Whitfield. Lo stesso Blunt nel 1980 evidenziò delle differenze stilistiche tra le due opere del Prado, affidando finalmente *l'Eremita che predica agli animali* al giovane Dughet ed il *Paesaggio con san Gerolamo* (in realtà oggi considerato un *San Paolo Eremita*) a Nicolas Poussin. La litografia e l'inventario ad essa correlato posero comunque un interrogativo sull'autografia della figura dell'eremita, al punto che Luigi Salerno propose una

collaborazione tra Dughet, autore del paesaggio, e Poussin, responsabile della figura. A. Blunt, J. Thuiller e M.N. Boisclair rigettarono tale proposta per via della lontananza che sussiste tra l'eremita e le figure poussiniane. Secondo Boisclair la figura del paesaggio del Prado sembra piuttosto anticipare quelle che qualche anno dopo Gaspard realizza a San Martino ai Monti. Anche gli animali presenti nel dipinto hanno suscitato più di un quesito agli studiosi, a partire da Sutton che fu il primo ad attribuirli a Jan Asseljn o a Pieter Van Laer. Blunt propose l'intervento di un artista nordico non identificato, mentre Boisclair nella sua monografia si sbilancia in favore di Jan Miel. La questione resta tuttavia irrisolta. Blunt nel 1950 attribuì al Maestro della Betulla anche il foglio raffigurante una *Veduta con alberi in primo piano* eseguita a penna e pennello e con largo uso di acquerellature brune del museo di Marsiglia, in cui lo studioso rivedeva la stessa composizione di base dell'*Eremita che predica agli animali* del Prado, sebbene rovesciata. Recentemente è riapparso un secondo dipinto di Dughet raffigurante un *Paesaggio con san Giovanni che indica Cristo* [cat. 11] realizzato anch'esso per il Buen Retiro. La presenza di un secondo dipinto di Dughet per il Buen Retiro spiegherebbe l'asserzione di Baldinucci, il quale affermò che il marchese di Castel Rodrigo commissionò a Gaspard due tele. Ciò conferma che l'allora ambasciatore di Spagna a Roma fosse l'intermediario nell'Urbe per l'acquisto di opere destinate alla decorazione del Buen Retiro di re Filippo IV.

Per l'opera madrilenas, si propone in questa sede una datazione compresa tra il 1637 e il gennaio del 1639, di poco successiva all'inizio degli affreschi di palazzo Muti Bussi, ossia quando Gaspard inizia ad interessarsi ai paesaggi più composti dei bolognesi. Il 17 gennaio 1639 è da considerarsi comunque il termine ante quem, poiché essendo la tela di formato orizzontale e a soggetto anacoretico, questa doveva far parte del gruppo di ventiquattro dipinti di paesaggio spediti da Roma a Madrid in quella data (per un approfondimento sulla commissione di paesaggi per il Buen Retiro si veda il paragrafo dedicato nella presente tesi).

◇ **Cat. 11. Paesaggio con san Giovanni Battista che indica Cristo (e collaboratore figurista)**

1637 - gennaio 1639

Olio su tela

160 x 233 cm circa

Roma, Galleria Lampronti

**Provenienza:** ciclo di paesaggi anacoretici per il Buen Retiro di Madrid, primo invio da Roma (inizio 1639); citato nel Testamentaria del 1701 al n. 191 (senza attribuzione); citato nell'inventario del 1772 al n. 191 come opera di "Gaspar Pusino"; collezione privata inglese (2011 circa); Montecarlo, Galleria Pallesi (2019-2020 circa); Roma, Galleria Lampronti.

**Bibliografia:** J. DUGHET [1675 ca.] (senza indicazione di soggetto); *Testamentaria* 1701, n. 191; *Inventarios reales*.1772 (cat. 13347 - 191); BALDINUCCI ed. 1728 (senza indicazione di soggetto); PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 276 (come opera non identificata); ÚBEDA DE LOS COBOS 2011, p. 68, fig. 53.

**Mostre:** Biennale di Antiquariato di Firenze (Galleria Pallesi), settembre 2019.

Questo straordinario dipinto di grandi dimensioni fu commissionato per la decorazione del palazzo del Buen Retiro di Madrid voluta dal re Filippo IV. In particolare, faceva parte del primo gruppo di ventiquattro paesaggi commissionati a Roma a vari artisti quali Poussin, Lemaire, Lorrain e Swanevelt e spediti nella capitale spagnola entro il gennaio 1639, termine *ante quem* per la datazione del quadro. Oltre alle dimensioni insolite, l'appartenenza al ciclo di paesi anacoretici per il Buen Retiro è attestata dalla concordanza del soggetto rappresentato con la voce 191 del Testamentaria del 1701, in cui però non si accenna all'autore: «Un Pais del mismo tamaño y marco que los antezedentes [dos Varas y media de largo y siete quartas de alto] con San Juan Baptista y Christo a lo lejos tasado en Sesenta doblones». Il numero 191 è infatti ancora oggi leggibile sulla parte anteriore del dipinto. Per quel che concerne la paternità dell'opera, questa è invece attestata negli *Inventarios reales del Palacio del Buen Retiro* del 1772, che ne conferma l'attribuzione a Dughet: «13347-(191) Otro igual de San Juan Bautista con Cristo original de Gaspar Pusino». La conferma dell'attribuzione porta conseguentemente ad avvalorare il riconoscimento di questa tela e di quella con *Eremita che predica agli animali* [cat. 10]

con i due dipinti citati dai biografi che Dughet realizzò per il marchese di Castel Rodrigo, il quale sarebbe quindi stato solo un tramite tra l'artista e la corona spagnola e non il reale possessore delle opere. Se l'autografia del paesaggio è dunque inequivocabile, tuttavia lo stesso non può dirsi della splendida figura del san Giovanni che abita il primo piano, eseguita sicuramente da un pittore specializzato nella raffigurazione di figure.

◇ **Gli affreschi di palazzo Muti Bussi (catt. 12-25)**

1636-1640 ca.

pittura a fresco e a tratti a secco su muro

Roma, Palazzo Muti-Bussi, Salone del piano nobile

*Bibliografia:* BALDINUCCI ed. 1728, p. 474; PASCOLI 1730, I, p. 60; TOESCA 1960, pp. 52-53, 56, nota 7; SUTTON 1962, p. 290; BOISCLAIR 1976, pp. 32-33; SALERNO 1977-1978, II, p. 526; BOISCLAIR 1978, pp. 67, 72-75, 145-147, 245-246, catt. 37-50; BOISCLAIR 1986, pp. 180-181, catt. 37-50; MIARELLI MARIANI, VIGGIANI 2006, pp. 129-155; SESTIERI 2006, pp. 157-167; GALVAGNI 2020, pp. 41-43.

Elenco scene:

- **Cat. 12. *Paesaggio con promontorio, scogliera e due figure femminili***
- **Cat. 13. *Paesaggio con cascata e due pescatori***
- **Cat. 14. *Paesaggio con cascatelle e un giovane con cane***
- **Cat. 15. *Paesaggio con un cacciatore con fucile, cane e un viandante***
- **Cat. 16. *Paesaggio con cascata e artista intento a disegnare***
- **Cat. 17. *Paesaggio con cascata, viandante e lavandaia***
- **Cat. 18. *Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti***
- **Cat. 19. *Paesaggio con insenatura marina, un uomo e una donna che allatta un bambino***
- **Cat. 20. *Marina con veliero, un cavaliere e un viandante***
- **Cat. 21. *Marina con un viandante e un cavaliere***
- **Cat. 22. *Paesaggio con due cacciatori***
- **Cat. 23. *Paesaggio con mare in tempesta e naufragio***
- **Cat. 24. *Paesaggio con un paese su un colle, suonatore di liuto e donna con cesta sulla testa***
- **Cat. 25. *Paesaggio con lago e tre bagnanti***

Si tratta di un fregio a fresco situato nel salone del piano nobile di Palazzo Muti Bussi, il quale si affaccia su piazza Mattei. È composto da quattordici paesaggi,

alternativamente ovali e approssimativamente quadrati. Dughet riprende in questo modo una formula già collaudata da Agostino Tassi e utilizzata pochi anni prima anche da Claude Lorrain a Palazzo Crescenzi. Le pareti lunghe, ossia quella con le finestre e la parete opposta ad essa, hanno ciascuna quattro affreschi: due di formato rettangolare posti al centro fiancheggiati nei lati da due di formato ovale. Le pareti corte sono decorate ognuna con un affresco ellittico al centro e da due paesaggi rettangolari verso gli angoli. Le scene sono poste entro cornici decorate con busti di figure femminili alate e fogliami di varia natura. Non hanno un soggetto precisato, sono piuttosto rappresentazioni della natura in cui vivono cacciatori, pescatori, viandanti ed altre figure umili uscite dal mondo dell'Arcadia. In alcune scene si nota il precoce influsso di Claude Lorrain nella resa luministica. Il disegno di Dughet è qui ancora acerbo, ma tale mancanza è sopperita dall'uso già sapiente del **colore**. Gaspard guarda inoltre ad Agostino Tassi, in particolar modo nella rappresentazione dei cacciatori, visti perlopiù di spalle, dei cavalieri, [catt. 15, 20, 22] e nelle vedute di costa [catt. 19, 20, 21], essendo che le marine erano una delle specialità del Tassi. Per la scena raffigurante un *Naufragio* [cat. 23] Gaspard s'ispira invece al celebre affresco con *Giona* affrescato da Paul Bril alla Scala Santa intorno al 1588.

Questi affreschi sono menzionati sia da Baldinucci sia da Pascoli. Baldinucci cita come committente la signora Diamante-Muti, mentre Lione Pascoli afferma che Dughet fu chiamato dal marchese Muti, ipotesi più probabile dato che la signora Diamante-Muti fu l'ultima abitante propriamente della famiglia ad abitare il palazzo.

Questi affreschi finirono nell'oblio fino a quando Ilaria Toesca scrisse un articolo a riguardo nel 1960, in cui però li datava nella seconda metà del XVII secolo. A oggi non sono stati trovati pagamenti in grado di far luce sulla datazione del ciclo, tuttavia Miarelli Mariani e Viggiani sostengono che fu realizzato al tempo dei lavori di ampliamento del palazzo nella seconda metà degli anni Trenta del Seicento per volontà di Pietro Antonio e dei suoi fratelli. Le studiose confutano inoltre la

datazione proposta da Boisclair, che datava il ciclo tra il 1635 ed il 1637, poiché i lavori di rialzamento e le cornici in stucco del Salone furono ultimate nel 1636, quindi l'inizio dell'esecuzione delle pitture murali è da situarsi con ogni probabilità subito dopo questa data. Ciononostante, in questa sede si ritiene che gli affreschi siano stati realizzati tra i mesi finali del 1636 ed il 1639 o, al più tardi, nel 1640 poiché la data 1642 proposta dalle due studiose come termine del cantiere pittorico pare eccessivamente avanzata per questioni stilistiche. Per ulteriori dettagli cronologici, ipotesi di committenza e influenze artistiche si rimanda al paragrafo dedicato nella presente tesi a questi affreschi.

Il fregio risulta parzialmente ridipinto, infatti Dughet utilizzò una tecnica prevalentemente a secco. Le ridipinture sono perlopiù state eseguite durante il restauro del 1875-1876, quando fu ristrutturato l'intero palazzo. Parte di esse sono state rimosse nel corso dell'ultimo restauro svoltosi nel 1988. A dire il vero, per certe scene non è stato possibile riportare interamente in superficie lo strato pittorico secentesco, andato in parte distrutto.

Sebbene non sembra che Dughet fosse solito utilizzare veri e propri fogli preparatori, Boisclair ne ha rintracciati due inerenti il *Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti* [cat. 18] nel Kunstmuseum di Düsseldorf, di cui uno a colori (FP 8049) che è quasi certamente un frammento di bozzetto. Tuttavia l'arco raffigurato nei due fogli non è esattamente quello dell'affresco e potrebbe riferirsi ad un'opera ben più tarda, essendo che questo elemento compare sia nei più tardi affreschi di San Martino ai Monti [cat. 94] che in numerose tele [catt. 51, 155], soprattutto della terza maniera [catt. 274-275, 312, 314, 355, 375, 378, 381, 382, 392]. L'altro foglio è infatti a matita nera, tecnica grafica che secondo chi scrive Gaspard predilige solo dagli anni Cinquanta inoltrati.

- ◇ **Cat. 26. *Paesaggio con Aminta che salva Silvia***  
1635-1640 circa  
Olio su tela



99,2 x 136 cm  
Adelaide, Art Gallery of South Australia  
Inv. 0.1461

**Provenienza:** collezione del Conte de Yarborough; Leicester Galleries, Londra; vendita Christie's, Londra, 24 luglio 1936, lotto 82; acquistato dall'Art Gallery of South Australia tramite donazione del governo australiano nel 1951.

**Bibliografia:** BLUNT 1950, p. 70 (m. b.); MORGAN 1951, n° 46 (m. b.); BOISCLAIR 1978, pp. 53, 58, 191, cat. 9; BLUNT 1980, p. 577 (D); BOISCLAIR 1986, pp. 171-172, cat. 9.

Il dipinto fu inserito da Blunt nel primigenio nucleo del Maestro della Betulla di sua creazione col titolo di *Paesaggio con Mirtillo e Corsica*, soggetto con cui è intitolato pure nel suo articolo del 1980. Tuttavia Boisclair riconobbe l'episodio raffigurato, ossia Aminta che salva Silvia, proprio su segnalazione orale dello storico dell'arte inglese. La fonte è il poema pastorale *Aminta* di Torquato Tasso di cui Dughet rappresenta più momenti: la scena principale si svolge esattamente al centro del dipinto, dove si trovano la bella Silvia legata ad un tronco ed Aminta, in procinto di salvarla, inginocchiato davanti a lei. A destra delle ninfe si bagnano lungo un corso d'acqua, mentre a sinistra, in una frattura del terreno, vi è una figura femminile con un vaso, personificazione della fonte del fiume. In lontananza compare nuovamente Aminta, ritratto nell'atto di inseguire il satiro che aveva provato a violare la bella Aminta legandola all'albero. Stilisticamente, a livello del paesaggio si è di fronte a un'evoluzione del *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* [cat. 1], come dimostra la presenza di alberi dalle foglie sottili e dipinte una ad una. Le piante sono disposte in maniera più variegata, con un vero e proprio bosco a destra e sparute piante collocate a varie distanze nel centro e sulla sinistra, le quali permettono di aprire verso una maggiore profondità. La stesura larga del colore che unifica i vari piani anticipa le opere realizzate intorno al 1640, ma il punto di vista è ancora fortemente centrale secondo i principi poussiniani, ragion per cui si ritiene che l'opera sia stata dipinta in un periodo compreso tra il 1635 ed il 1640 circa. Lo stile è affine a quello del bislungo *Paesaggio fluviale con bagnanti, barca e ponte* [cat. 27], qui ritenuto coevo.

◇ **Cat. 27. *Paesaggio fluviale con bagnanti, barca e ponte (inedito)***

1635-1640 circa

Olio su tela

22 x 53 cm

Inghilterra, collezione privata

*Provenienza:* vendita Phillips, Londra, 06 luglio 1993, lotto 8.

Questo piccolo dipinto bislungo deve ritenersi una straordinaria aggiunta alla poco nota fase giovanile di Gaspard. Gli alti alberi dalle foglie dipinte una ad una che si stagliano nei primi piani sembrano addirittura quelli eseguiti al tempo dell'apprendistato sotto Poussin, a cui rimanda anche la figura nuda del bagnante disteso su un drappo blu simile all'elegante fanciulla del *Paesaggio con satiro che offre frutti ad una ninfa* [cat. 1]. La rapidità di esecuzione del ragazzo ignudo che ci offre la schiena è tuttavia meno precisa ed è dipinta con pochissimi tocchi di pennello, in maniera confacente ad un artista disinteressato alla corretta rappresentazione anatomica, ma frutto piuttosto dell'album di ricordi che Dughet deve aver impresso nella sua mente negli anni passati con Poussin. Alcuni elementi della scena paesistica dimostrano l'appartenenza dell'opera ai primi anni di indipendenza dell'artista: le piante più ravvicinate, sparute, non ingombrano più la visuale, anzi, ritmano col loro moto ascendente uno dei primi tentativi di paesaggio panoramico proposto da Gaspard. La piccola barca collocata nel fiume rievoca quelle dei paesaggi di Annibale Carracci e di Domenichino, ma l'effetto generale inizia a staccarsi dalla definizione di paesaggio ideale. L'effetto è quello di una raffigurazione che tende al reale, senza però arrivarci ancora, animata da umili figure uscite da un'età dell'oro perduta. Si riscontra pure una volontà di strutturare l'ambiente tramite l'integrazione delle architetture, in questo caso il ponte, posto parallelamente allo spettatore. Lo spazio, decisamente più dilatato grazie alla raffigurazione della piana percorsa dal fiume e per via del formato bislungo del supporto, si limita comunque ad un'apertura che giunge solo fino al piano

intermedio dove è collocato il ponte; gli arbusti retrostanti schermano infatti la visione delle zone più lontane.

◇ **Cat. 28. *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e gregge di capre in primo piano* [pendant del successivo]**

1638-40 circa

Olio su tela

105 x 134

Chantilly, Musée Condé

Inv. PE 80

Vedere scheda cat. 29.

◇ **Cat. 29. *Paesaggio con pastore seduto e bovini in primo piano* [pendant del precedente]**

1638-40 circa

Olio su tela

105 x 134

Chantilly, Musée Condé

Inv. PE 81

**Provenienza:** le due opere a pendant erano nel palazzo degli Studi Regi nella collezione di Ferdinando IV, re di Napoli; suo figlio Francesco I dona tramite legato l'opera e il suo pendant al fratello Leopoldo di Borbone, principe di Salerno; il pendant è poi depositato al Real Museo Borbonico di Napoli nel 1830; pendant venduto nel 1852 col resto della collezione; pendant acquistato dal duca d'Aumale nel 1854; i due quadri furono spediti a Twickenham dove risiedeva il duca in esilio; nel 1886 il pendant è acquistato dal Musée Condé di Chantilly (entrata materiale nelle collezioni nel 1897).

**Bibliografia:** GRUYER 1896, catt. LXXX-LXXXI (D); GRUYER 1899, catt. 80-81 (D); MACON 1910, p. 224 (D); RICHTER 1913, pp. 132-133; 1928, GRAUTOFF, p. 281 (D); CHATELET 1970, cat. 79; BOISCLAIR 1978, pp. 57-58, catt. 13-14 (D); BOISCLAIR 1986, p. 173, catt. 13-14; BOISSARD, LAVERGNE 1988, catt. 99-100, pp. 172-173.

Questi due quadri, già di dimensioni considerevoli paragonabili a quelle delle cosiddette tele di formato imperatore nonostante la loro precocità, sono da porsi alla fine degli anni Trenta. Espunti al pittore da Châtelet, furono reinseriti nel catalogo di Dughet da Boisclair, che datava il pendant intorno al 1633-1635. Le due tele dimostrano invece una vicinanza con le scene compositivamente più riuscite del

ciclo di affreschi di Palazzo Muti Bussi eseguiti forse per ultimi verso il 1639 [cat. 18]. Infatti, sebbene le figure siano ancora strettamente relegate al piccolo lembo di terra della parte inferiore, si vede già una prima volontà da parte dell'artista di suddividere i vari piani, riducendo l'incombenza degli alberi, qua raggruppati prevalentemente nella zona centrale. La vicinanza con Claude Lorrain si ravvisa pure nella resa degli animali e dei pastori, soprattutto nel *Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e con gregge di capre*, vicino ad opere del lorenese quali il disegno del Liber Veritatis n. 11 raffigurante un *Paesaggio pastorale con lotta tra due montoni* di cui si conoscono due traduzioni in pittura. Ciò attesterebbe l'alunnato di Dughet presso il Gellée, del resto già menzionato dal biografo Baldinucci.

◇ **Cat. 30. *Marina con Giona rigettato dalla balena***

1638-1640 circa

Olio su tela

99 x 133 cm

Rouen, Musée des Beaux-Arts

Inv. 1975.4.43

*Provenienza:* donazione Henri e Suzanne Baderou al museo di Rouen del 1975.

*Bibliografia:* POPOVITCH 1977; BOISCLAIR 1986, p. 185, cat. 58; GALVAGNI 2020, p. 44.

Si tratta di una delle rarissime marine pure eseguite da Dughet. Questo olio su tela, dalle dimensioni assimilabili alle cosiddette tele di formato imperatore, deve essere paragonato all'affresco Muti Bussi raffigurante un *Paesaggio con mare in tempesta e naufragio* eseguito all'incirca negli stessi anni o, al massimo, di poco precedente [cat. 23]. L'autografia dughettiana della tela di Rouen è comprovata dalle figurine di Giona e dei due uomini che lo accolgono sulla riva dai contorni tondeggianti posta a sinistra: sono personaggi vestiti di drappi, eseguiti con rapide ma decise pennellate che lasciano trasparire delle imprecisioni anatomiche tipiche soprattutto della prima maniera del paesaggista. Nella composizione d'insieme e nelle scelte iconografiche, il riferimento è palesemente la pittura di marine praticata nei decenni

precedenti dai pittori nordici, in particolare l'affresco con *Giona gettato in mare inghiottito dalla balena* realizzato intorno al 1588 da Paul Bril alla Scala Santa, il quale a sua volta aveva utilizzato i disegni del fratello Matthijs. La balena dipinta da Dughet, più simile a un mostro, riprende infatti la tradizione nordica e in particolar modo le balene inventate e dipinte dai fratelli Bril già alla fine del Cinquecento. A livello atmosferico, la tela francese è quasi un monocromo di grigi. Il cielo è terribilmente buio e la tempesta si manifesta tanto in questo quanto nel mare burrascoso ben più di quanto non avvenga nelle scene di palazzo Muti Bussi, sintomo forse di un'opera eseguita poco dopo l'affresco. Le onde risultano tuttavia standardizzate, caratteristica attribuibile ad una fase giovanile che l'artista supererà appieno nella più tarda *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham Palace [cat. 187]. Una grande abilità esecutiva si evince tuttavia già nelle nuvole gonfie e cariche di pioggia, che iniziano ad essere rese con macchie sovrapposte via via più scure, e dalle quali scaturiscono i lampi che colpiscono contemporaneamente un galeone che si allontana all'orizzonte e la costa frastagliata sulla destra.

◇ **Cat. 31. *Paesaggio senza figure con rupe***

1635-1640 circa

Olio su tela

Ubicazione attuale sconosciuta

*Bibliografia:* ALLOISI 1994, p. 119, fig. 30.

L'opera, non nota a Boisclair, è stata pubblicata per la prima volta da Alloisi con un'attribuzione al giovane Dughet. A suo avviso la differenza stilistica che intercorreva tra questa tela di collezione privata e il *Paesaggio paludoso* Corsini [cat. 3] riapriva la questione dell'identità del Maestro della Betulla, paventando la possibilità che si trattasse in qualche caso di Nicolas Poussin. Tuttavia nei paragrafi dedicati alla questione inseriti nella presente tesi si è dimostrato da un lato la parentela tra i dipinti di cui è questione, spiegando dall'altro le minime ma evidenti

divergenze stilistiche effettivamente sussistenti tramite datazioni differenziate delle tele, lungi dall'essere eseguite nel giro di soli tre anni [1633-1635] come invece sosteneva Boisclair. In particolare, il tocco mosso che si manifesta in questo paesaggio senza figure, la cui composizione è comunque ancora accentrata, lo pone in una fase intermedia tra il *Paesaggio paludoso* del museo romano [cat. 3] e il *Paesaggio senza figure* della Fondazione Longhi [cat. 39], dove invece la pennellata si fa ancora più mosso e liquida e la composizione inizia ad essere basata fondamentalmente sulle linee diagonali.

◇ **Cat. 32. *Paesaggio con Maddalena penitente* (in collaborazione postuma con Carlo Maratta)**

1640 circa (solo il paesaggio); post 1675 - ante 1712 (solo figure)

Olio su tela

61 x 75 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

Inv. P00552

**Provenienza:** collezione del pittore Carlo Maratta (inv. del 1712); acquistato dal re Filippo V nel 1723 (n. 145) tramite Andrea Procaccini; al palazzo La Granja de San Ildefonso dal 1727; Palazzo di Arunjez di Madrid (1794); Palazzo Reale di Madrid dal 1814.

**Bibliografia/mostre:** *Inventario... Carlo Maratta*, n° 300 (D e M) (pubblicato in GALLI 1928); GALLI 1928, p. 71, n° 300 (D e M); GRAUTOFF 1928, p. 281 (D); BATTISTI 1960, p. 88 (D e M); SUTTON 1962, pp. 301, 311 nota 24, p. 312 nota 73 (D e M); PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 273 (D e M); BOISCLAIR 1978, pp. 68-69, cat 27 (D e M); *Claudio de Lorena...* 1984, p. 102; BOISCLAIR 1986, pp. 177-178, cat. 27 (D e M); BETTAGNO 1996, p. 541 (D. e M.).

La paternità a Gaspard e Maratti dell'opera, oltre che dall'inventario del pittore di Camerano (1712; Galli 1928), è confermata dalla lista di 124 dipinti stilata da Andrea Procaccini nel 1722 ed indirizzata al re di Spagna Filippo V. Questa lista comprendeva i dipinti che il Maratti aveva lasciato in eredità all'amata figlia Faustina, che il Procaccini poi vendette pochi anni dopo al monarca spagnolo. L'inventario di Carluccio, stilato dal pittore in persona, cita indiscutibilmente questo dipinto oggi al Museo del Prado, affermando che si trattasse di un paesaggio della prima maniera di Dughet: «300. Paese di Gasparo Pusino della prima maniera

per traverso in tela, di tre palmi con una Maddalena in piccolo dipinta dal Sig.<sup>r</sup> Cav.<sup>re</sup> Maratti». Considerato molto più maturo da Pérez Sánchez ma poi datato da Boisclair entro il 1635, il quadro madrilenò deve effettivamente inserirsi nella prima maniera, tuttavia ad una fase poco più avanzata, presumibilmente intorno al 1640. È infatti caratterizzato da un'ambientazione arida, con pochi ma imponenti alberi serpentinati e spogli posti ai lati, che anticipano l'inserimento dell'elemento del tronco quasi o totalmente privo di foglie che Gaspard utilizzerà sempre più nelle tele della prima metà degli anni Quaranta (quali gli inediti *Paesaggio con figure e paese sulla cima della collina* o *Paesaggio con due viandanti e due cani su sentiero e montagne in lontananza* [catt. 43-44]) e che poi porrà nella zona focale dei suoi dipinti eseguiti intorno al 1645 circa, quali il *Paesaggio con san Girolamo e il Leone* di Boston [cat. 58]. Deve comunque essere di poco antecedente a questa produzione, in quanto nella tela del Prado il punto di vista è ancora prettamente centrale. La figura della Maddalena è sicuramente stata aggiunta anni dopo dallo stesso Maratti, che deve evidentemente aver anche inserito i raggi luminosi che la illuminano, i quali sono sovrapposti allo sfondo paesistico. Ciò fa presupporre che tali aggiunte siano state eseguite solo dopo la morte di Gaspard, poiché i due si conoscevano piuttosto bene almeno dal 1660 e, dunque, il pittore marchigiano avrebbe potuto far modificare la luce del dipinto dallo stesso Dughet. Pérez Sánchez nota che la Maddalena riprende quella di un'altra piccola tela di Carluccio conservata sempre al Prado e proveniente dalla collezione di Francesca Gommi, moglie del pittore (olio su tela, 14 x 20 cm, Inv. P000053). Boisclair invece segnala un disegno a inchiostro e acquerellature brune conservato presso il Museo Boijmans van Beuningen (Inv. F.I. 12) che a suo giudizio riprende in senso inverso lo sfondo paesistico del dipinto madrilenò. Tuttavia il disegno, di cui si accetta l'attribuzione a Dughet, non è secondo chi scrive specificatamente correlato al *Paesaggio con Maddalena penitente*, viste le evidenti differenze nella costruzione dei piani che intercorrono tra le due opere.

◇ **Cat. 33. *Paesaggio con Agar, Ismaele e l'Angelo (e collaboratore figurista)***  
**(inedito)**

1640-1643 circa

Olio su tela

44,5 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Christie's , New York, 17 ottobre 2006, lotto 281.

Quest'inedito condivide con la tela del Prado eseguita in collaborazione con Carlo Maratta [cat. 32] l'aridità e l'estrema semplicità dello sfondo paesistico, ragion per cui lo si ritiene all'incirca coevo o, al massimo, di poco più tardo. Le figure, troppo grandi e poste troppo in prossimità del limite inferiore del supporto, sono evidentemente state aggiunte a paese concluso e potrebbero essere state inserite molto dopo la conclusione del paesaggio. Il loro stile esclude un'esecuzione da parte di Gaspard, il quale dipinse pochi anni dopo un quadro raffigurante sempre *Agar, Ismaele e l'Angelo* [cat. 56], ove invece le figure sono evidentemente di sua mano.

◇ **Cat. 34. *Paesaggio con pastore, cane e capre***

1640 circa

Olio su tela

68 x 120,4 cm

Chicago, Art Institute

Inv. 1973.669.

*Provenienza:* acquistato da Julius Weitzner alla vendita Sotheby's, Londra, 08 aprile 1970, lotto 80 (come Maestro della Betulla); venduto da Weitzner a Mrs. Albert J. Beveridge che lo dona all'Art Institute of Chicago nel 1973.

*Bibliografia/mostre:* *The Art Institute of Chicago, Annual Report, 1973-1974*, pp. 24-25; BOISCLAIR 1978, pp. 58, 61-62, cat. 11; *France in the Golden Age...*1982, cat. 26, p. 243-244; BOISCLAIR 1986, pp. 35-36, 172, cat. 11; SANDOZ 1987, pp. 47, 51; WISE, WARNER 1996, pp. 52-54.

Acquistata con un'attribuzione al Maestro della Betulla, l'opera oggi a Chicago è stata inserita nel catalogo di Dughet da Boisclair con una datazione entro il 1635. Tuttavia qui Dughet amplia non solo la grandezza della tela (68 x 120,4 cm), ma soprattutto dilata il panorama, i cui molteplici piani, ancora piuttosto confusi, sono



resi con ampie pennellate che unificano i vari elementi che li costituiscono. Gli elementi inseriti nel paesaggio sono posti qua e là lungo le svariate lontananze della vallata, forse quella di Frascati, per evitare la monotonia dell'insieme: un ponte, un castello fortificato, un piccolo borgo. Si nota inoltre una caratteristica che distingue nettamente Dughet dal maestro Poussin, ossia l'uso della diagonale, qua solo in parte accennata dal timido sentiero serpeggiante che parte dall'angolo sinistro. Lungo il sentiero vi è un pastore in movimento, che sembra richiamare *l'uomo che va contro vento* disegnato da Nicolas Poussin per il *Trattato della Pittura* di Leonardo. Vi è tuttavia in Gaspard qualche incertezza anatomica nonché la consueta variante del braccio proteso in avanti, posa alquanto cara al nostro artista. All'allargamento del panorama corrisponde poi la collocazione degli altri personaggi, infatti le capre sono poste a distanze diverse rispetto al riguardante. Per tutte queste ragioni si può considerare l'opera di Chicago eseguita ad una data più prossima al 1640 piuttosto che agli assoluti esordi come invece sosteneva Boisclair, che giustificava la sua ipotesi definendo questa tela un unicum almeno a livello compositivo della produzione giovanile del pittore. In realtà una composizione molto simile si ritrova in un'opera inedita raffigurante un *Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane* recentemente apparsa sul mercato [cat. 35].

◇ **Cat. 35. *Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane* (inedito)**

1640-1643 circa

Olio su tela

43 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione privata lombarda; vendita Wannenes, Genova, 29 novembre 2018, lotto 790.

Quest'opera inedita recentemente apparsa sul mercato antiquario genovese mostra una reinterpretazione da parte di Gaspard della composizione della tela conservata a Chicago [cat. 34], qui trattata su una superficie più ridotta. Medesima è la collocazione del gruppetto di alberi sulla sinistra, che fa da quinta scenica al restante

paesaggio, ora divenuto panoramico. L'utilizzo della linea diagonale che divide il primo piano dal resto della scena, unito alla volontà di sfondare la profondità tramite l'uso di piani successivi, nonché l'inserimento di figure umane e animali su differenti livelli compositivi, fanno propendere per un'esecuzione intorno ai primi anni Quaranta, quando l'artista iniziava a sperimentare un paesaggio asimmetrico completamente differente da quelli precedenti e coevi dei suoi maestri Poussin e Lorrain.

◇ **Cat. 36. *Paesaggio con san Girolamo***

1640-1643 circa

Olio su tela

48,3 x 65,1 cm

Oxford, Magdalen College

*Provenienza:* legato R. H. B. Brocklebank

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, pp. 54, 58, 145, 157, cat. 12; BOISCLAIR 1986, pp. 172-173, cat. 12.

La composizione d'insieme della tela la accomuna ai primissimi quadri di Gaspard eseguiti prima del 1635, datazione del resto avanzata anche da Boisclair. Tuttavia la pennellata decisamente più spigliata e quasi liquida nonché l'attenta resa degli effetti di luce e di ombra che animano le singole rocce ocra che compongono la grotta indicano un artista già consapevole dei propri mezzi. Anche la figura di san Girolamo, che è posto coerentemente nello spazio dell'arco naturale che forma l'entrata della grotta, testimonia già una prima maturità del paesaggista.

◇ **Cat. 37. *Allegoria del Tevere* (in collaborazione con Charles Le Brun)  
[presunto pendant del successivo]**

1643-1644

Olio su tela

74 x 95,5 cm

Parigi, Galerie Leegenhoek

*Provenienza:* forse dipinto per il cancelliere Séguier; collezione dell'incisore Jacques Rousselet (1610-1686); nel 1706 nella collezione di Jacques Prou, domiciliato all'Hôtel royal des Gobelins; collezione d'Abel; Stoccarda, collezione privata; Parigi, Galerie Leegenhoek.

*Bibliografia/mostre:* NIVELON 1700 ca., p.23 ; *Description des Tableaux qui composent le cabinet de Mr d'Abel, ministre des villes anséatiques*, 1824, p.77, n°166 (come Nicolas Poussin); JOUIN 1889, pp. 52, 54, 515; THUILLIER 1963, p. XXXVI, 15 (come perduto); *Charles Le Brun. Le peintre du Roi Soleil* 2016, cat. 54.

Charles Nivelon, allievo nonché biografo di Charles le Brun, riporta che «Le Brun fit un tableau d'étude du fleuve du Tibre dans le même goût fier de Mr Le Poussin, et dont le Gaspre voulut par amitié peindre le paysage». L'opera citata dal Nivelon è da riconoscersi con la splendida tela a quattro mani raffigurante appunto un'*Allegoria del Tevere* della Galerie Leegenhoek di Parigi, autografia del resto accettata anche da Gady e Milovanovic in occasione della mostra del 2016 dedicata al celebre *Premier peintre du roi*. Antecedentemente si riteneva che il dipinto menzionato dall'allievo del Le Brun fosse da riconoscersi con l'*Allegoria del Tevere* conservata a Beauvais e di minori dimensioni (53,5 x 64), ipotesi accolta anche da Boisclair, la quale assegnava ai due artisti anche la *Deificazione di Enea* del Musée des Beaux-arts di Montréal [cat. 38]. Oggi l'opera del museo francese deve essere invece classificata come una replica di minori dimensioni del dipinto Leegenhoek eseguita all'interno dell'atelier del Le Brun. Come afferma anche Nivelon, l'influenza di Poussin sia nel tema sia nell'esecuzione delle figure è evidente. Il dio fluviale, qui allegoria del Tevere, riprende la celebre statua antica romana ora al Louvre giunta in Francia a seguito del trattato di Tolentino (1797), ma che è anche una citazione alle numerose divinità fluviali dipinte dal normanno nei suoi primi anni romani. Il Le Brun giunse a Roma proprio al seguito di Nicolas Poussin nel novembre del 1642 e rimase nell'Urbe fino alla fine del 1645. Cercando di datare in maniera più stringente possibile questa collaborazione, si è scritto che secondo chi scrive nel 1645 Gaspard è con ogni probabilità lontano dall'Urbe insieme al Duca della Corgna, quindi si ritiene che la tela sia circoscrivibile intorno al biennio 1643-1644. Per un maggiore approfondimento circa il rapporto tra Charles Le Brun,

Dughet e Poussin nonché sulle opere di collaborazione tra il paesaggista romano e l'artista francese si rimanda al paragrafo *Intrecci francesi a Roma: Gaspard Dughet e l'amitié con Charles Le Brun*.

◇ **Cat. 38. Deificazione d'Enea (in collaborazione con Charles Le Brun)  
[presunto pendant del precedente]**

1643-1644

Olio su tela

81 x 97 cm

Montréal, Musée des Beaux-Arts

Inv. 53.1082

*Provenienza:* Galleria Agnew, Londra, nel 1925; collezione Goudstikker, Amsterdam, nel 1930, collezione privata olandese; acquistato dal Musée des Beaux-Arts di Montreal grazie al fondo John W. Tempest nel 1953.

*Bibliografia/mostre:* *Paintings by European masters...*1954; HUBBARD 1956, p. 152 (P); *Charles Le Brun...*1963, cat. 5 (Le Brun); 1965, *Montreal Museum of Fine Arts Journal*, 1965, p. 25, fig. 54; BOISCLAIR 1986, p.192, cat. 80 (D e Le Brun).

Già considerata un'opera di Nicolas Poussin, la tela fu restituita a Charles Le Brun da Montagu e Thuillier in occasione della mostra del 1963. Effettivamente lo stile e il soggetto sono tipici del periodo romano del pittore francese, quando l'influenza di Nicolas è preponderante. Fu Boisclair a proporre una collaborazione tra Le Brun e Dughet anche per questa tela. Alla luce della riscoperta del quadro Leegenhoeck quale versione originale dell'*Allegoria del Tevere* [cat. 37], in questa sede si ritiene vieppiù probabile pure l'assegnazione dell'opera di Montréal a Gaspard e Charles. Infatti le due tele sono stilisticamente affini, presentano un soggetto prettamente romano e viene reiterata in entrambe la presenza dell'imponente dio fluviale, *trait d'union* tra le due. A ciò si aggiunga che i dipinti di Montréal e della Galerie Leegenhoeck presentano dimensioni simili, a differenza dell'*Allegoria del Tevere* di Beauvais di minori misure. Non è da escludere quindi che si tratti di un pendant. Ciò che è certo è che si sia di fronte a due quadri eseguiti nello stesso periodo. Per

un'argomentazione più approfondita sul rapporto tra Le Brun e Dughet si rimanda al paragrafo dedicato in questo studio.

- ◇ **Cat. 39. *Paesaggio roccioso senza figure con rupe e cascatella sulla destra***  
1640-1645 circa  
Olio su tela  
84 x 104 cm  
Firenze, Fondazione Longhi  
Inv. cat. 95

**Provenienza:** acquistato da Roberto Longhi sul mercato dell'arte italiano.

**Bibliografia/mostre:** *La peinture française à Florence...*1945, cat. 29; BOSCHETTO, ARCANGELI 1971, cat. 95; *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine...* cat. 110; GREGORI 1980, cat. 95, p. 281, fig.113; BOISCLAIR 1976, p. 30; BOISCLAIR 1978, pp. 57, 145, 185, 187, cat. 15; BOISCLAIR 1986 cat. 15, p. 173, fig. 17; BARBOLANI DI MONTAUTO in *La colección Longhi, Pasión por la Pintura...*1998, cat. 59, p. 184; CAPPELLETTI 2004, pp. 272-273; BARBOLANI DI MONTAUTO in *La collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento...*2007, cat. 54, pp. 162-163.

Questo straordinario paesaggio senza figure fu acquistato sul mercato dal celebre storico dell'arte Roberto Longhi. Sebbene questo grande connoisseur del Novecento non abbia mai scritto direttamente in merito al problema del Maestro della Betulla, quest'opera, considerata da lui un Dughet, così come la testimonianza del suo allievo Arcangeli in occasione della mostra bolognese del 1962, dimostrano che per Longhi il Silver Birch Master fosse senz'ombra di dubbio Gaspard.

Considerato un caposaldo dell'estrema giovinezza da Boisclair, che addirittura poneva il quadro Longhi durante il discepolato di Gaspard sotto l'ala di Poussin, secondo la ricostruzione proposta in questa sede il dipinto deve essere invece collocato intorno al 1640-1645 per via delle notevoli differenze compositive rispetto alle opere degli anni Trenta, ove prevale ancora un punto di vista centrale figlio degli studi con Poussin. Ad esempio, si noti la differenza di pennellata rispetto al *Paesaggio paludoso* [cat. 3] della Corsini, levigata nel dipinto del museo romano ma che nel caso della tela Longhi diventa nettamente più ampia e macchiata e dove si vede una maggiore capacità nella creazione dei piani che si aprono verso l'orizzonte. Nell'opera oggi a Firenze gli alberi dai tronchi contorti sono posti su

piani differenti e alcuni di essi iniziano a svilupparsi pienamente all'interno della superficie del dipinto, distinguendosi nettamente anche dalle tele della National Gallery e del Victoria and Albert Museum [catt. 5-6]. Le nuvole sono ora trattate con maggior varietà, con alcune che virano al grigio, quasi a presagire la formazione di un temporale. Soprattutto però si scorge l'uso di elementi posti in diagonale, quale il corso d'acqua che sfocia nella cascatella, che servono a dare dinamicità al paesaggio insieme al moto prodotto dalle molteplici direzioni dei fusti e dai rami delle piante. Per tali ragioni il *Paesaggio* della Longhi deve essere posto all'incirca subito dopo il *Paesaggio senza figure con rupe* [cat. 31], in cui se da un lato si inizia ad apprezzare la stessa pennellata sciolta e febbrile, dall'altro il punto di vista è ancora piuttosto frontale e accentrato, rendendo quest'ultima opera il *trait d'union* tra l'assoluta giovinezza del paesaggista e i primi passi di una maturità artistica che si inizia a percepire in paesaggi quali quello di cui è questione. La dinamica costruzione permessa dall'uso prorompente delle linee di forza oblique differenzia da questo momento Dughet dai suoi maestri.

◇ **Cat. 40. *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione* (inedito)**

1640-1645 circa

Olio su tela

53 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Nagel, Stoccarda, 6 ottobre 2010, lotto 589

Quest'opera inedita deve essere posta nella prima metà degli anni Quaranta del Seicento. Lo dimostra anzitutto il primo piano, il quale è costruito su un'audace linea diagonale che taglia in due la composizione, a cui fa da contraltare compositivo sulla destra la cascata che sgorga tra le rocce nel piano mediano. Nei dipinti di questo periodo (1640-1645 circa) quali ad esempio il summenzionato *Paesaggio roccioso senza figure con rupe e cascatella sulla destra* [cat. 39] Dughet dimostra

la volontà di sperimentare la dinamicità compositiva del paesaggio, quasi sempre dalla composizione asimmetrica.

- ◇ **Cat. 41. *Paesaggio con pescatore, cane e donna che tiene in braccio un bambino su sentiero, cascata sulla sinistra (La famiglia del pescatore)* [presunto pendant del successivo]**

1640-1645 circa

Olio su tela

50,5 x 68 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** collezione privata romana; transitato sul mercato dell'arte italiano nel 1975, vendita Poulain-Le Fur, Parigi, 15 dicembre 1993, lotto 21

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 19, pp. 57-59; BOISCLAIR 1986, cat. 19, p. 174, fig. 28.

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 42. *Paesaggio con cacciatore, cane e cascata tra le rocce* [presunto pendant del precedente] (inedito)**

1640-1645 circa

Olio su tela

46,5x70 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** Vendita Buffetaud-Godeau-Chambre-de Nicolay, Drouot-Richelieu, Parigi, 19 dicembre 2003, lotto 72; vendita Buffetaud-Godeau-Chambre-de Nicolay, Drouot-Richelieu, Parigi, 30 giugno 2004, lotto 36.

Sebbene Boisclair datasse *La famiglia del pescatore* entro il 1635, questo così come il *Paesaggio con cacciatore, cane e cascata tra le rocce* sono tipici della prima metà degli anni Quaranta. Sono infatti paesaggi dinamici, dalla composizione marcatamente asimmetrica, dove l'occhio dello spettatore si perde nel moto continuo offerto dalla natura e tra i sentieri tanto cari al paesaggista romano. La presenza di un'imponente pianta quasi spoglia e dal tronco contorto a livello del primo piano è un altro topos dughettiano che si ritrova in queste tele e che le accomuna ad esempio al *Paesaggio senza figure* della Longhi [cat. 39] o, ancora, al *Paesaggio* recentemente donato alla Galleria Nazionale della Puglia dalla famiglia Devanna [cat. 43]. Viste le dimensioni

simili delle due opere di cui è questione, della presenza di una linea di orizzonte comune nonché di imponenti alberi che vanno in direzioni quasi specularmente opposte è ipotizzabile che siano state eseguite in contemporanea, forse per formare un pendant.

◇ **Cat. 43. *Paesaggio con figure e paese sulla cima della collina***

1640-1645 circa

olio su tela

37 x 48,5 cm

Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia

Inv. n. 369

**Provenienza:** vendita Christie's, Londra, 31 ottobre 2000, lotto 144 (come attr. a D); donazione Rosaria Devanna alla Galleria Nazionale della Puglia del 2018.

**Bibliografia/mostre:** *Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio...* 2016, cat. 5, p. 56; BARBONE PUGLIESE, CECCONI 2018, p. 70.

L'opera è entrata nelle collezioni della Galleria Nazionale della Puglia nel 2018 grazie alla donazione di Rosaria Devanna. Per la datazione proposta in questa sede, vale lo stesso ragionamento dei **catt. 39-46**.

◇ **Cat. 44. *Paesaggio con due viandanti e due cani su sentiero e montagne in lontananza (inedito)***

1640-1645 circa

Olio su tela

51x66,7 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** Vendita Mirabaud-Mercier, Parigi, 14 marzo 2019, Lot n° 38 come "Scuola francese del XVII secolo, seguace di Gaspard Dughet"); vendita 31 maggio 2021.

Questa tela inedita apparsa recentemente sul mercato come "seguace di Gaspard Dughet" deve invece assegnarsi in toto al paesaggista romano. Stilisticamente è affine infatti ad opere quali il *Paesaggio con viandante e cane in primo piano, due figure nei pressi di uno specchio d'acqua e montagne in lontananza* [**cat. 45**] e il *Paesaggio con*



*uomo seduto che gioca con cane in primo piano, torre circolare e montagne in lontananza* [cat. 46]. In tutte e tre queste tele vi sono elementi ricorrenti: figure poste in primissimo piano che camminano o si riposano lungo un sentiero che da questo si snoda con una linea obliqua verso il piano successivo, gli amati cani da caccia e, soprattutto, la presenza, sempre in primo piano, di un albero isolato dal tronco marcatamente serpeggiante e con foglie assai rade. Pure le cromie dei drappi che abbigliano i viandanti sono pressappoco le stesse, con vividi bianchi che contrastano con gli azzurri per far risaltare i personaggi sul fondo paesistico.

- ◇ **Cat. 45. *Paesaggio con viandante e cane in primo piano, due figure nei pressi di uno specchio d'acqua e montagne in lontananza (inedito)***

1640-1645 circa

Olio su tela

46x69 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Société Thierry de Maigret SARL, Parigi, 02 dicembre 2015, lotto 84.

Si veda la scheda **cat. 44**.

- ◇ **Cat. 46. *Paesaggio con uomo seduto che gioca con cane in primo piano, torre circolare e montagne in lontananza (inedito)***

1640-1645 circa

Olio su tela

46 x 71 cm

Inghilterra, collezione privata

Si veda la scheda **cat. 44**.

- ◇ **Cat. 47. *Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano***

1640-1645 circa

Olio su tela

33,6 x 41,3 cm (ovale)

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* maggiore Ralph Yale; venduto presso Colnaghi, Londra, nel 1965.

*Bibliografia/mostre: Paintings by old masters* (Colnaghi) 1965, cat. 18; Boisclair 1978, cat. 23; Boisclair 1986, cat. 23, p. 175, fig. 35.

La tela, nota solo attraverso una fotografia d'epoca, fu collocata da Boisclair prima del 1635. La composizione d'insieme, l'apertura panoramica e il susseguirsi dei piani, nonchè gli sparuti alberi ricordano tuttavia le opere della prima metà degli anni Quaranta.

- ◇ **Cat. 48. *Paesaggio roccioso con pastori, buoi e pescatori* [pendant del successivo]**  
1645 circa  
Olio su tela  
50 x 65 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi  
Inv. San Marco e Cenacoli n. 144

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 49. *Paesaggio con sentiero sulla destra percorso da pastori e gregge di capre* [pendant del precedente]**  
1645 circa  
Olio su tela  
50 x 65 cm  
Firenze, Galleria degli Uffizi  
Inv. San Marco e Cenacoli n. 145

*Provenienza:* forse dalla collezione romana del cardinale Giuseppe Maria Feroni (1693-1767) e, alla morte del cardinale, spediti a Firenze dagli eredi; donazione della collezione di Leopoldo Feroni (1773-1852) alla città di Firenze nel 1852; agli Uffizi insieme alla collezione Feroni dal 1865.

*Bibliografia/mostre:* CHIARINI in *Paesisti bamboccianti...*1967, pp. catt. 44-45 e 148, pp. 31-32; *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine...*1977, p. 221, figg. XL-XLI; Boisclair 1978, pp. 78, 157, catt. 66-67; Boisclair 1986, catt. 73-74, p. 190, figg. 98-99; CANEVA 1998, catt. 42-43, p. 122; BARBOLANI DI MONATAUTO in *Memorie di paesaggi...*2004, catt. 25, p. 66; BARBOLANI DI MONATAUTO in NATALI (a cura di) 2007, pp. 20-21; FUSCO in *Paesi, pastori, viandanti...*2012, catt. 28-29, pp. 100-103.

Queste due tele, assegnate a Dughet da Chiarini nel 1967, provengono dalla collezione Feroni. Nella catalogo Feroni del 1895 i due paesaggi erano invece attribuiti all'inesistente «Valentin Pietro. Nato a Brie 1600, morto 1632». Boisclair,

che ne accetta l'autografia dughettiana, pone le due tele formanti un pendant verso il 1641, sebbene affermi che la loro impaginazione ricordi quella delle opere del 1634-1635. In questa sede invece si considerano i due paesaggi degli Uffizi l'esempio perfetto della fase di transizione tra prima e seconda maniera, motivo per cui si propone una cronologia intorno al 1645, all'incirca nel periodo in cui Dughet si recò a Firenze col Duca della Corgna secondo la ricostruzione quivi proposta. Non è tuttavia accertabile se questo pendant sia stato eseguito effettivamente a Firenze, magari proprio per i Feroni, già a queste date, o se la famiglia fiorentina ne entrasse in possesso più avanti. Le opere a cavallo tra prima e seconda maniera presentano delle caratteristiche peculiari che si riscontrano appieno nei due quadri oggi agli Uffizi così come in altre coeve [catt. 50-54 ad esempio]: composizioni spesso asimmetriche che si complicano attraverso la moltiplicazione dei piani, il topos del sentiero in terra battuta, che ora serpeggia lungo la scena inerpicandosi e perdendosi sui promontori, divenendo spesso il fulcro dell'opera, una predilezione per i paesaggi aridi, dove a dominare sono le declinazioni dei bruni e degli ocre della terra e delle rocce e, infine, un primo studio sulle formazioni nuvolose da parte del pittore. Queste col loro bianco vivido si stagliano di netto contro l'azzurro intenso del cielo soprastante e i marroni del paesaggio sottostante, ponendosi perlopiù in grosse fasce. Inoltre, il candore estremo delle nubi in alcuni casi si inizia a macchiare di grigi intensi, quasi senza transizione tra i toni. Cromaticamente si ottengono dunque paesaggi divisibili in tre fasce orizzontali distinte: la terra, le nuvole e il cielo. Giulia Fusco, che condivide la cronologia di Boisclair, vi vede comunque dei richiami a Poussin, in particolare nelle citazioni alla statuaria antica che caratterizzano i personaggi. Il pastore del *Paesaggio roccioso con pastori, buoi e pescatori* è ad esempio paragonato nella posa ai *Dioscuri* del Quirinale, mentre il pescatore di spalle al *Tevere* o al *Nilo* del cortile del Belvedere. Pure la giustapposizione di drappaggi bianchi e azzurri viene associata dalla studiosa al rapporto col maestro normanno, ma, sebbene ricorrano anche nelle tele di Poussin, si è visto che tali figure sono nel repertorio del paesaggista romano fin dai suoi

esordi. Inoltre, il prorompente dinamismo con cui è costruita l'ambientazione paesistica nonché il peculiare modo di rendere le nuvole devono considerarsi invenzioni del tutto dughettiane.

- ◇ **Cat. 50.** *Paesaggio montano con tre figure di cui una in primo piano che raccoglie l'acqua da un fiume* [pendant del successivo]

1645 circa

Olio su tela

50,2 x 65,4 cm

Londra, Dulwich Picture Gallery

Inv. DPG479

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 51.** *Paesaggio con due pescatori e arco roccioso* [pendant del precedente]

1645 circa

Olio su tela

49,5 x 65,7 cm

Londra, Dulwich Picture Gallery

Inv. DPG479

*Provenienza:* lascito Bourgeois del 1811.

*Bibliografia:* BERESFORD 1998, p.93, catt. 479-480 (come "seguace di Gaspard Dughet).

Questi due paesaggi, formanti almeno da inizio Ottocento un pendant, non compaiono all'interno del catalogo di Boisclair. Ancora oggi sono classificati presso il museo londinese che li conserva come di mano di un seguace di Gaspard Dughet, tuttavia si ritiene che debbano essere ricondotti appieno all'artista romano. Sono infatti coerenti con le opere eseguite dal pittore intorno al 1645 circa, quali le due oggi presso gli Uffizi [catt. 48-49], come si evince anzitutto dalla suddivisione in tre della loro ambientazione paesistica: in basso terreni dai toni bruni e ocra, una fascia mediana di nuvole bianchissime e, infine, l'azzurro intenso del cielo nella parte superiore. Se il *Paesaggio montano con tre figure di cui una in primo piano che raccoglie*

*l'acqua da un fiume* presenta il topos ricorrente dell'uomo chinato per abbeverarsi visibile in altri dipinti del Pussino [catt. 53, 187-188] e riscontrabile anche in alcune tele di Poussin, quali ad esempio il *Paesaggio con giovane che raccoglie l'acqua* della National Gallery di Londra, lo stilema dell'arco naturale del *Paesaggio con due pescatori e arco roccioso* trova il suo precedente in uno degli affreschi di Palazzo Muti Bussi [cat. 18].

◇ **Cat. 52. *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata (inedito)***

1645 circa

Olio su tela

96 x 140 cm circa

Roma, collezione privata

Quest'opera inedita conservata in una collezione privata romana e che presenta le tipiche dimensioni della tela di formato imperatore, deve essere ricondotta pienamente alla mano di Dughet, il quale la eseguì intorno al 1645 circa. Ricorrono infatti gli stilemi più caratterizzanti della fase di transizione tra prima e seconda maniera di cui si è già ampiamente discusso [catt. 48-49]. Si notino inoltre le similitudini che intercorrono nelle composizioni del *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata* di cui è questione e il *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero* recentemente passato in asta con un'attribuzione al Maestro della Betulla [cat. 59]. Una composizione assai simile si riscontra pure nel *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano* già in collezione Spink e facente a una volta parte del primigenio nucleo del Silver Birch Master creato da Blunt nel 1950 [cat. 60]. In tutte e tre infatti ricorrono la caduta d'acqua centrale posta in diagonale, sparuti alberi e arbusti aventi il ruolo di quinta scenica sulla sinistra, mentre, sulla destra, si staglia un promontorio con, ancora una volta, l'ammasso di nubi bianche a coronare l'intera scena. Proprio per queste ragioni i tre dipinti devono considerarsi coevi.

- ◇ **Cat. 53. *Paesaggio con cacciatori, viandanti e uomo che raccoglie l'acqua***  
1645 circa  
Olio su tela  
94 x 132 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita della collezione Hylton, Christie's, Londra, 15 luglio 1977, lotto 62.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 56, p. 184, fig 79.

Questo paesaggio di dimensioni piuttosto grandi, paragonabili infatti alla tela imperatore, testimonia insieme ad altri di medesime proporzioni [cat. 52] l'uso sempre più agevole da parte del paesaggista romano del grande formato, che a sua volta dimostra una raggiunta consapevolezza dei propri mezzi nonché una maturità artistica acquisita. Nella tela, nota solo tramite una fotografia, ricorre la figura che raccoglie l'acqua visibile nel quadro di Dulwich, ritenuto coevo [cat. 50].

- ◇ **Cat. 54. *Paesaggio roccioso con viandante sul sentiero, cascata e torre in lontananza (inedito)***  
1645 circa  
Olio su tela  
59 x 76 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Casa d'aste Babuino, Roma, 15 febbraio 2011, lotto 169.

Secondo chi scrive questa tela inedita è strettamente imparentata al pendant degli Uffizi [catt. 48-49], nonché col *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata* [cat. 52].

- ◇ **Cat. 55. *Paesaggio con vento di burrasca e viandante solitario con cane su sentiero***  
1645 circa  
Olio su tela  
64 x 98 cm  
Firenze, Fondazione Longhi

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1976 (b), p. 30, fig. 3; ROSENBERG in *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine...* 1977, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 22; GREGORI 1980, cat. 96, p. 281, fig. 114; BOISCLAIR 1986, cat. 22, p. 175, fig. 30.

Lo splendido *Paesaggio con vento di burrasca e viandante solitario con cane su sentiero* è uno dei più precoci esempi dell'abilità senza eguali di Gaspard nel rendere gli effetti atmosferici, in particolare il vento che tutto piega con le sue impetuose raffiche. Questa capacità che distinse l'artista dai suoi contemporanei trova qui già una consolidata maturità, che non può essere stata raggiunta entro il 1635, termine ante quem per la realizzazione del *Paesaggio burrascoso* Longhi secondo Boisclair. Oltre alla resa quasi impeccabile del vento tra le fronde, anche il sentiero marcatamente diagonale su cui è posto il viandante assimila l'opera fiorentina a quelle eseguite a cavallo tra prima e seconda maniera.

Presso il Musée du Louvre si conserva un disegno ovale proveniente dalla collezione Mariette ed eseguito a penna, inchiostro bruno e acquerellature brune (RF 763) che la studiosa canadese ritiene essere il punto di partenza per il dipinto, il quale presenta tuttavia delle differenze. Il disegno non è secondo chi scrive direttamente collegato al quadro Longhi, anche se è indubbio che in entrambi il pittore indaghi a fondo gli effetti di una burrasca di vento sulla vegetazione. Si noti inoltre che il disegno del Louvre fu assegnato a Dughet dallo Shearman (G31), ma ancora oggi è spesso catalogato sotto il nome di Poussin, attribuzione che invece deve essere definitivamente rivista in favore di Gaspard.

- ◇ **Cat. 56. *Paesaggio con l'Angelo, Agar e Ismaele***  
1645 circa  
Olio su tela  
61 x 48,2 cm  
Salisbury, Wilton House, collezione del conte di Pembroke  
Inv. cat. 188

**Provenienza:** vendita Jett 1730 (lotto 99: «A Landskip with Hagar and the Angel: fig.s Nicolo, G Poussin»); attestato a Wilton House almeno dal 1731.

**Bibliografia/mostre:** GAMBARINI 1731 p. 64 (P e D); COWDRY 1758, p. 42 (P); MARTYN 1766, II, p. 144 (P), BRYAN 1903, III, p. 97; PEMBROKE 1968, cat. 188 (D); BOISCLAIR 1978, pp. 68-69, cat. 24 (D); *Gaspard Dughet called...* 1980, cat. 3; KITSON 1980, p. 648, fig. 58 (D); BOISCLAIR 1986, cat. 24, pp. 176-177, fig. 38 (D).

La tela, attestata a Wilton House dal conte Carlo Gambarini almeno dal 1731 con una doppia attribuzione a Poussin e Dughet, fu assegnata a Poussin da Martyn nel 1766 nel suo testo dedicato alla connoisseurship, dimostrando la continua confusione tra allievo e maestro anche nei secoli passati. In occasione della mostra dedicata a Dughet nel 1980, French collegò la tela a quella passata in asta nel 1730 e proveniente dalla collezione Jett di medesimo soggetto, la quale fu venduta con la duplice attribuzione a Poussin, autore delle figure, e Dughet.

Ritenuto della fase strettamente giovanile di Dughet da Boisclair con una datazione intorno al 1635, il *Paesaggio con l'Angelo, Agar e Ismaele* di mano del solo Gaspard, da lei considerato l'antecedente degli affreschi di Palazzo Muti Mussi, deve invece situarsi in prossimità dell'inizio dei lavori da parte del pittore nella chiesa carmelitana di San Martino ai Monti. Infatti, sebbene l'opera prosegua il filone dei paesaggi boschivi di formato verticale della prima maniera [catt. 5-9], e gli alberi posti a sinistra debordino dal limite superiore come avviene nelle tele della giovinezza, l'eleganza delle figure autografe poste sapientemente su un sentiero sono eseguite da un artista ormai più maturo. In particolare, la tela Pembroke sembra anticipare di poco l'affresco piccolo rappresentante *Il profeta Elia rimprovera Acab* della chiesa carmelitana [cat. 91]. Del resto, quest'ipotesi di una datazione intorno al 1645 è suffragata anche dalla resa delle nuvole, ora candide e ora di un grigio scuro, nonché dalla profondità della scena, sottolineata dalla strada in terra battuta che si perde tra gli avvallamenti del paesaggio.

La studiosa canadese associò il dipinto al disegno di formato orizzontale del Musée Cantini raffigurante *Alberi in primo piano, vallata e monti in lontananza*, il quale era stato dato in un primo momento al Maestro della Betulla da Blunt (1950) che lo reputava invece preparatorio al *Paesaggio con eremita che predica agli animali* del Prado [cat. 10], salvo poi restituirlo a Poussin [BLUNT 1980]. La poetica del foglio



marsigliese, lungi dall'essere di Poussin, è di certo dughettiana, tuttavia le differenze evidenti nella composizione non permettono di considerarlo preparatorio alla tela di Wilton House di cui è questione.

◇ **Cat. 57. *Paesaggio con Narciso alla fonte (o Mida alla fonte del Pattolo?)***  
**(inedito)**

1645 circa

Olio su tela

63,9 x 33,6 cm

Zagabria, Croatian Academy of Science and Art

Questa tela dal formato prettamente verticale è conosciuta solo tramite una fotografia di scarsa qualità. Dall'immagine si evince tuttavia la presenza di quelle nuvole ora bianche ora macchiate di grigio che sono la firma di Dughet nel periodo che va dalla seconda metà degli anni Quaranta fino ai primissimi anni Cinquanta. Il paesaggio ha poi similitudini compositive con le scene di San Martino ai Monti, in particolare l'albero con la chioma che si piega verso destra rammenta quello dell'affresco piccolo raffigurante l'*Ascensione di Elia* [cat. 95].

◇ **Cat. 58. *Paesaggio con san Girolamo e il leone***

1645 circa

Olio su tela

122,2 x 177,8 cm

Boston, Museum of Fine Arts

Inv. 52.393

**Provenienza:** probabilmente dalla collezione di Antoine Cloche (1628-1720); dal 1761 nella collezione di Charles Jennens (1700-1773), Londra e Gopsall Hall, Leicestershire; per discendenza nel 1773 a Penn Assheton Curzon (1757-1797), Gopsall Hall; fino al 1920 per discendenza nella collezione della famiglia; 21 luglio 1920, vendita Gopsall (conte Howe), Trollope and Sons, Londra, lotto 100; collezione di F. Stambois; vendita di Stambois nel 1951 a Colnaghi, Londra; 1952, vendita da Colnaghi al Musum of Fine Arts di Boston per £600; nelle collezioni del museum dal 10 aprile 1952.

**Bibliografia/mostre:** DODSLEY 1761, V, p. 77 (P); MARTYN 1766, I, p. 117 (P); BOISCLAIR 1978, cat. 58, p. 78 (D); *France in the Golden Age...* 1982, cat. 27 (D); BOISCLAIR 1986, cat. 72, pp. 189-190, fig. 97 (D).

La tela è da riconoscersi con quella di medesimo soggetto attribuita a Nicolas Poussin e registrata in casa di Charles Jennens nel 1761 e nel 1766. Nella vendita dei beni di Gopsall Hall tenutasi tra il 1918 e il 1920, il dipinto risultava ancora di mano di Nicolas Poussin e recava il titolo generico di *A Large Rocky Landscape*. Successivamente, quando l'opera fu venduta nel 1951 da Stambois alla galleria Colnaghi, questa recava un'assegnazione a Francisque Millet. L'anno successivo fu quindi acquistata dal Museum of Fine Arts di Boston.

Riconsegnata alla paternità di Dughet da Boisclair, da allora il *Paesaggio con san Girolamo* di Boston è sempre stato ritenuto un capolavoro della prima maniera del paesaggista romano, con una datazione intorno tra il 1638 e il 1640, ritenuta comunque troppo precoce già da Rosenberg in occasione della mostra sulla pittura francese del 1982. La studiosa canadese paragonava infatti il paesaggio di Boston con il pendant di Kassel [**catt. 68-69**] e con la tela di Kenwood [**cat. 66**], anch'esse comunque postdatate nel presente studio. L'opera del museo americano, di dimensioni considerevoli, è invece da considerarsi frutto della fase di transizione tra prima e seconda maniera, in quanto mostra il livello raggiunto da Dughet poco prima dell'impresa di San Martino ai Monti. Questa maturità intrinseca è ancor più evidente se la si paragona con il *Paesaggio con eremita che predica agli animali*, che invece è sicuramente del 1637-1639 [**cat. 10**]. Determinati elementi quali l'aridità del paesaggio, la prevalenza dei toni ocra ed in particolare il ductus pittorico con cui sono resi il terreno e le nubi fa propendere chi scrive per una datazione più avanzata, da situarsi intorno alla metà del quinto decennio. Le rocce poste in primo piano ricordano per tonalità e tocco il suolo presente nei due dipinti eseguiti da Gaspard Dughet in collaborazione con Charles Le Brun, in particolare con *l'Allegoria del Tevere* della Galerie Leegenhoek di Parigi [**cat. 37**], certamente datata nel biennio 1643-1644. Nel quadro di Boston si riscontra poi la presenza al centro di un imponente e spoglio tronco contorto, che diviene ricorrente in molte opere di Dughet poste dopo il 1640, quali l'inedito *Paesaggio con bagnanti, pescatori e cascata tra le rocce* [**cat. 61**].; sempre nella zona focale si dipana un corso d'acqua che taglia

diagonalmente la scena partendo da una piccola caduta d'acqua, stilema riscontrato in vari dipinti che devono porsi negli stessi anni [catt. 52, 59-60].

Se l'opera è quella di medesimo soggetto esposta a San Salvatore in Lauro nel 1701, che si specifica effettivamente essere di grandi dimensioni, allora a quel tempo la tela era di proprietà del domenicano francese Antoine Cloche, Padre Generale della Minerva dal 1686.

◇ **Cat. 59. *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero (inedito)***

1645 circa

Olio su tela

50 x 66 cm

collezione privata

*Provenienza:* vendita Babuino Casa d'aste, Roma, 6 luglio 2021, lotto. N. 166 (come "Maestro della Betulla").

Questa tela inedita è recentemente stata venduta in un'asta romana con un'attribuzione all'inesistente Maestro della Betulla. È invece da ritenersi di mano di Gaspard quando costui non era neppure più un pittore così inesperto. La composizione di questo straordinario brano di paesaggio puro, privato di qualsivoglia figura umana, è quasi la stessa di quella del paesaggio già in collezione Spink [cat. 60], facente a sua volta parte del primigenio nucleo bluntiano del Silver Birch Master ma che qui si situa intorno al 1645.

◇ **Cat. 60. *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano***

1645 circa

Olio su tela

74,5 x 94,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta (già collezione privata, Columbus [Ohio]; già collezione Spink)

**Provenienza:** collezione Lagford-Sainsbury, Beckington, nei pressi di Bath; galleria Marshall-Spink di Londra nel 1950; in collezione privata di Columbus (Ohio) dal 1971.

Bibliografia: BLUNT 1950, p. 70, n. 7, fig. 13 (M della B); SUTTON 1962, p. 280 (D); WADDINGHAM 1963, p. 52, n. 7 (D); SALERNO 1977-1978, III, p. 1017, n. 4 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 17, pp. 54, 57-58, 60; BOISCLAIR 1986, cat. 17, p. 174, fig. 27.

L'opera fu pubblicata per la prima volta insieme al suo disperso pendant da Anthony Blunt nel 1950. In quell'occasione lo storico dell'arte inglese la inserì nel secondo gruppo di tele attribuite al Silver Birch Master di sua creazione, che si differenziava dagli altri gruppi per via della composizione più aperta. A partire da Sutton il *Paesaggio* già in collezione Spink fu assegnato unanimemente a Gaspard Dughet.

Questo è stato posto da Boisclair, così come la maggior parte delle tele precedentemente attribuite al Maestro della Betulla, prima della fine del 1635. Tuttavia già Blunt evidenziò come la composizione di quest'opera fosse nettamente più panoramica rispetto alle altre di questo corpus, motivo per cui si è ritenuta necessaria una netta postdatazione. Scelte compositivamente simili si ravvisano infatti negli inediti *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata* di collezione privata [cat. 52] e, soprattutto, nel *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero* [cat. 59], entrambi considerati da chi scrive emblematici dello stile di Gaspard intorno al 1645.

- ◇ **Cat. 61. *Paesaggio con bagnanti, pescatori e cascata tra le rocce (inedito)***  
1645 circa  
Olio su tela  
71,5 x 95 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Cambi Casa d'Aste, Milano, Palazzo Serbelloni, 2 dicembre 2013, lotto 349 (con un'attribuzione al Maestro della Betulla).

L'opera, inedita e non nota a Boisclair, per dimensioni e vicinanza stilistica potrebbe essere il pendant della tela già in collezione Spink segnalata nell'articolo di Blunt del 1950 [cat. 60], il quale tuttavia parla di un non precisato paesaggio con cacciatori, non fornendo documentazione fotografica per un eventuale raffronto. Nel dubbio non è possibile confermare che si tratti della tela segnalata dallo storico dell'arte inglese, quindi in questa sede si è preferito non considerarlo pendant del precedente. Lo stile conferma comunque che sia coeva alla succitata. Presenta infatti anche un tronco isolato e spoglio al centro della composizione, stilema che si ritrova pure nel grande *Paesaggio con san Girolamo e il leone* di Boston [cat. 58].

◇ **Cat. 62. *Paesaggio senza figure con cascata e entrata di tomba etrusca (inedito)***

1645 circa

Olio su tela

72 x 97 cm

Inghilterra, collezione privata

Il *Paesaggio senza figure con cascata e entrata di tomba etrusca* conservato in collezione privata inglese è identico per dimensioni e soggetto al sua volta inedito *Paesaggio con ragazzo su sentiero, cascata e entrata di tomba etrusca* [cat. 63], dove il solo cambiamento evidente consiste nella presenza, in primo piano, di un giovane in camicia bianca e berretto rosso. Gaspard deve aver tratto ispirazione per la creazione di questa figura dalle produzioni di pittori bamboccianti quali Jan Miel e Michelangelo Cerquozzi. Questi due paesaggi mostrano pure l'unione tra natura e archeologia tipica del modo di pensare seicentesco e ampiamente discussa negli scritti del gesuita Athanasius Kircher (1602-1680). Nelle due opere prese in esame questa sinergia tra antico e paesaggio si manifesta attraverso la presenza di una tomba etrusca "a dado" dall'ingresso squadrato scavata direttamente nel tufo, una pietra piroclastica spesso sui toni dell'ocra che abbonda in molti siti del Lazio, da Cerveteri fino alle celebri necropoli etrusche del viterbese. La presenza di acqua

sulla destra che scroscia impetuosamente giù dalle pareti tufacee suggerisce che si tratti di una qualche necropoli osservata dal vero, adiacente a una fonte o al corso di un fiume, probabilmente quella delle Scalette di Tuscania, posta a lato del fiume Marta, oppure quella della Banditaccia presso Cerveteri, luogo famoso per le sue numerose cascate. Una costruzione simile scavata all'interno di una parete rocciosa comparirà pochi anni dopo in uno degli affreschi dipinti da Dughet nel Palazzo Pamphilj di piazza Navona [cat. 146]. Proprio il paragone con l'affresco conferma totalmente l'autografia dughettiana dei due quadri presi in esame.

◇ **Cat. 63. *Paesaggio con ragazzo su sentiero, cascata e entrata di tomba etrusca (inedito)***

1645 circa

Olio su tela

73,5 x 97 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Phillips, Londra, 02 luglio 1996, lotto 29.

Vedere scheda precedente.

◇ **Cat. 64. *Paesaggio montano con due cacciatori e cane nei pressi di un torrente (inedito)***

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

50,5 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 16 dicembre 1999, lotto 184.

Questa tela raffigurante un aspro paesaggio roccioso dimostra lo studio da parte di Dughet dei rari paesaggi dipinti da Pietro da Cortona, in particolare l'ambientazione pietrosa rammenta *Le allumiere di Tolfa* ritratte dal Berrettini per i

Sacchetti intorno al 1630. L'apporto del Cortona sullo sviluppo della pittura di paesaggio è stata spesso sottovalutata, ma sembra invece sempre più fondamentale per artisti quali Gaspard, che conosceva molto bene e lavorò più volte nei cantieri diretti dal celeberrimo pittore e architetto toscano. L'autografia di questo dipinto al Pussino è attestata ad esempio dal paragone con il *Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero* [cat. 59] e con il *Paesaggio* già in collezione Spink [cat. 60], con cui condivide, oltre alla prevalenza dei toni ocra e terrosi, anche il corso d'acqua posto diagonalmente che conferisce movimento all'insieme. Il paesaggista romano è in tal senso un degno seguace del Cortona più barocco: come negli affreschi barberiniani del Berrettini, nei paesaggi dughettiani di questi anni l'occhio vaga senza requiem e senza mai trovar posa, prigioniero di un incessante turbinio generato dalle linee di forza oblique.

◇ **Cat. 65. *Paesaggio della campagna italiana con due uomini, di cui uno seduto su un masso, e cane che si abbevera in primo piano***

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

58,4 x 83,2 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* mercato dell'arte inglese; nella galleria Hazlitt nel 1973-1974; vendita Sotheby's, New York, 28 gennaio 1999, lotto 513.

*Bibliografia/mostre:* SALERNO 1975, p. 229; BOISCLAIR 1978, cat. 21; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 2; KITSON 1980, p. 648, fig. 52; BOISCLAIR 1986, cat. 21, p. 175, fig. 29.

Situato alla fine degli anni Quaranta da Salerno, questo bel *Paesaggio* fu spostato nella fase Maestro della betulla da Boisclair, che a suo avviso era compresa tra il 1633 e il 1635. Secondo la ricostruzione effettuata nel presente studio, si ritiene l'opera un esempio della fase di transizione tra prima e seconda maniera, la quale si manifesta intorno alla metà del quinto decennio. Lo stile è infatti il medesimo del *Paesaggio con fiume, due cacciatori e un cane* di Kenwood [cat. 66], con personaggi in

primo piano posti lateralmente a rimarcare l'asimmetria della composizione ed un gruppo di alberi dai tronchi affusolati e contorti e dalle chiome con toni variegati. Le due opere sono ancora parzialmente ancorate agli stilemi della prima fase stilistica di Gaspard, in particolare nella resa delle foglie più scure che coronano alcuni alberi - molto fini ed allungate ma al contempo fitte - ma in cui tuttavia sono presenti sia la prevalenza dei terreni rocciosi e argillosi in primo piano, sia le pennellate ampie e, se non bastasse, le inconfondibili nuvole a macchie. Inoltre, in entrambi i dipinti Dughet dimostra di aver assimilato la lezione luministica di Claude Lorrain, illuminando i due paesaggi con una chiara ma calda luce che si manifesta cromaticamente lungo la linea dell'orizzonte.

◇ **Cat. 66. *Paesaggio con fiume, due cacciatori e un cane***

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

119 x 176 cm

Kenwood, English Heritage

Inv. 88029151

**Provenienza:** alla fine del Settecento nella collezione Sargent, Bathwick House; tramite eredità a Sir Orme Sargent; P. Emrys Evans e, tramite eredità, a Mrs Alastair Henderson; vendita del 1965; vendita Chistie's, aprile 1986; acquistato dalla Iveagh Bequest; collezione dell'University of Keele; donazione dell'University of Keele all'English Heritage del 1987.

**Bibliografia/mostre:** *Ideal & classical landscape...*1960, cat. 58 (imitatore di Dughet); SUTTON 1962, pp. 280-281, fig. 6 (D); ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, cat. 105, pp. 260, 274-275; THUILLIER 1963, p. 248; WADDINGHAM 1963, pp. 39, 42-43; SUTTON 1966, p. 7; BUSIRI VICI 1974, pp. 20-21, fig. 19; SALERNO 1975, p. 229; SALERNO 1977-1980, II, pp. 522-523; BOISCLAIR 1978, cat. 65, pp. 60, 75, 81; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 4; KITSON 1980, p. 647, fig. 53; BOISCLAIR 1986, cat. 71, p. 189, fig. 96; BRYANT 2003, pp. 40-43.

Classificata come di mano di un imitatore di Dughet nella mostra dedicata al paesaggio ideale classico di Cardiff del 1960, la grande opera di Kenwood fu riassegnata pienamente a Gaspard nello stesso anno sia da Sutton sia da Arcangeli



in occasione dell'esposizione bolognese del 1962, attribuzione in seguito condivisa dalla critica successiva.

La tela condivide col *Paesaggio della campagna italiana con due uomini, di cui uno seduto su un masso, e cane che si abbevera in primo piano* [cat. 65] - a cui è stato paragonato da Salerno - alcune considerazioni cronologiche. Lo studioso infatti la poneva alla fine del quinto decennio mentre Boisclair la considerava più tarda del succitato dipinto, da lei considerato estremamente giovanile, situando l'opera oggi a Kenwood verso il 1639, in contemporanea con il San Girolamo di Boston [cat. 58] e il pendant di Kassel, tutti qui ridatati [catt. 68-69]. In questa sede si ritengono i due lavori paragonati da Salerno contemporanei nonché tipici della produzione dughettiana della metà degli anni Quaranta del Seicento. Questa prima maturità si ravvisa nella calda luce derivata da Lorrain e dalle nuvole che iniziano a macchiarsi, sebbene sporadicamente, di grigio, anticipando i veri e propri cumulonemi che il paesaggista realizzerà pienamente a partire dagli ultimi anni quaranta.

Alaistair Laing ha segnalato un disegno particolarmente rifinito nella Plymouth City Art Gallery tratto dal dipinto ed eseguito da J. A. Eismann (1604-1698), forse destinato ad essere utilizzato per trarne un'incisione (BRYANT 2003, p. 40, fig. 1).

◇ **Cat. 67. *Paesaggio con figure che portano vasi e caccia all'airone sul fondo***

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

49,9 x 67,5 cm

Minneapolis, University of Minnesota Art Gallery

Inv. 75.7.1.

**Provenienza:** venduto dalla Howes Gallery di Brighton all'Università del Minnesota nell'agosto del 1974.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 20, pp. 58, 60; BOISCLAIR 1986, cat. 20, pp. 174-175, fig. 34.

Situato tra il 1633 e il 1635 da Boisclair, il *Paesaggio con figure che portano vasi e caccia all'airone sul fondo* deve essere invece posto nella metà del quinto decennio. Si noti infatti la vicinanza col *Paesaggio della campagna italiana con due uomini, di cui uno seduto su un masso, e cane che si abbevera in primo piano* [cat. 65].

◇ **Cat. 68. *Paesaggio con pescatori* [pendant del successivo]**

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

49,5 x 66 cm (senza cornice), 63 x 79,8 (con cornice)

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel

Inv. GK 470

Si veda scheda cat. 69.

◇ **Cat. 69. *Paesaggio con tre giovani in primo piano* [pendant del precedente]**

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

50 x 66 cm (senza cornice), 63 x 80 cm (con cornice)

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel

Inv. GK 470

**Provenienza:** comprati a Rotterdam durante la vendita della collezione J. Meijers del 1722; citati nell'inventario del museo di Kassel del 1749 (nn. 65-66).

**Bibliografia:** *Encyclopedia of Painters and Paintings* 1888, p. 433 (D); SALERNO 1977-1980, fig. 86.22; Boisclair 1978, catt. 63-64, p. 81; BOISCLAIR 1986, catt. 67-68, pp. 187-188, figg. 94-95.

Datato nella monografia del 1986 intorno al 1638-1640, il pendant di Kassel deve invece essere posposto nella metà degli anni Quaranta, come dimostrano sia la prevalenza dei terreni rocciosi dai toni ocra bruni in primo piano, sia le pennellate ampie nonché le inconfondibili nubi a macchie. Il *Paesaggio con tre giovani in primo piano* di Kassel si può accomunare a livello compositivo con l'inedito *Paesaggio con morte di Procri*, forse leggermente più tardo del dipinto tedesco [cat. 77].

Del *Paesaggio con pescatori* esiste un'incisione settecentesca di Jacques Chéreau. Entrambi i paesaggi furono poi incisi nello stesso senso da J. De Saulx a Parigi nel 1810, periodo in cui le opere finirono momentaneamente in Francia a seguito delle requisizioni napoleoniche compiute in Germania (BOISCLAIR 1986, catt. G. 154-G. 155).

◇ **Cat. 70. *Paesaggio con pescatore in primo piano e ponte attraversato da un viandante***

Metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

48,3 x 67,3 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Christie's, Londra, 16 gennaio 1925, lotto 129 come "Poussin".

L'opera, venduta con un'attribuzione a Poussin, spetta invece a Dughet. Il piccolo viandante sul ponte ricorda la figura del *Paesaggio con portatore di vaso su sentiero e figure sedute vicino a uno specchio d'acqua* [cat. 71].

◇ **Cat. 71. *Paesaggio con portatore di vaso su sentiero e figure sedute vicino a uno specchio d'acqua***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

43,6 x 66,09 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* venduto dalla galleria Hazlitt, Londra (ante 1978); vendita Toovey's, Washington (West Sussex, Regno Unito), 05 settembre 2018, lotto 87; vendita Bonhams, Londra, 03 luglio 2019.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 68, pp. 81-82; BOISCLAIR 1986, cat. 75, p. 190, fig. 93.

Quest'opera dalla composizione semplificata, costruita quasi solo con piani paralleli, deve porsi tra i primi tentativi di Gaspard di comprendere i cosiddetti

paesaggi geometrici eseguiti negli anni Quaranta da Nicolas Poussin. La luce dorata alla Claude Lorrain unita alle evidenti similitudini col *Paesaggio con sentiero, due viandanti e montagne in lontananza* dell'Aja [cat. 72], in cui ritorna ad esempio il singolo albero quinta sulla sinistra e si scorge pure un'identica posa nella figura del viandante, fanno propendere per una datazione nella seconda metà degli anni Quaranta, antecedente di pochi anni ai veri e propri paesaggi più prettamente "poussiniani" di cui pone le premesse concettuali.

- ◇ **Cat. 72. *Paesaggio con sentiero, due viandanti e montagne in lontananza***  
Seconda metà anni Quaranta del Seicento  
Olio su tela  
48,6 x 64 cm  
L'Aja, Mauritshuis  
Inv. 320

*Provenienza:* nel 1821 nella collezione di V. de Rainer a Bruxelles; Aja, Mauritshuis.

*Bibliografia:* DUSSEIX 1876, p. 403; BÉNÉZIT 1948-1955, III, p. 388; BOISCLAIR 1978, cat. 71, pp. 81-82, 185; BOISCLAIR 1986, cat. 78, p. 191, fig. 101; RICCARDI in *Artisti romantici tedeschi...*1997, p. 17 n. 6; RICCARDI 2001, pp. 57-61.

Il *Paesaggio con sentiero, due viandanti e montagne in lontananza* è affine ai **catt. 71, 73, 74**. Il piano intermedio è occupato da un lago, elemento che diverrà fondamentale in molte tele dughettiane della maturità.

Per Riccardi l'opera dell'Aja raffigura una vista su rocca Canterano e i monti Ruffi (RICCARDI 1997, p. 17, n. 6; RICCARDI 2001, pp. 57-61).

- ◇ **Cat. 73. *Paesaggio con due figure, lago e montagne in lontananza***  
Seconda metà anni Quaranta del Seicento  
Olio su tela  
Misure sconosciute  
Baku, Azerbaijan National Art Museum

La tela è stilisticamente vicina ai catt. 71-72.

◇ **Cat. 74. *Paesaggio con tre figure, lago e montagne in lontananza***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

58 x 87 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* a metà Novecento presso una collezione inglese; acquistato nel 1973 dalla Dominion Gallery di Montréal; vendita Christie's, Londra, 09 dicembre 1994, lotto 79.

*Bibliografia:* *Im Licht von Claude Lorrain...* 1983, cat. 94; BOISCLAIR 1986, cat. 213, p. 240, fig. 255.

L'opera è stata esposta per la prima volta al pubblico nel 1983 in occasione della mostra dedicata all'influenza di Claude Lorrain nella pittura di paesaggio, la quale fu curata da Marcel Roethlisberger. Boisclair situa questo dipinto nei primi anni Sessanta. Si noti tuttavia la vicinanza stilistica con la tela del Mauritshuis [cat. 72], qui datata alla seconda metà degli anni Quaranta e posta dalla studiosa addirittura nella prima metà del quinto decennio, che rende altamente improbabile un'esecuzione così tarda per questo *Paesaggio con tre figure, lago e montagne in lontananza*.

L'opera è stata incisa da Isaac de Moucheron (BOISCLAIR 1986, cat. G. 129).

◇ **Cat. 75. *Paesaggio con pastore, mucche e lavandaia con borgo in lontananza***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

70 x 100 cm

Arras, Musée des Beaux-arts

Inv. 1-1986

*Provenienza:* acquistato dal palazzo Galliera e donato dagli Amis du Musée al Musée des Beaux-arts di Arras nel 1967.

**Bibliografia:** OURSEL 1968, p. 41, fig. 33; BOISCLAIR 1978, cat. 54, p. 78; BOISCLAIR 1986, cat. 55, p. 184, fig. 78.

Blunt, Thuillier e Roethlisberger accertarono oralmente l'attribuzione del *Paesaggio* di Arras a Dughet, ponendolo intorno al 1640. Boisclair concordò con l'assegnazione al pittore, proponendo una datazione verso il 1638.

Secondo chi scrive la composizione d'insieme della tela, con uno specchio d'acqua e uno sparuto albero leggermente decentrato posto in primo piano, ricorda quella della *Morte di Procri* [cat. 77]. La presenza di alcune architetture sapientemente poste sullo sfondo indicano una certa maturità del pittore, suggerendo piuttosto un'esecuzione nella seconda metà degli anni Quaranta. Il pastore sul sentiero che segue i buoi rammenta nella posa la celebre *figura che va contra'l vento* disegnata da Poussin per il *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, postura spesso ripresa da Gaspard con la variazione tuttavia del braccio proteso in avanti [catt. 5, 34], visibile del resto anche nel quadro di Arras.

◇ **Cat. 76. *Paesaggio con tempesta in avvicinamento, figure nei pressi di un fiume e barca***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

73,7 x 97,8 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** originariamente nella collezione del cardinale Decio Azzolino (1623-1689); Dr. Robert Bragge, 1741; (probabilmente) Benjamin Booth (1732-1807), e per discendenza a duo nipote, Richard Ford (1796-1858), 123 Park Street; per discendenza da Sir Clair Ford al venditore (collezione romana di Alessandro Morandotti?); vendita Christie's, Londra, 09 luglio 1999, lotto 67.

**Bibliografia/mostre:** London, Royal Academy, *Works by Old Masters*, 1882, cat. 142 (prestato da F. Clark Ford); SALERNO 1977-1980, III, pp. 1020-1021, n. 49 (D); BOISCLAIR 1978, cat. B.1; BOISCLAIR 1986, cat. B. 13, p. 296, fig. 468.

L'opera, ritenuta dubbia dalla Boisclair, deve oggi assegnarsi senza dubbio alla mano di Dughet. Chi scrive ha infatti dimostrato la provenienza della tela dalla

collezione del cardinale Decio Azzolino, amico e erede della regina Cristina di Svezia. Corrisponde infatti pienamente al «[138] quadro colco di p. 4 e 3 con Paesi, Fiumi, e figure, mano di Gasparo Pusino [Dughet], con cornice alla fiorentina dorata alt. p. ½ in circa» del primo inventario del cardinale, descritto in seguito più dettagliatamente nel secondo inventario dell'Azzolino di qualche anno successivo, ove si ritrova infatti una «[15] Tela dà p.mi quattro tela à giacere larga p.mi tre, con paese nel quale si rappresenta un gran vento con 4 figurine, l'una delle quali accosta una barchetta al lido, e due fanno mostra, che deve imbarcarsi una donna mano di Gaspero Posini [Dughet], cornice alla fiorentina liscia dorata».

Esiste un'incisione del dipinto eseguita da Jean-Baptiste Châtelain (BOISCLAIR 1986, G. 12; fig. 573). Un quadro tondo conservato a Monaco di Baviera ed eseguito da un imitatore è evidentemente ispirato alla tela che fu dell'Azzolino (BOISCLAIR 1986, cat. R. 9).

◇ **Cat. 77. *La morte di Procri* (inedito)**

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

73,7 x 99 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** nella collezione di Robert Price nel 1743; vendita Christie's, Londra, 28 aprile 2016, lotto 93.

Questo splendido dipinto comparso in tempi recenti sul mercato come "attribuito a Dughet" è da situare nella seconda metà degli anni Quaranta e deve considerarsi lo snodo da cui partono i due filoni paesaggistici che il paesaggista porterà simultaneamente avanti nel corso della seconda maniera, qui ancora tra loro interconnessi: quelli prettamente naturalistici e quelli di stampo più poussiniano. La calda luce dorata dell'alba sapientemente modulata è debitrice della lezione di Claude Lorrain. La costruzione generale, seppur impregnata comunque di linee di forza oblique date ad esempio dal sentiero sulla collina di destra, si focalizza

principalmente attorno ad un punto di vista centrale. Nella *Morte di Procri* Cefalo e l'amata sono infatti collocati al centro, così come centrali sono i due grandi alberi. Dietro lo specchio d'acqua è placido, insensibile alla tragedia umana che sta avvenendo. Gli stilemi generali di Gaspard sono evidenti, eppure si manifesta al contempo lo studio del paesaggio geometrico che Nicolas Poussin propone negli anni Quaranta. Anzitutto abbiamo un soggetto colto, che si evince solo decifrando il dipinto e, ovviamente, conoscendo le *Metamorfosi* di Ovidio, testo da cui è tratto il brano mitologico (*Met*, Libro VII). Dughet infatti sintetizza l'episodio ovidiano, camuffando Cefalo con uno dei suoi consueti cacciatori usciti d'Arcadia. È un'opera dunque di sperimentazione, in cui l'artista cerca di condensare il suo stile con le novità dei suoi due maestri e che può considerarsi il *trait d'union* tra le due tipologie di paesaggio che l'artista eseguirà negli anni successivi. Infatti, se intorno al 1645 ben più numerosi sono i dipinti che si possono definire naturalistici, ciò comunque non esclude affatto la volontà del nostro di comprendere quello che Lorrain e Poussin stavano apportando alla pittura di paesaggio con le loro ricerche. Oltre dall'inconfondibile resa pittorica, l'autografia di Gaspard della *Morte di Procri* è altresì attestata da un'incisione del dipinto eseguita da John Wood e pubblicata da Arthur Pond il 6 luglio del 1743, che ne segnala l'appartenenza alla collezione di Robert Price (BOISCLAIR 1986 G. 22, fig. 580).

◇ **Cat. 78. *Paesaggio con pastori, bestiame che si abbevera e scena di caccia sullo sfondo (inedito)***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

72 x 96 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Londra, Whitfield Fine Art Old Master Paintings.

Questo dipinto, più prossimo al filone di paesaggi più prettamente naturalistici, deve essere contemporaneo alla più poussinana *Morte di Procri* [cat. 77]. La figura



in piedi del pastore è infatti simile a quella di Cefalo, così come pure l'abbigliamento è il medesimo, ossia un semplice drappo corto di un blu acceso. Elementi quali la prevalenza dei toni terrosi, la centralità del lago nonché la fascia di nuvole posta sulla linea dell'orizzonte, alcune delle quali già simili a cumuli, portano ad una cronologia verso la seconda metà degli anni Quaranta.

◇ **Cat. 79 *Paesaggio fluviale con quattro figure, barca, cascata a città in lontananza (inedito)***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

47,5 x 64 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Phillips, Londra, 01 luglio 1997, lotto 165.

Quest'inedito presenta delle pareti rocciose laterali che svolgono il ruolo di quinta scenica come avviene nel *Paesaggio con pastori, bestiame che si abbevera e scena di caccia sullo sfondo* [cat. 78]. Entrambe le opere hanno nel piano intermedio un largo specchio d'acqua attorno a cui ruota la composizione. Il monte acuminato dipinto con visibili pennellate giustapposte grigie, azzurre e bianche che svetta in lontananza ricorda nella resa pittorica quello del *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca* di Liverpool [cat. 80].

◇ **Cat. 80. *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca***

Seconda metà anni Quaranta del Seicento

Olio su tela

89,1 x 127 cm

Liverpool, Walker Art Gallery

Inv. WAG 1311

*Provenienza:* Alexander Nowell of Underley Park, Westmoreland; vendita Winstanley, Liverpool, 12 luglio 1842; comprato da T. Arthur Hope; lascito di T. Arthur Hope del 1882.

*Bibliografia/mostre:* Walker Art Gallery. *Descriptive Catalogue of the Permanent Collection of Pictures* 1885, cat. 289; *Old Masters of the French School*, Whitechapel Gallery, London 1907, cat. 51; Walker Art Gallery...1927, p. 147 (D); COMPTON in *Walker Art Gallery: Foreign Schools...*1963, p. 57 ("stile di D"); MAHON 1965, p. 196; WRIGHT 1976, p. 164; MORRIS, HOPKINSON in *Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign...*1977, I, pp. 178-179, II, p. 222 (copia da Poussin); BOISCLAIR 1978, cat. B. 2; BOISCLAIR 1986, cat. 70, p. 188, fig. 92.

La tela, assegnata a Van Bloemen da Winstanley verso la metà dell'Ottocento, è stata considerata anche una copia da Poussin (1977), un'originale di Dughet (1927) o, ancora, nello "stile di Dughet" (1963). Anche Boisclair inizialmente considerò il dipinto dubbio, salvo poi attribuirlo al paesaggista romano nella monografia del 1986 con una datazione intorno al 1638-1640.

La credenza che si trattasse di una copia di un anonimo artista da Poussin non era del tutto priva di fondamento, poiché il soggetto raffigurato si annovera tra quelli più cari al normanno. I protagonisti principali dell'episodio biblico sono infatti una vera e propria citazione diretta dalla *Rebecca al Pozzo* eseguita da Poussin alla fine degli anni Venti per l'amico e committente Cassiano dal Pozzo scoperta da Denis Mahon (MAHON 1965). Tra l'originale e la versione di Dughet intercorrono comunque delle differenze: in quest'ultima, dove i personaggi sono di dimensioni ridotte per donare un maggior respiro al paesaggio, cambia sostanzialmente il vestiario. Rebecca ora ha un seno scoperto - caratteristica che ricorre in certe raffigurazioni femminili di Guaspre [catt. 19, 322] - mentre Eleazaro è abbigliato con una corta tunica di un rosso acceso, diversa da quella giallo dorata proposta da Nicolas. I cammelli e le piramidi scompaiono del tutto in Gaspard, che tuttavia cita il maestro - stavolta in maniera più sottile - nella figura retrostante della canefora, di spalle nel dipinto per Cassiano, frontale e coi seni nudi nella tela di Liverpool. Come già nella *Morte di Procri* [catt. 77], il soggetto in Dughet è ridotto ai minimi termini. Vi è ad esempio una totale omissione del pozzo, elemento peculiare del racconto veterotestamentario. L'artista richiede dunque uno sforzo intellettuale da parte dello spettatore per comprendere l'episodio raffigurato. Stilisticamente, i rimandi a Poussin si ravvisano nell'uso dei piani paralleli, nel placido lago posto al centro del piano intermedio e nella torre circolare in fiamme sullo sfondo.

L'autografia dughettiana si manifesta comunque indiscutibilmente rivelando lo stile peculiare di Gaspard nella seconda metà degli anni Quaranta. Lo attestano i toni terrosi dell'insieme, le inconfondibili foglie dalle cromie variegata dipinte una ad una, i tronchi ricurvi onnipresenti nel suo catalogo, l'ampia fascia di nuvole bianche costellate di grigio sulla linea dell'orizzonte e la luce calda e dorata debitrice della lezione di Lorrain. Pure la montagna dipinta attraverso ampie pennellate azzurre e grigie che ne suggeriscono i profili frastagliati e le sfaccettature che rifrangono i raggi del sole richiama altre opere del paesaggista, quali ad esempio il *Paesaggio fluviale con quattro figure, barca, cascata a città in lontananza* [cat. 79]. Questa straordinaria tela dimostra senza alcun dubbio lo studio meticoloso e continuo delle opere del maestro e, indirettamente, prova forse la frequentazione da parte di Dughet della dimora dell'erudito Cassiano dal Pozzo, possessore dalla fine degli anni Venti dell'opera di Poussin citata dal più giovane cognato.

◇ **Serie di ante dipinte per Palazzo Costaguti (catt. 81-89)**

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini [catt. 81-85]; Prato, collezione privata [catt. 86-89]

**Provenienza:** originariamente a Roma, palazzo Costaguti. Per le opere oggi a Palazzo Corsini: acquistate dall'abate Costa dal cardinale Neri Maria Corsini; sicuramente in collezione Corsini prima del 1750, anno in cui compaiono nell'inventario del cardinale.

**Bibliografia/mostre:** PIO 1724, pp. 45-46; PASCOLI 1730, pp. 60-61; GALVAGNI 2020, pp. 45-47. Solo per le opere oggi a Palazzo Corsini: MAGNANIMI 1980, p. 98, nn. 83-94, p. 118, nn. 174-185; *Quadri senza casa...* 1993-1994, p. 38; ALLOISI in *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, 1994-1995, pp. 114-125; ALLOISI in *Immagini degli dei...* 1996-1997, catt. 64.I-64.V, pp. 254-255; ALLOISI 2002, pp. 53-59. Solo per le opere oggi in collezione privata: *Sulle orme di Caravaggio...* 2011, catt. 12-15, pp. 62-67.

I biografi del pittore Nicola Pio e Lione Pascoli segnalano una serie di ante dipinte in palazzo Costaguti in collaborazione con Francesco Allegrini. Stando a queste fonti, almeno dai primi decenni del Settecento le ante furono smontate e ridotte in quadri per essere quindi vendute al marchese Livio de Carolis. Una parte di esse deve tuttavia essere stata venduta a Neri Maria Corsini, che acquistò dodici pezzi al tempo attribuiti ad ambo i Pussini (Dughet e Poussin) dall'Abate Costa per 120 scudi. Infatti le dodici tavole compaiono nella stanza da letto del duca nell'inventario del 1750 (MAGNANIMI 1980). Di queste, dipinte a guazzo, solo cinque sono ancora oggi nelle collezioni di Palazzo Corsini e sono state riconosciute con le opere di collaborazione tra Dughet e Allegrini di cui parlano i biografi da Sivigliano Alloisi, il quale tuttavia le poneva nella prima metà degli anni Trenta del Seicento. Secondo chi scrive le ex ante già in palazzo Costaguti sono invece da datare nella seconda metà degli anni Quaranta. Si noti infatti che l'Allegrini nacque solo nel 1624. Inoltre, le opere di cui è questione mostrano un artista ormai più prossimo allo stile di Pietro da Cortona, suo secondo maestro, non più ancorato agli stilemi della bottega del Cavalier d'Arpino di cui inizialmente l'Allegrini faceva parte.

Alle cinque opere Corsini sono da aggiungere altre quattro tavole dipinte con la tecnica del guazzo conservate in una collezione privata di Prato e pubblicate per la prima volta in occasione della mostra del 2011 *Sulle orme di Caravaggio*, quando furono catalogate da Paliaga e Vignali. Anche in questo caso le tavole furono datate ai primi anni Trenta, ma vanno anch'esse poste nella seconda metà del decennio successivo. Due delle ex ante, ossia *l'Imbarco di Teseo e Arianna* e *l'Abbandono di Arianna*, presentano inoltre dei resti di pittura anche sul retro raffiguranti un veliero, che inizia su una di queste per poi proseguire in altezza nell'albero maestro, il quale continua sull'altra tavola. Ciò dimostra che le ante erano inizialmente dipinte su ambo i lati e che, nel caso specifico di queste due, erano disposte a coppie una sopra l'altra. Otto delle nove tavole ad oggi note raffigurano episodi mitologici, perlopiù tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il fatto che due di quelle conservate a Palazzo Corsini presentino storie di Ercole, di cui una sola fatica, dimostrerebbe che il ciclo

originale fosse assai più cospicuo, probabilmente con temi differenziati a seconda delle stanze che decoravano. Per una discussione più approfondita sia in merito ai soggetti che alle datazioni quivi proposte, si rimanda al paragrafo dedicato alla collaborazione tra Dughet e Allegrini presente all'interno di questa tesi.

- **Cat. 81. *Paesaggio con Ercole che cattura le cavalle di Diomede (in collaborazione con Francesco Allegrini)***

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

52 x 39 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 589 F.N. 1374

La tavola raffigura l'ottava fatica del figlio di Zeus, durante la quale Ercole fu incaricato di rubare le quattro furiose giumente antropofaghe al gigante Diomede presso la sua dimora sul Mar Nero - non a caso accennato sullo sfondo del paesaggio - per poi portarle a Micene. Nell'opera è raffigurato Ercole, armato con la tipica clava, mentre lotta con le giumente imbizzarrite, mentre in primo piano a sinistra giace il corpo da poco sbranato del fido compagno Abdero, vendicato in seguito dall'eroe che farà divorare Diomede dalle sue stesse cavalle, riuscendo così a domare la loro furia.

- **Cat. 82. *Paesaggio con Ercole che sconfigge Anteo (in collaborazione con Francesco Allegrini)***

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

52 x 38,5 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 602 F.N. 1375

In questa tavola si assiste al momento in cui Ercole stritola il costato di Anteo sollevandolo dal suolo, evitando così che Madre Terra gli conceda nuovo vigore. La scena si svolge in un paesaggio aspro, su cui si staglia sul fondo un monte, mentre più vicino allo spettatore un insieme di caseggiati dalle architetture squadrate circonda una cascata, posta al centro della composizione. Il primo piano è riservato alla scena mitologica, che ha luogo su un lembo di terra posto al di qua della cascata e a sua volta incorniciato da un'architettura a destra e da un albero dal fusto alto e snello e dal fogliame rado tipicamente dughettiano sulla sinistra. Questa tavoletta è ritenuta da chi scrive un'ulteriore prova della collaborazione tra Dughet e Allegrini poiché, se il paesaggio non lascia dubbi circa il coinvolgimento del Dughet, la posa del gigante Anteo è quasi perfettamente sovrapponibile - eccetto che per una gamba - a quella del cavaliere raffigurato nel disegno con *Uomo a cavallo* conservato presso il Metropolitan Museum di New York (n. inv. 80.3.345), attribuito appunto all'Allegrini. La torsione del busto, la posizione della testa ed il braccio avanzato di Ercole sono invece assimilabili a quelli della *fanciulla rapita da un cavaliere* che compare all'interno di un foglio dell'Allegrini passato all'asta presso Sotheby's nel 1992, che dimostra l'uso reiterato degli stessi modelli da parte di questo artista.

- **Cat. 83. Paesaggio con Orfeo e Euridice (in collaborazione con Francesco Allegrini)**  
1646-1649 circa  
Guazzo su tavola  
42 x 27,5 cm  
Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini  
Inv. 251 F.N. 858

La terza tavola raffigura il mito di *Orfeo e Euridice* secondo la narrazione nel Libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio. Più precisamente viene rappresentato il momento in cui i due innamorati giungono finalmente nei pressi dell'uscita dell'Averno, tuttavia Orfeo, voltandosi verso la moglie troppo presto, la condanna a tornare nell'Ade,

come dimostra il demone che trascina la donna verso la bocca infuocata presieduta da Cerbero, il segugio infernale che in seguito non permetterà ad Orfeo di raggiungere nuovamente la sua amata negli Inferi.

- **Cat. 84. *Paesaggio con Scilla trasformata in mostro marino da Circe (in collaborazione con Francesco Allegrini)***

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

61,5 x 45,5 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 602 F.N. 1375

Comunemente nota come *Tempesta di mare*, la scena deve essere invece identificata col mito raccontato nel Libro XIV delle *Metamorfosi* di Ovidio riguardante la bella Scilla. Il dio marino Glauco aveva chiesto a Circe di preparare un filtro d'amore per far innamorare di lui la nereide nonostante il suo aspetto. La maga però, gelosa dell'amore che Glauco nutriva per Scilla, cercò invano di sedurlo e preparò quindi una pozione per trasformare la nereide in un orribile mostro. Nell'opera infatti la ninfa del mare è raffigurata nell'istante in cui è trasformata in un mostro marino dalla maga Circe, visibile su un carro in cielo.

- **Cat. 85. *Paesaggio con santo cefaloforo (in collaborazione con Francesco Allegrini)***

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 596 F.N. 1374

Catalogata da Alloisi col titolo di *Scena mitologica*, l'opera raffigura forse un episodio religioso. La scena si svolge sulla riva del mare dove compaiono tre cavalieri ed un uomo con la testa mozzata intento a raccogliercela. Per tale ragione in questa sede si

ritiene che la tavoletta raffiguri la storia di un santo cefaloforo non meglio identificato e non di un brano mitologico. Se così fosse significherebbe che all'interno dell'appartamento di Palazzo Costaguti ornato dai due pittori vi era almeno un ciclo dedicato a uno o più santi, e non solamente brani della mitologia e della letteratura classica.

- **Cat. 86. *Paesaggio marino con l'imbarco di Teseo e Arianna nell'isola di Nasso* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

54,5 x 33 cm

Prato, collezione privata

La scena raffigurata è tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in particolare il Libro XVIII in cui si trova sia la vicenda di Arianna e Teseo (vv. 152-176) L'opera è dipinta anche sul retro, così come la successiva [cat. 87].

- **Cat. 87. *Paesaggio marino con Arianna abbandonata* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

54,5 x 33 cm

Prato, collezione privata

L'episodio è successivo a quello raffigurato nella precedente tavola [cat. 86] ed è anch'esso tratto dal Libro XVIII delle *Metamorfosi* (vv. 152-176). Quest'opera rappresenta infatti il momento in cui Arianna è abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso. È dipinta anche sul retro come la precedente.



- **Cat. 88. *Paesaggio costiero con Bacco che trova Arianna* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

41 x 30,5 cm

Prato, collezione privata

L'episodio raffigurato è stato riconosciuto da chi scrive con *Bacco che trova Arianna*. La fonte letteraria è nuovamente Ovidio, in particolare il Libro XVIII (vv. 176-182) che narra le vicende di Bacco e Arianna. Il paesaggio rappresentato è composto solamente da una rupe sulla sinistra da cui spuntano radi arbusti a fare da quinta scenica ad una spiaggia sabbiosa, al di là della quale si dipana il mare da cui sorge, in lontananza, un promontorio. Sulla spiaggia una divinità maschile si avvicina ad una figura femminile, mentre dietro di queste s'intravede un asino cavalcato fiaccamente da un'altra figura maschile. Proprio quest'ultima, da riconoscersi con Sileno, ci aiuta ad identificare il dio in primo piano, ossia Bacco, il cui fastoso corteo è qui riassunto nella mera presenza del suo padre adottivo.

- **Cat. 89. *Paesaggio costiero con l'incontro tra Glauco e Scilla* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**

1646-1649 circa

Guazzo su tavola

41 x 30,5 cm

Prato, collezione privata

L'episodio raffigurato si evince mettendo in relazione questa tavola con il *Paesaggio con Scilla trasformata in mostro marino da Circe* di Palazzo Corsini [cat. 84]. Si tratta infatti di un momento precedente del racconto ovidiano, ossia *l'Incontro tra Glauco e Scilla*, più precisamente quando il dio marino dalle fattezze di un tritone si invaghisce di Scilla e le dedica dei versi amorosi.

◇ Il ciclo di affreschi di San Silvestro e San Martino ai Monti (catt. 90-105)

1646 -1651

Misure affreschi grandi: 273 x 242 cm circa

Misure affreschi piccoli: 124 x 242 cm (tre leggermente più grandi)

Affresco

Basilica di San Silvestro e San Martino ai Monti, Roma

**Bibliografia:** per la bibliografia esaustiva si veda BOISCLAIR 1986 p. 193. Bibliografia fondamentale: ROSSINI 1693 (ed. 1776, II, p. 87); BALDINUCCI 1728, IV, p. 474; PASCOLI 1730, p. 60; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1745, I, p.46; ROSSI 1765, II, p. 499; G. VASI 1765, p. 88; M. VASI 1771, pp. 213-214; M. VASI 1820, I, p. 171; NIBBY 1827, pp. 288-289; GRAUTOFF 1928, p. 281; BLUNT 1953, p. 201; WITTKOVER 1958, p. 217; THUILLIER 1960, II, p. 269; WIBIRAL 1960; p. 136; ARCANGELI 1962, pp. 260, 267-269, 275; SUTTON 1962, pp. 285-287; WATERHOUSE 1962, pp. 35-65; THUILLIER 1963, p. 248; WADDINGHAM 1963, pp. 41-42, 47-48; SUTHERLAND HARRIS 1964, pp. 58-69, 115-120; CHIARINI 1969, pp. 750-754; BANDES 1976, pp. 45-60; BOISCLAIR 1976, pp. 33-34; SALERNO 1977-1978, pp. 229, 231; BOISCLAIR 1978, pp. 85-98, 150, 245, 254, catt. 78-93; BOISCLAIR 1986, pp. 193-199, catt. 83-98; RUSSO 2002; WITTE(A) 2008, 150, pp. 182-186; WITTE (b) 2008, pp. 182-186; WITTE 2014, pp. 167-180; PETRUCCI 2014, pp. 31-44.

Dughet fu incaricato della decorazione di San Martino ai Monti dal padre carmelitano Filippini. Tra la fine del 1646 ed il 25 novembre 1647 l'artista realizza le prime sette scene nella parte superiore delle navate laterali, come scrive lo stesso padre Filippini: «E poi si sono fatti tutti li paesi con l'istoria di S. Elia tra una cappella e l'altra quali sono sette fatti da S. Gasparo Possino» (SUTHERLAND HARRIS 1964, p. 120). Secondo Boisclair la nota di Filippini può essere stata scritta dal priore tra il 10 luglio ed il 25 novembre 1647. Nell'ordine le prime sette scene rappresentano: *Il Sacrificio di Elia sul Monte Carmelo*, *la Punizione dei figli di Bethel*, *l'incontro tra Elia e Acab*, *Elia al monte Oreb*, *l'Ascensione di Elia*, *Elia nutrito dai corvi* ed infine *Elia nutrito dall'angelo*. Con ogni probabilità padre Filippini considerava concluso l'apporto di Gaspard, ma decise di far continuare il ciclo a Dughet nel 1648, dopo aver escluso l'affidamento dell'incarico a un pittore specializzato in figure. In questa seconda fase Dughet si occupò anche degli affreschi grandi, fino ad allora eseguiti dal Grimaldi, che tuttavia realizzò solamente due affreschi (*Elia che predice il diluvio* e *Elia che divide con il proprio mantello il fiume Giordano e lo attraversa con Eliseo*) poiché fu chiamato a Parigi da Mazzarino. A causa della partenza improvvisa di Grimaldi, fu il solo Gaspard a terminare il ciclo. Per quel che concerne la fine dei

lavori, il cantiere decorativo di Dughet si concluse entro il maggio 1651, periodo in cui si attesta l'ultimo pagamento al paesaggista.

Le scene non seguono l'ordine cronologico del racconto biblico, in virtù di questo possono essere lette partendo indistintamente dalla destra o dalla sinistra entrando nella chiesa. Tuttavia una chiave per la lettura iconografica fu offerta ad affreschi completati, quando il teologo carmelitano Juan Battista Lezana descrive la chiesa nell'*Appendix de Ecclesia S. Martini* contenuta nel terzo volume degli *Annales Sacri, prophetici, et Eliani Ordinis Beatiss. Virginis Mariae de Monte Carmeli*, pubblicato a Roma nel 1653.

La documentazione antica conferma che le figure furono realizzate da Dughet stesso come del resto sottolinea il fratello Jean quando ne scrive la biografia per le *Notizie* di Baldinucci. Tuttavia Rossi (1765) propose per primo l'attribuzione di alcune di queste a Pietro Testa e Poussin. L'attribuzione a Poussin fu sostenuta anche da Vasi (1791, 1820) e da Nibby (1827). Nel XX secolo Waterhouse (1962) attribuiva parte delle figure a Pietro Testa, ipotesi recentemente riproposta da Petrucci (PETRUCCI 2014, pp. 31-44). Ciononostante, la maggior parte della critica, tra cui Blunt, Sutton, Chiarini e Boisclair, concordava nell'assegnare l'esecuzione degli affreschi interamente a Dughet (ad esclusione dei due eseguiti da Grimaldi), come del resto sembra indicare lo stile delle figure.

J. Heideman nel 1964 ritrova un ciclo di 18 piccoli dipinti di autore anonimo nel Collegio di sant'Alberto che ricopiano l'intera serie di affreschi, compresi i due di Grimaldi.

Il ciclo ha subito più interventi di restauro nel 1790 e nel 1834. Successivamente è stato restaurato nel 1879 e parzialmente nel 1943. Un altro restauro recente ha reso più leggibile gli affreschi, prima molto anneriti. Per una disamina dettagliata di questa commissione si rimanda al paragrafo relativo all'interno della presente tesi.

- **Cat. 90. *Elia nutrito dai corvi* (piccolo affresco, parete destra)**

La scena raffigura il profeta Elia quando, su ordine del Signore, si nasconde presso il torrente Cherit, situato a oriente dal Giordano, e quivi viene nutrito dai corvi. L'episodio è tratto dal primo libro dei Re (1 Re 17, 3-6).

- **Cat. 91. *L'incontro tra Elia e Acab (Elia rimprovera Acab) (piccolo affresco, parete sinistra)***

L'episodio rappresentato è tratto dal primo libro dei Re (1 Re 18, 16-18) quando Elia dice ad Acab che lui e la sua famiglia sono la rovina d'Israele giacché hanno seguito Baal piuttosto che il Signore.

- **Cat. 92. *Il sacrificio di Elia sul monte Carmelo (piccolo affresco, parete sinistra)***

Anche questa scena è tratta dal primo libro dei Re (1 Re 18, 36-38) e mostra il profeta Elia sul Monte Carmelo nell'atto di compiere un sacrificio per il Signore contro i falsi profeti di Baal.

- **Cat. 93. *Elia nutrito dall'angelo (piccolo affresco, parete destra)***

Qui viene mostrato il profeta Elia il quale, coricatosi sotto un ginepro per la stanchezza, viene raggiunto da un angelo che gli offre una focaccia e dell'acqua (1 Re 19, 3-8). In seguito a questo momento di ristoro, il profeta poté camminare per quaranta giorni fino a raggiungere il monte Oreb.

Al museo del Louvre è conservato un disegno preparatorio per l'affresco (inv. RF 5892).

- **Cat. 94. *Il sogno di Elia nella grotta del monte Oreb (piccolo affresco, parete sinistra)***

La scena rappresenta il profeta Elia che ode il Signore mentre trova rifugio in una grotta del Sinai (1 Re 19, 9-18). Il paesaggio, spoglio ed aspro, sembra almeno in parte ispirato al testo sacro giacché vi è narrato che dopo il primo colloquio avvenuto nella grotta tra Dio ed Elia vi fu il vento, il terremoto, il fuoco e poi una brezza. Dopo questi eventi il Signore parlò nuovamente al suo adepto, profetizzandogli l'unzione di Azael come re di Aram (Siria), di Ieu quale re di Israele e di Eliseo quale suo successore nella missione profetica.

- **Cat. 95. *Ascensione d'Elia* (affresco piccolo, parete destra)**

Nel secondo libro dei Re viene narrata l'ascensione d'Elia (2 Re 2, 9-12), ossia quando il profeta viene rapito, alla presenza del suo discepolo Eliseo, da un carro di fuoco trainato da cavalli per essere portato in cielo. Parte dello spirito di Elia ascese mentre una parte si trasferì in Eliseo, che divenne quindi incarnazione d'Elia.

Al museo del Louvre è conservato un disegno preparatorio per l'affresco proveniente dalla collezione Mariette (inv. RF 29015).

- **Cat. 96. *Punizione dei ragazzi di Betel* (affresco piccolo, parete sinistra)**

Stando al secondo libro dei Re (2 Re 2, 23) il profeta Eliseo si recò a Betel e qui venne deriso da alcuni fanciulli. Il Signore allora mandò due orse che divorarono quarantadue ragazzi. Nell'affresco non si vedono le due orse, che sono state sostituite da un segugio.

In questa scena, così come nella *Vocazione* e nella *Venerazione di Eliseo*, Dughet abbassa considerevolmente la linea dell'orizzonte diminuendo lo spazio occupato dal primo piano. Grazie a ciò ottiene un paesaggio di più ampio respiro equilibrato dai piani intermedi che acquistano una maggiore rilevanza.

- **Cat. 97. *Visione di san Simone Stock* (affresco piccolo, parete destra)**

Quest'episodio non è tratto dal Libro dei Re, bensì è ispirato ad una leggenda cara all'ordine carmelitano. Si vede Simone Stock che, da dentro un tronco d'albero, vede apparire la Vergine che lo chiama verso il Monte Carmelo.

- **Cat. 98. *La vocazione d'Eliseo* (affresco piccolo, parete sinistra)**

Nell'affresco è rappresentato il momento in cui Elia chiama Eliseo al ministero profetico (1 Re 19, 19-21): Elia vede Eliseo mentre pascola i suoi buoi. È allora che il profeta getta addosso ad Eliseo il suo mantello, esortandolo a seguirlo. Proprio questo è l'istante che viene raffigurato nella scena.

Insieme alla *Punizione dei figli di Betel* e alla *Venerazione di Eliseo* l'affresco presenta le maggiori novità del paesaggio dughettiano a queste date.

- **Cat. 99. *Venerazione di Eliseo dopo aver attraversato il Giordano a piedi (Eliseo che attraversa il Giordano col mantello di Elia)* (affresco piccolo, parete sinistra)**

Qui vediamo Eliseo con due mantelli, uno sulle spalle e uno tenuto dalla sua mano sinistra. Quest'ultimo era il manto di Elia, da lui utilizzato per attraversare il Giordano e quindi riutilizzato da Eliseo per ripetere l'impresa. Facendo ciò i figli dei profeti di Gerico riconobbero che lo spirito di Elia era entrato in lui (2 Re 2, 14). Qui il paesaggio è uno dei meglio riusciti del ciclo per via dell'ampio respiro dato dall'abbassamento del primo piano. Chiarini ha associato all'affresco il disegno preparatorio conservato presso il Museo dell'Ermitage (CHIARINI 1990, p. 6, cat. 10).

- **Cat. 100. *La punizione dei profeti di Baal* (affresco grande, parete destra)**

L'affresco rappresenta l'episodio del primo Libro dei Re (1 Re 18, 40) in cui si narra che Elia e i suoi discepoli uccisero i falsi profeti del dio Baal i quali furono fatti scendere dal monte Carmelo e condotti al fiume Oishon per essere sgozzati.

All'Ashmolean Museum di Oxford si conserva uno studio preliminare di mano di Gaspard (Inv. WA1940.67).

- **Cat. 101. *Incoronazione d'Azael quale re di Siria* (affresco grande, parete destra)**

La scena mostra Elia mentre unge nelle vicinanze del deserto di Damasco Azael quale re di Aram, ossia di Siria (1 Re 19, 15).

Di questo affresco esiste un disegno a matita conservato a Chatsworth (inv. 951) che tuttavia è da assegnare ad un imitatore di Dughet (SUTHERLAND HARRIS 2009). Altri disegni, stavolta da assegnare a Dughet e eseguiti con inchiostro e acquerello, sono conservati a Francoforte sul Meno (da considerarsi una prima idea) e al Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1964.82). Un altro, ancor più rifinito seppur privo di figure, è conservato presso il Museo dell'Ermitage. Quest'ultimo è probabilmente un ricordo di mano dello stesso Gaspard.

- **Cat. 102. *Il sogno di Sobach o Visione dei genitori d'Elia* (affresco piccolo, parete destra)**

La scena raffigura Sobach che in sogno vede il futuro profetico del figlio Elia. L'episodio non compare nel Libro dei Re, ma rientra tra le leggende care all'ordine carmelitano.

In questo affresco Dughet ha dipinto prima la parte esplicitamente narrativa composta dai personaggi e solo poi ha eseguito il paesaggio, esattamente all'inverso del suo tipico modo di realizzare paesaggi abitati da figure. A livello iconografico si nota la presenza di una figura vista da tergo distesa sul suolo che non trova alcun

riscontro coi testi sacri e con le leggende carmelitane; secondo Boisclair (1986) potrebbe trattarsi di un'allegoria dell'Umanità. Proprio per questo utilizzo di un'allegoria Boisclair ha ipotizzato per questa scena l'utilizzo di un modello ideato da un pittore più avvezzo a questo genere, quale Pietro Testa, anche se non esistono prove a supporto. In questa sede si ritiene invece che la paternità dell'affresco così come la sua ideazione spettino completamente a Dughet. Compositivamente, è l'ideale pendant della *Messa di san Cirillo* [cat. 103].

- **Cat. 103. *Messa di san Cirillo* (affresco piccolo, parete destra)**

Anche questo episodio è tratto da una leggenda cara ai carmelitani che si ritrova nella letteratura gioachimita. Raffigura san Cirillo mentre celebra la messa sul monte Carmelo, durante la quale un angelo gli porge due tavole d'argento in cui sono profetizzati i futuri mali della Chiesa.

Questa scena è caratterizzata da una minore profondità rispetto alle altre del ciclo, come si nota dal primo piano che occupa quasi tutto lo spazio. Si nota inoltre un disequilibrio tra la parte destra, più decorata, e quella sinistra quasi spoglia. Infatti, anche qui come nella scena della *Visione dei genitori di Elia*, Gaspard ha realizzato prima le figure e solo poi il paesaggio. È una delle rare opere dughettiane in cui un'architettura è posta in primo piano (in questo caso specifico si vede il portico di quello che sembra essere un tempio). Compositivamente, è l'ideale pendant della *Visione dei genitori di Elia* [cat. 102].

- **Cat. 104. *Visione di santa Emerenziana* (affresco grande, parete destra)**

In questa scena tre eremiti hanno la visione dell'albero di Jesse in cui viene mostrato che da santa Emerenziana nascerà sant'Anna madre di santa Elisabetta e



da lei nascerà san Giovanni Battista, nonché la genealogia della Vergine Maria, da cui nascerà Cristo.

- **Cat. 105. *Profezia di Basilide* (affresco grande, parete destra)**

L'affresco s'ispira ad una leggenda cara ai carmelitani, secondo la quale il sacerdote Basilide sul monte Carmelo annunciò la vittoria dell'imperatore Tito su Gerusalemme.

Stando al biografo Passeri, Pietro Testa sarebbe stato assunto dal Filippini per ideare delle scene a San Martino ai Monti. Effettivamente a Napoli (Museo di Capodimonte) si trova un dipinto rappresentante la *Profezia di Basilide* molto simile nelle pose delle figure all'affresco con l'omonimo soggetto di Dughet. Esiste anche un'incisione di Giovanni Cesare Testa tratta dal dipinto del lucchesino. È possibile che il paesaggista si sia ispirato al dipinto di Testa - il quale forse era conservato presso i carmelitani di San Martino ai Monti - per realizzare l'affresco finale, a cui tuttavia apporta delle variazioni rispetto alla tela del lucchesino per meglio integrare le figure nell'ambientazione paesistica.

◇ **Cat. 106. *Paesaggio con tre pastori e capre su sentiero e borgo sullo sfondo* (inedito)**

1647-1650 ca.

Olio su tela

51 x 65,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 29 aprile 2010, lotto 77.

Quest'opera deve essere stata eseguita in contemporanea con l'ideazione del grande affresco carmelitano raffigurante *l'Incoronazione d'Azael quale re di Siria* [cat. 101].

Nelle due opere ricorrono gli stessi principi compositivi: l'albero isolato nel primo piano di sinistra, il posizionamento delle figure sul sentiero e, soprattutto la forma serpeggiante di quest'ultimo, attorno a cui ruota tutta la scena.

◇ **Cat. 107. *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne***

1647-1650

Olio su tela

52x67 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini (in deposito presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri a Palazzo Chigi)

Inv. 398; F.N. 1022

*Provenienza:* probabilmente dalla collezione di Neri Maria Corsini.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 62; BOISCLAIR 1986, cat. 66, pp. 44, 187; ALLOISI 2002, pp. 60-61.

Il *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne* fu datato da Boisclair tra il 1638 ed il 1640, mentre Alloisi lo considerò addirittura precedente, ossia relativo agli assoluti esordi del paesaggista. La presenza delle nuvole disposte in una larga fascia bianca che qua e là si macchia di grigio prova invece un'esecuzione negli anni estremi del quindi decennio. Il monte azzurrato che domina la parte centrale dello sfondo è lo stesso, ma rovesciato, di quello che compare nel contemporaneo *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne* del Nationalmuseum di Stoccolma [cat. 109], qui ritenuto contemporaneo.

◇ **Cat. 108. *Paesaggio con cacciatori e cane in una valle tra le rupi***

1647-1650

Olio su tela

56 x 67 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini (in deposito presso la Corte dei Conti)

Inv. 393; F.N. 1024

*Provenienza:* probabilmente dalla collezione di Neri Maria Corsini.

*Bibliografia:* ALLOISI 2002, pp. 62-63.

Il presente dipinto non è inserito nel catalogo di Boisclair. Alloisi la considera un'opera di gioventù, prossima alle poche opere già Maestro della Betulla che l'ex direttore di Palazzo Corsini ammetteva essere di mano di Dughet. Chi scrive invece propone una datazione verso la fine del quinto decennio così come per l'altra tela corsiniana [cat. 108], avente pure le stesse dimensioni. Forse le due opere erano anticamente considerate un pendant.

◇ **Cat. 109. *Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne***

1647-1650 circa

Olio su tela

49,5 x 66 cm (senza cornice), 70 x 87 cm (con cornice)

Stoccolma, Nationalmuseum

Inv. NM 6769

**Provenienza:** collezione del principe Lorenzo Onofrio Colonna?; Palazzo Colonna, Roma, almeno fino al 1893; Colnaghi, Londra; donazione di The Friens of the Museum al Nationalmuseum di Stoccolma nel 1984.

**Bibliografia/mostre:** MINARDI 1848, cat. 363 (scuola di Poussin); CANTALAMSESSA 1893, cat. 363 (scuola di Poussin); BOISCLAIR 1986, cat. 364, p. 282, cat. G. 78; *Poussin och hans tid...*1988, cat. 16; GRATE 1988, cat. 12, pp. 38-39.

Un'incisione di Augusto Marchetti (BOISCLAIR 1986, cat. G. 78, fig. 606) attesta la provenienza del dipinto dalla collezione dei Colonna, accertandone altresì la paternità di Dughet. Solo l'incisione era nota a Boisclair, la quale daterebbe il dipinto da cui è tratta intorno al 1671-1673 sulla base della composizione. In realtà tale proposta cronologica sembra basarsi più che altro sulla datazione delle tempere Colonna, a cui probabilmente la studiosa canadese associava la tela. Anche Grate propone una datazione tarda, intorno al 1668, basandosi appunto sugli anni in cui Dughet è attestato nel palazzo della famiglia poiché era intento ad affrescarne il romitorio. Tuttavia in questa sede si ritiene che l'opera svedese sia da situare intorno al 1647-1650 circa, ossia agli inizi della seconda maniera. Vi compare infatti la medesima montagna del *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne* di

palazzo Corsini [cat. 107]. Anche la composizione d'insieme e le cromie sono tipiche di questo periodo, come dimostra la larga fascia bianca di nuvole che divide l'orizzonte dall'azzurro saturo del cielo, come avviene anche nel succitato paesaggio Corsini, nel pendant di questo nonché nel *Paesaggio con tre pastori e capre su sentiero e borgo sullo sfondo* [catt. 104-107]. Il dipinto non può essere dunque stato commissionato da Lorenzo Onofrio Colonna, il quale iniziò ad acquistare opere del Pussino dal 1660. Ciò non esclude comunque che sia una delle tele che compare nella *Nota dei quadri compri* che segnala le opere comprate dal Connestabile e da suo figlio dopo di lui a partire dal 1679, la quale registra ben dodici dipinti di mano del paesaggista.

◇ **Cat. 110. *Paesaggio fluviale con donna e bambino, figure, cavallo e piccolo borgo ai piedi di una montagna (inedito)***

1647-1650 circa

Olio su tela

58,3 x 81,8 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 07 luglio 2005, lotto 190.

L'opera mostra tutti gli stilemi della fine degli anni Quaranta: un paesaggio arido ove prevalgono i toni terrosi, l'uso reiterato di sentieri, architetture sullo sfondo e nubi vaporose e bianchissime che iniziano a macchiarsi di grigio. Il topos della donna con bambino ritorna in altri dipinti del paesaggista lungo tutta la sua produzione artistica [catt. 19, 41, 203; 394].

◇ **Cat. 111. *Paesaggio arcadico con viandanti e cani su sentiero (inedito)***

1648-1650 circa

Olio su tela

74,2 x 97,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Christie's, Londra, 2 novembre 2016, lotto 155.

Il precedente iconografico di base, che attesta altresì l'autografia di questa tela, è il *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione* della prima maniera [cat. 40], tuttavia qui riproposto con delle variazioni leggere e, soprattutto, con uno stile più maturo. L'opera presenta infatti le stesse caratteristiche dei dipinti eseguiti poco prima o comunque intorno all'anno 1650 [catt. 114-116]: un sentiero oca in diagonale percorso da figure, animato qua e là da radi ciuffi erbosi o cespugli, imponenti ma sparuti alberi raggruppati centralmente e, soprattutto, un cielo più realistico sia nella resa luministica, che nella resa delle vaporose nuvole dall'aspetto quasi schiumoso, che attestano altresì uno studio dal vero delle nubi. Queste sono infatti sempre più simili ai reali cumuli, classificazione tecnica utilizzata per indicare una nuvola che si sviluppa verticalmente e che ha un aspetto paragonabile a quello di un cavolfiore per via degli elementi sferici accatastati uno sull'altro che ne compongono la struttura.

◇ **Cat. 112. *Paesaggio roccioso con cascata, due viandanti su sentiero e burrasca di vento***

1648-1650 circa

Olio su tela

144,7 x 220,9 cm

Londra, Dulwich Picture Gallery

Inv. DPG656

**Provenienza:** palazzo Ricardi, Roma; collezione di Jean-Baptiste-Pierre Lebrun; Sir Thomas Baring, Stratton Park, che la vende a R.S. Holford prima del 1840; venduta a William Conningham; vendita Christie, Londra, 9 giugno 1849; vendita anonima (Ridley, Blagdon Hall), Christie, 27 febbraio 1909, lot 105 (acquistato da Quinto); Vendita a Palazzo Galliera, Parigi, 23 novembre 1972, lotto 21; acquistato dalla galleria Hazlitt di Londra; Richard L. Feigen, New York; Galleria Colnaghi, Londra; presso la Dulwich Picture Gallery dal 1994.

**Bibliografia:** LEBRUN 1809, n. 46, p.73 (D e P); PASSAVANT 1836, p. 284 (P); Mostra alla British Institution, Londra 1840, cat. 42; WAAGEN 1854, p. 177; ROETHLISBERGER 1975, cat. 2; BOISCLAIR 1978, cat. 59; BOISCLAIR 1986, cat. 61, pp. 185-186; BERESFORD 1998, cat. 656, pp. 92-93; RUSSELL 2019, pp. 220-223, fig. 10.1.

Il grande *Paesaggio roccioso con cascata, due viandanti su sentiero e burrasca di vento* è uno dei migliori esempi dell'al tempo insuperata abilità dell'artista nel raffigurare l'altrimenti invisibile «vento tra le frondi», il quale, come sempre nelle sue tele, promana da sinistra verso la destra. La burrasca di vento è inarrestabile nonostante il tempo ancora soleggiato: rende arduo il cammino ai due piccoli viandanti visti di spalle, vestiti coi tipici drappi all'antica qui visibilmente mossi dal vento, mentre un grande tronco spezzato in primo piano ne attesta l'incredibile forza. Già attribuito alla collaborazione tra Dughet e Poussin da Lebrun e nell'esposizione del 1840, fu dato al solo normanno da Passavant, attribuzione proposta anche durante la vendita presso Palazzo Galliera del 1972. Fu invece riassegnato a Gaspard dalla galleria Hazlitt, ipotesi confermata anche da Marcel Roethlisberger.

Questo capolavoro dughettiano, considerato da Boisclair un'opera del 1638-1640, deve invece postdatarsi di dieci anni, inserendosi di diritto nella seconda maniera del pittore. Se le nubi sono ancora parzialmente a fascia come nei dipinti a cavallo tra la prima e la seconda fase stilistica, queste sono al contempo sempre più simili a cumuli. Il paesaggio naturale in sé è inoltre quasi interamente costruito utilizzando sapientemente infinite declinazioni di bruni, anticipando di qualche anno alcune delle enormi e straordinariamente moderne tele senza figure eseguite per i Pamphilj [catt. 159, 171]. Sullo sfondo, s'intravede una torre circolare molto cara a Dughet; questa infatti ricorre in altri dipinti eseguiti all'incirca in questo periodo [cat. 124, 135].

Esiste un'incisione in senso inverso eseguita da Lebrun (BOISCLAIR 1986, cat. G. 173), già proprietario della tela in seguito al suo acquisto presso il romano palazzo Ricardi riconducibile al suo soggiorno del 1807-1808.

- ◇ **Cat. 113.** *Paesaggio roccioso con due viandanti e borghi su promontori (inedito)*  
1648-1650 circa  
Olio su tela  
94 x 179 cm

## Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Sotheby's, New York, 13 giugno 2007, lotto 118; vendita Dorotheum, Vienna, 21 ottobre 2014, lotto 411.

L'opera, presumibilmente nata per essere un soprapporta, s'inserisce nel filone delle tele di simili proporzioni bislunghe, quali il bel dipinto di Chicago [cat. 34] o il *Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane* [cat. 35], differenziandosene tuttavia per la maturità raggiunta dall'artista, che ora è pienamente a suo agio nel dipingere larghi paesaggi panoramici. Deve essere infatti successiva al *Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano* [cat. 60], il quale è uno dei primi esempi in cui Dughet propone un sentiero estremamente serpeggiato che sale una collina, qua perfettamente realizzato. Il viandante di spalle ricorda quello del *Paesaggio in burrasca* di Dulwich [cat. 112].

- ◇ **Cat. 114. *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo***  
1648-1651 circa  
Olio su tela  
159x201 cm (con cornice), 127 x 175,2 cm (senza cornice; ovale)  
Cleveland, Cleveland Museum of Art  
Inv. 1970.30

**Provenienza:** collezione di George Ellis Vestey (1884-1960), Waiter Priory, Yorkshire. Presso la galleria Hazlitt, Londra, dal marzo 1969 (att. Gerard von Edema); acquistato dal Cleveland Museum of Art nel 1970

**Bibliografia:** *Handbook of the Cleveland Museum of Art*, 1978, p. 172; SALERNO 1975, p. 229, fig 146; BOISCLAIR 1976 (b), p. 30; SALERNO 1977-1980, III, p. 1018 n. 10; BOISCLAIR 1978, cat. 16, pp. 53, 58-59; TALBOT 1978, p. 79; ROSENBERG in *La peinture française du XVIIe ...* 1982, p. 352; BOISCLAIR 1986, cat. 16, pp. 173-174, fig. 26; REZETTE 2018, pp. 55-57.

Sebbene Salerno reputasse questa tela contemporanea a quella ora a Kenwood [cat. 66], da lui ritenuto degli anni Quaranta inoltrati, Boisclair pose il *Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo* di Cleveland al massimo entro il 1635, *de facto* considerandolo estremamente giovanile nonché affine a molte tele già Maestro della Betulla quali il *Paesaggio paludoso* Corsini [cat. 3]. Tale cronologia è tuttora rispettata anche dal museo statunitense ed è stata recentemente reiterata da Rezette,

che la considera il precedente dughettiano ad un *Paesaggio senza figure* del museo di Marsiglia da lei assegnato a Nicolas Mignard, che a sua volta ha pure la stessa composizione del *Paesaggio con san Paolo eremita* dipinto da Poussin per il Buen Retiro di Madrid ed oggi conservato al Prado. Nel paragrafo dedicato al Buen Retiro, a cui si rimanda, si è già ampiamente dimostrato come tale ragionamento sia infondato, proponendo inoltre di assegnare dubitativamente la tela marsigliese a Dughet, poiché questa non può in alcun modo essere di Mignard. Ciò è provato anzitutto dal fatto che la tela di Poussin sia ormai da datare tra il 1637 e il gennaio del 1639, senza contare che pare improbabile che il normanno abbia copiato un'invenzione di Mignard, neanche specializzato in paesaggio, per eseguire una commissione di questo calibro. Inoltre, l'ipotesi secondo cui Mignard avesse guardato al dipinto oggi di Cleveland, da lei comunque ritenuto di Gaspard, recandosi inoltre nello stesso luogo dipinto da Dughet, non può più essere considerata valida. Infatti la tela statunitense è da porsi a cavallo tra quinto e sesto decennio, come dimostra la sua vicinanza col dipinto di Brooklyn [cat. 126] o col pendant della Banca d'Italia [catt. 116-117], con cui condivide pure il formato. Tutte queste opere sono infatti a loro volta simili al *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza* eseguito in collaborazione con Jan Miel per Martino Longhi il Giovane [cat. 122] che si è documentato essere stato dipinto da Gaspard all'incirca intorno al 1650 e, comunque, entro il 1652. In tutti questi quadri ricorrono i medesimi elementi di base: un sentiero su cui si concentra il focus compositivo, alti ma isolati alberi ai lati di questo, solitamente raggruppati in una zona centrale, terreni e pareti rocciose nelle declinazione degli ocra e dei bruni rese con pennellate larghe e giustapposte e, infine, una calda luce all'orizzonte sormontata a sua volta da spesse nuvole, che ora si macchiano di grigio laddove il loro palpabile spessore non permette ai raggi solari di filtrare.



- ◇ **Cat. 115. *Paesaggio con tre figure (chiamata degli apostoli Pietro e Andrea?)***  
**[pendant del successivo]**  
1648-1651 circa  
Olio su tela  
165x200 cm (ovale)  
Collezione d'Arte della Banca d'Italia

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 116. *Paesaggio con l'incontro tra i santi Antonio abate e san Paolo primo eremita*** **[pendant del precedente]**  
1648-1651 circa  
Olio su tela  
165x200 cm (ovale)  
Collezione d'Arte della Banca d'Italia

**Provenienza:** collezione del maggiore Fellower Shotesham a Norfolk; venduti dai Trustees of the Shotesham Estate Settlemente, Christie's, Londra, il 14 dicembre 1979, lotti 101-102; Christie, Londra, 7 marzo 1980, lotto 15; Christie, Londra, 17 luglio 1981, lotto 40; Collezione d'arte del Banco d'Italia.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, catt. 25-26, pp. 68-69; BOISCLAIR 1986, catt. 25-26, p. 177, figg. 36-37.

Questa coppia di quadri forma un pendant almeno dai tempi in cui si trovava nella collezione del maggiore Fellower Shotesham a Norfolk, ma verosimilmente si tratta di due dipinti nati fin da principio per stare uno di fianco all'altro. Uno di questi raffigura un *Paesaggio con l'incontro tra i santi Antonio abate e san Paolo primo eremita*, quindi un soggetto anacoretico. Dell'altro invece non è stato sciolto il soggetto, che quasi certamente è anch'esso religioso. Si può comunque avanzare l'ipotesi che si tratti della chiamata degli apostoli Pietro e Andrea, dato che si vedono due figure di spalle che tengono una canna da pesca e, sulla sinistra, una terza figura che sembra voler attirare la loro attenzione, che in questo caso sarebbe Cristo. L'ambientazione paesistica nei pressi di una costa lascia effettivamente aperta questa via interpretativa.

Considerati estremamente giovanili da Dughet, i due bei dipinti della collezione d'arte della Banca d'Italia devono invece essere stati dipinti tra il 1648 e il 1651 circa.

Si noti infatti come nel *Paesaggio con sant'Antonio Abate e san Paolo eremita* vi sia esattamente lo stesso sentiero che dal primo piano curva verso sinistra creando un semicerchio che si ritrova nei qui ritenuti coevi *Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano* e *Paesaggio ventoso con Fuga in Egitto* [catt. 123, 125], quest'ultimo già datato tra il 1649 e il 1651 anche dalla studiosa canadese.

Durante il recente lavoro di schedatura dei beni della collezione d'arte della Banca d'Italia anche il professore Alessandro Zuccari ha proposto per il pendant una cronologia intorno al 1650.

◇ **Cat. 117. *Paesaggio con boscaioli* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 118-120]**

1649-1650

Olio su tela

281 x 183 cm

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Inv. 1320 (F.N. 158)

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 118. *Paesaggio con cacciatori* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 117, 119, 120]**

1649-1650

Olio su tela

281 x 182 cm

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

Inv. 1323 (F.N. 1354)

**Provenienza:** commissione di Domenico Jacovacci; tramite lascito ereditario ai Massimo-Jacovacci; collezione della famiglia Muti-Papazzurri; collezione del Monte di Pietà; acquistato per la Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma.

**Bibliografia/mostre:** *Catalogo Monte di Pietà* 1875, p. 53; HERMANIN 1907, p. 30; DI CARPEGNA in *Paesisti e vedutisti...*1956, catt. 29-30, p. 19 (D e MC); WADDINGHAM 1963, pp. 40, 53, n. 15; SALERNO 1975, p. 228; BOISCLAIR 1976 (b), p. 35; BOISCLAIR 1978, catt. 51-52, pp. 76, 98, 211, 354; KREN 1978, vol. I, pp. 87-89, vol. II, pp. 95-96 (D e JM); LAUREATI 1983, p. 377 (D e MC); BOISCLAIR 1986, catt. 51-52, pp. 42-43, 181, figg. 72-73 (D e JM); GRANATA in *Paesaggio e veduta...*2005, catt. 15-16, pp. 74-75, 134-

135 (D); MOCHI, VODRET 2008, pp. 187-188 (D); DI GREGORIO 2012, pp. 20-28 (D e MC); GUERRIERI BORSOI 2017, pp. 67-69 (D e JM).

Queste due tele furono incise nello stesso senso da Antonio Testa quando queste nell'Ottocento si trovavano nella collezione dei Muti. Furono infatti pubblicate con l'attribuzione al solo Pussino nell'album *Paesaggi di Gaspare Dughet nel Palazzo Colonna in Roma* che, oltre ai Gaspard di Palazzo Colonna, conteneva anche alcune delle opere del paesaggista allora facenti parte della raccolta dei Muti.

Considerate da di Carpegna frutto della collaborazione tra il paesaggista romano e Michelangelo Cerquozzi - ipotesi poi sostenuta anche da Laureati e, in tempi più recenti, da Monica di Gregorio - queste due tele dal formato insolitamente grande e prettamente verticale furono attribuite a Dughet e Jan Miel solo nella tesi di dottorato di Kren dedicata al pittore bambocciano e, in maniera del tutto indipendentemente, da Boisclair. Si noti infatti che anche nei cataloghi editi negli ultimi anni i dipinti di cui è questione sono stati pubblicati con la sola assegnazione a Gaspard. Grazie ai recenti studi di Guerrieri Borsoi sulla figura di Domenico Jacovacci, oggi si può affermare oltre ogni ragionevole dubbio che le due tele di Palazzo Barberini furono commissionate direttamente a Dughet e Miel dal succitato nobile romano, che pagò entrambi i pittori nel 1649-1650 e, per una marina, nel 1655. Ciò comporta anche un cambio di datazione per entrambe le tele; già datate da Boisclair tra il 1638 e il 1640, alla luce sia del loro stile sia dei documenti Jacovacci, queste devono essere necessariamente postdatate tra il 1649 e il 1650. Guerrieri Borsoi identifica queste due opere con le voci 8 e 9 della Lista dei beni Jacovacci che passarono da Mario Massimo Jacovacci - il quale fu appunto nominato erede da Domenico nel 1661- ai suoi figli Gasparo e Leone Massimo Jacovacci. Tuttavia in questa sede si ritiene che queste voci siano in realtà relative al *Paesaggio fluviale e pescatori* e al *Paesaggio con grande albero* aventi le stesse dimensioni insolite e attualmente in deposito presso la Camera dei Deputati [catt. 119-120], i quali furono addirittura espunti dal catalogo di Boisclair del 1986 in favore di Crescenzo Onofri (BOISCLAIR 1978, catt. R. 121-R.122; BOISCLAIR 1986, catt. R. 141-R. 142). Insieme alle

due tele appena analizzate, i due dipinti della Camera formano invece una serie di quattro quadri eseguiti evidentemente da Gaspard e Miel nello stesso momento su commissione diretta di Domenico Jacovacci. Per una disamina completa delle collaborazioni tra il paesaggista e il bambocciano si rimanda al paragrafo interamente dedicato all'argomento all'interno del presente lavoro.

◇ **Cat. 119. *Paesaggio fluviale e pescatori* (in collaborazione con Jan Miel)**  
**[pendant dei catt. 117, 118, 120]**

1649-1650

Olio su tela

285 x 184 cm

Roma, Camera dei Deputati (in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)

Inv. 20831

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 120. *Paesaggio con grande albero* (in collaborazione con Jan Miel)**  
**[pendant dei catt. 117-119]**

1649-1650

Olio su tela

285 x 184 cm

Roma, Camera dei Deputati (in deposito dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini)

Inv. 20832

*Provenienza:* commissione di Domenico Jacovacci; tramite lascito ereditario ai Massimo-Jacovacci; collezione della famiglia Muti-Papazzurri; collezione del Monte di Pietà; acquistato per la Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma; in deposito presso la Camera dei Deputati.

*Bibliografia:* KREN 1978, vol. I, pp. 87-89, vol. II, pp. 95-96; BOISCLAIR 1978, catt. R. 121-R.122; BOISCLAIR 1986, catt. R. 141-R. 142.

Il *Paesaggio fluviale e pescatori* e il *Paesaggio con grande albero* formano una serie coerente di quattro pezzi con il *Paesaggio con boscaioli* e il *Paesaggio con cacciatori* [**catt. 117-118**], con cui sono accomunati dalle insolite proporzioni e dal formato verticale. Se questi ultimi due erano stati riconosciuti come di mano di Gaspard in

collaborazione con Miel da Boisclair e, recentemente, sono stati associati a due delle voci (la 8 e la 9) della lista dei beni di Domenico Jacovacci del 1675, i due restanti di cui è questione nella presente scheda furono invece esclusi dal catalogo di Dughet dalla studiosa canadese, la quale li assegnò a Crescenzo Onofri. Solo Kren attribuì anche questa seconda coppia di quadri alla cooperazione tra il paesaggista e il bambocciantе, autore delle figure. A prova di questa inascoltata attribuzione, secondo la ricostruzione di chi scrive le opere descritte alle voci 8 e 9 della lista del 1675 sono invece da riconoscersi con questi due grandi paesaggi in deposito presso la Camera dei Deputati. Queste recitano: «[8] Un quadro di palmi 13 largo palmi 8 ½ [circa 290 x 190 cm] rappresenta un arbore di stecca, e altro opera di Gasparo Duchech, Gio. Mielle; [9] Un quadro come il sudetto [8] rappresenta un paese con arbore, e figure, e altro, opera de sudetti». Si noti infatti la piena concordanza del *Paesaggio con grande albero* con la voce inventariale n. 8 in cui si precisa la presenza di un unico grande albero. L'altro dipinto, analogo al precedente in quanto pure in questo caso a esserne padrona indiscussa della scena è l'imponente pianta al centro, è evidentemente il suo pendant. È quindi assai probabile che entrambe le coppie di dipinti monumentali siano appartenute allo Jacovacci e che, anzi, queste facessero parte di un'unica serie di quattro tele. Ciò dimostra definitivamente che tutte e quattro le opere siano frutto della collaborazione tra il paesaggista e Miel.

◇ **Cat. 121. *Paesaggio della campagna romana con bagnanti e pescatori, cascata e borgo su parete rocciosa***

1648-1651 circa

Olio su tela

90x71 cm

Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso

Inv. PR 128

La presente tela non era nota a Boisclair, che infatti non la inserisce nella monografia del 1986. Si tratta di uno dei primi paesaggi con alte cascate e architetture su promontori attribuibile al nostro pittore, che in seguito dipingerà questi elementi

innumerevoli volte, ad esempio nelle sue celebri vedute di Tivoli. Il dipinto genovese, ove le figure sono affastellate in due terrazzamenti rocciosi con una disposizione a fregio - sintomo di un artista non ancora a suo agio con questo tipo di composizione - anticipa di pochi anni il più arioso *Paesaggio con pastori, mucche, cascata e borgo su parete rocciosa* di Nostell Priory [cat. 193] nonché il *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata* [cat. 190]. Le nuvole macchiate ne attestano altresì la datazione intorno al 1650 circa.

◇ **Cat. 122. *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza* (in collaborazione con Jan Miel)**

1649-1651

Olio su tela

126,4x174,6 cm

Cambridge, The Fitzwilliam Museum

Inv. PD.27-1969

**Provenienza:** commissione di Martino Longhi il giovane; nella seconda metà del Settecento nella collezione di John Blackwood; tramite eredità da William Catwright a Miss Elizabeth Cartwright, Aynhoe Park, Northants; Hazlitt Gallery; acquistato per il Fitzwilliam Museum dalla Hazlitt Holland-Hibbert Gallery nel 1969.

*Bibliografia/mostre:* *British Institution...*1839, cat. 111 (prestato da Miss Catwright con un'attribuzione a P e JM); CHIARINI 1969 (b), p. 753, n. 15 (D e JM); SALERNO 1975, pp. 228-229 (D e JM); WRIGHT 1976, p. 164; KREN 1978, Vol. 2, catt. A47 e A73 (con individuazione del pendant; D e J); BOISCLAIR 1978, pp. 77,80, 148, 354, cat. 61; BOISCLAIR 1986, cat. 63, pp. 42-43, 186; *Oil paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum* 2006, p. 56; GINZBURG in *Nature et Idéal...*2011, p. 233.

Datata da più studiosi intorno al 1638-1640 circa, si ritiene che la tela a quattro mani di Cambridge debba essere invece posta tra il 1649 e il 1651, anni in cui è ora attestata la collaborazione tra Dughet e Jan Miel. Tale avanzamento cronologico è comprovato pure dal paragone stilistico con altri quadri della stessa fase, quali ad esempio il *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* di Palazzo Doria Pamphilj [cat. 125]

In occasione della grande mostra *Nature et Idéal* Silvia Ginzburg ipotizzò che l'opera oggi al Fitzwilliam fosse quella descritta da Baldinucci nella vita del Miel, ove si afferma che: «per lo Jacovacci, nobile Romano, [Miel] dipinse gran quantità di

piccole figure in un paese, che gli aveva colorito Gasparo Dughet, e questa pittura si trova oggi nel Palazzo de' suoi eredi a San Marco». Tuttavia le misure dell'opera di Cambridge non tornano con nessuna di quelle menzionate dalla lista di beni Jacovacci del 1675. Il dipinto è invece da riconoscersi con quello citato nell'inventario del 1652 di Caterina Campana, vedova dell'architetto Onorio Longhi. L'inventario di Caterina è riportato anche nel testamento del 1657 del figlio Martino Longhi il Giovane, che continuò, seppur in minor misura, l'attività collezionistica del padre. In particolare, nel documento sono riportati «[f. 57 r] Doi paesi in tela ciaschun di palmi sette alto et longo palmi 8 simili misura, l'una pittura di Monsù Claudio, e l'altra di Gasparo del Posino con le figure di Giò. Fiamengo». Tale Giovanni Fiamengo deve essere riconosciuto proprio con Jan Miel. L'inventario, oltre a fornire una data di realizzazione *ante quem* (1652) in linea con le opere a quattro mani dei due pittori viste finora, ci informa delle dimensioni del quadro in collezione Campana-Longhi eseguito da Gaspard con Miel che si avvicinano a quelle del paesaggio del Fitzwilliam Museum (126,4x174,6 cm) molto di più di quelle menzionate nei documenti Jacovacci. Se ciò non bastasse, nella medesima voce inventariale è riportata un'altra opera di simili proporzioni da ritenersi il pendant della suddetta e, per come è posta, sembra indicare che tale "Giò. Fiamengo" abbia eseguito anche le figurine di questa, il cui paese spetterebbe a Claude Lorrain. Il pendant della tela di Dughet e Miel è in realtà noto almeno dai tempi di Kren ed è da identificarsi col *Paesaggio con Arco di Costantino e figure* del Barber Institute of Fine Arts di Birmingham (olio su tela, 126,3x175,2 cm, Inv. No.69.3), eseguito appunto da Miel, autore dei personaggi, e da un altro pittore, comunemente riconosciuto con lo specialista di architetture Alessandro Salucci. Alla luce dell'inventario Longhi-Campana è tuttavia più plausibile che si tratti di un paesaggio eseguito da Claude, come suggerirebbe inoltre la grande qualità del dipinto nonché la vicinanza con alcune opere del lorenese datate in questi stessi anni, su tutte il disegno raffigurante l'Arco di Costantino dell'Harvard Art Museum (per un approfondimento maggiore si rimanda al paragrafo dedicato alla

collaborazione tra Dughet e Miel). Una committenza diretta delle tele del Fitzwilliam e del Barber Institute da parte di Martino Longhi il Giovane è suggerita dalle architetture visibili nei rispettivi sfondi paesistici. Nell'opera di Birmingham ad esempio si scorge, al di là delle aperture dell'arco di Costantino, la facciata di una chiesa da identificare forse con la Chiesa Nuova, edificio progettato - tra gli altri - da Martino Longhi il Vecchio, oppure con quella di San Gregorio al Celio, edificio posto nella zona dove risiedeva la famiglia Longhi, attestata sulla via Alessandrina. Nell'opera di Dughet e Miel invece le architetture sono soprattutto sullo sfondo, ma non per questo sono meno riconoscibili: l'ansa del fiume Tevere è attraversata dal ponte Lucano, mentre in lontananza sulla destra s'intravede una pseudo veduta della città di Roma, come si evince dalla cupola di San Pietro, chiesa per la quale Martino Longhi il Giovane scrisse nel 1645 una prolissa perizia tecnica. Dunque, l'opera di cui è questione fu eseguita per espressa volontà di una famiglia di architetti, aggiungendosi così alla lista di dipinti dughettiani commissionati o comunque collezionati da importanti artisti del suo tempo.

Chiarini associò al dipinto il disegno già nella collezione parigina di Marcel Beurdeley, ipotesi in seguito condivisa anche da Boisclair.

◇ **Cat. 123. *Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano***

1649-1651 circa

Olio su tela

98 x 132 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** già Anyhoe Park (Northamptonshire), nella collezione di Miss Elisabeth Cartwright; collezione privata; transitato in una vendita il 29 novembre del 1995.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 60, pp. 79-80, 191; BOISCLAIR 1986, cat. 62, p. 186, fig. 85.

Come la precedente, anche quest'opera deve essere posposta a cavallo tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio. Questa tela sembra infatti essere una



raffigurazione più ravvicinata con un punto di vista preso stavolta dal letto del fiume del *Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza* dipinto dal paesaggista in collaborazione con Jan Miel [cat. 122], come dimostra appunto la presenza del ponte Lucano.

◇ **Cat. 124. *Paesaggio con pastori, greggi, pescatori e veduta di città con torre circolare in lontananza***

1649-1651 circa

Olio su tela

98 x 132 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** acquistato a Roma da Étienne Mayeuvre de Champvieux durante il XVIII secolo; restato nelle collezioni del castello di Lione fino al suo arrivo a Parigi, nella Galerie Guy de Aldecoa, dove è attestato negli anni Ottanta.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1986, cat. 102, p. 201, fig. 143.

L'opera ricorda il *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo* [cat. 136], in particolare nella coppia di alberi quinta sulla sinistra e nel posizionamento nella zona destra dello sfondo di una torre circolare posta sopra ad un'altura.

◇ **Cat. 125. *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto***

1649-1651 circa

Olio su tela

85,5x136,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 436

**Provenienza:** Camillo Pamphilj (attestato nella Villa del Belrespiro nell'inventario post mortem del 1666)

**Bibliografia:** RAMDHOR 1787, II, p. 128; VASI 1791, p. 88 (P); TONCI 1794, pp. 149-150 (D. e figure di P.); *Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria del Principe Doria Pamphilj*, n. 724 e 1855; CANTALAMESSA 1892, cat. 436; SESTIERI 1942, cat. 436; WATERHOUSE 1946, p. 206 (D); SUTTON 1962, p. 281; WADDINGHAM 1963, pp. 42-43, tav. 45; ROETHLISBERGER 1970, cat. 9; BOISCLAIR 1974, pp. 77 n. 5; SALERNO 1977-1980, II, p. 87; BOISCLAIR 1978, cat. 94, pp. 75,99, 348-349; SAFARIK 1982, cat. 395; BOISCLAIR 1986 cat. 99, pp. 199-200; DE MARCHI 2016, p. 156; RUSSELL 2019, pp. 223, 237-239, fig. 10.8.

Il *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* è probabilmente la più antica tela di Dughet di proprietà Pamphilj, giacchè per motivi stilistici deve essere stato eseguito tra il 1649 ed il 1651. Nell'inventario post mortem di Camillo Pamphilj del 6 settembre 1666 il dipinto è citato nella "Quarta Stanza" [del secondo appartamento] della Villa del Belrespiro, dove si ritrova: «Un quadro in tela fuga in Egitto del Redentore, e della Madonna e San Giuseppe con un paese, con sua Cornice intagliata, et indorata con fondo di noce alto palmi 3 1/2 lungo 5. Di mano di Gasparo».

L'opera per stile si avvicina ai cicli di affreschi di San Martino ai Monti e di Palazzo Pamphilj a piazza Navona e, in modo ancor più evidente, ai paesaggi che il nostro paesaggista eseguì in collaborazione con Jan Miel per lo Jacovacci e per Martino Longhi Longhi il Giovane [catt. 122, 129-130]. La più parte degli studiosi che si sono interessati a questo paesaggio ventoso datarono la tela in contemporanea agli affreschi della chiesa carmelitana, sebbene con qualche anno di divario (Waddingham verso il 1645-1646, Salerno alla fine della prima maniera, Boisclair tra il 1649 e il 1641). L'autografia del paesaggio non è stata messa in dubbio dalla critica più recente grazie alla qualità straordinaria dell'opera, eccezion fatta per le figure, date più volte a Poussin a partire dal XVIII secolo (TONCI 1794), il quale fu ritenuto in alcuni rari casi anche l'esecutore dello sfondo a partire da Mariano Vasi, che la assegnò completamente al normanno nel 1791. Nonostante ciò, la vicinanza con i personaggi degli affreschi carmelitani non lascia alcun dubbio sulla loro paternità dughettiana.

Nel *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* la sacra famiglia è posta in primo piano lungo un sentiero; dietro di essa si staglia un gruppo di alberi dal tronco affusolato e mosso dal vento. I piani si susseguono senza grandi stacchi, con l'occhio che segue via via il sentiero, poi un piccolo borgo sulla sinistra ed infine le montagne dalle tonalità azzurre. La mano di Dughet è riconoscibile nel modo in cui il pennello è condotto lungo il terreno tipicamente ocra, nonché negli alberi, i quali presentano lungo il tronco delle macchie di colore chiaro sovrapposte ad un fondo scuro, che

richiamano quelli di alcuni quadri giovanili accorpati nell'eterogeneo nucleo del Maestro della Betulla. Sebbene il vento soffi a gran forza, il cielo è luminoso, con qualche nuvola chiara attraversata dai raggi solari mentre altre sono invece più fitte e grigie, lasciando presagire il maltempo incombente. La luce dorata richiama la lezione di Claude Lorrain, ma anche certe opere dei maestri nordici, su tutti lo Swanevelt. Nel cielo si vedono inoltre nuvole simili a cumuli e cumulonembi che accomunano il dipinto Doria Pamphilj a molti altri datati in questa sede nello stesso periodo [catt. 114-116, 122, 126-127, 129].

- ◇ **Cat. 126. *Paesaggio con viandante e due cani su sentiero***  
1649-1651  
Olio su tela  
90,5 x 132,9 cm (senza cornice); 109,2 x 143,5 cm (con cornice)  
New York, Brooklyn Museum  
Inv. 2009.35.1

*Provenienza:* donato al museo newyorkese nel 2009

Il *Paesaggio con viandante e due cani su sentiero* donato pochi anni addietro al Brooklyn Museum di New York mostra l'evoluzione dell'arte dughettiana rispetto al giovanile *Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione* [cat. 40] e al di poco precedente *Paesaggio arcadico con viandanti e cani su sentiero* [cat. 111]. La composizione d'insieme lo accomuna cronologicamente al *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto* di collezione Doria Pamphijli [cat. 125].

- ◇ **Cat. 127. *Paesaggio con il Buon Samaritano (in collaborazione postuma con Louis-Michel Van Loo)***  
1649-1651 circa (solo paesaggio) – XVIII secolo (solo figure)  
Olio su tela  
119x171 cm (senza cornice)  
Montpellier, Musée Fabre  
Inv. 95.1.1

**Provenienza:** collezione di Louis-Michel Van Loo; vendita Van Loo, 14-15 dicembre 1771, lotto 21; acquistato da Lebrun; vendita Lebrun, Christie's, 18 marzo 1774, lotto 63; acquistato da M. Palk; tramite eredità a Lord Haldon, che lo vende presso la casa d'aste Christie's nel 1891; collezione privata inglese; acquistato dalla città di Montpellier nel 1995 con la partecipazione del FRAM Languedoc-Roussillon.

**Bibliografia/mostre:** DACIER 1911 (1909-1921), V, cat. 21; BOISCLAIR 1986, cat. 63, p. 186-187, fig. 88; HILAIRE in HILAIRE ZEDER 1996, cat. 67, pp. 139-140; HILAIRE in *French paintings from the Musée Fabre...*2003, cat. 2, pp. 162-165; HILAIRE in *Chefs-d'oeuvres du Musée Fabre...*2006, cat. 10, p. 184; ZEDER 2011, cat. 30, pp. 80-81; ZEDER in HILAIRE 2014, cat. 20, p. 34.

Grazie al catalogo di vendita del 1772 è stato possibile per Boisclair constatare che la tela in questione fosse ritoccata nel corso del Settecento dal suo stesso proprietario, ossia il celebre pittore Louis-Michel Van Loo, autore dei personaggi e degli animali. La tela in questione era dunque originariamente un grande paesaggio senza figure. La studiosa canadese ha situato lo sfondo paesistico intorno al 1638-1640, ipotesi poi reiterata da tutti gli autori successivi. Tuttavia in questa sede si ritiene che l'opera debba essere postdatata tra il 1649 e il 1651 circa. Infatti è evidente la sua derivazione parziale dall'affresco grande di San Martino ai Monti raffigurante *Elia che unge Azael quale re di Siria* [Cat. 101], da cui riprende il sentiero "a esse" che parte dal primo piano inerpicandosi lungo un pendio tramite tornanti. Somiglianze evidenti vi sono poi con il *Paesaggio ventoso con Fuga in Egitto* della Doria-Pamphilj [cat. 125]. Straordinaria è qui la resa delle nuvole, che rende perfettamente la metamorfosi di queste da cumuli a minacciosi e grigi cumulonembi, la cui formazione è presagio di un imminente tempesta.

◇ **Cat. 128. *Paesaggio nuvoloso con figure in primo piano, specchio d'acqua e rupe sulla destra***

1648-1652 circa

Olio su tela

119,4 x 190,5 cm (senza cornice), 157 x 223 cm (con cornice)

Londra, Osterley Park (National Trust)

Inv. 772275

**Provenienza:** collezione di William Graham?; vendita Graham, Christie's, 9 aprile 1886, lotto 375; vendita di Lord Millenghon, Christie's, Londra, 12 maggio 1950, lotto 132; Osterley Park

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 123, pp. 108-110; BOISCLAIR 1986, cat. 130, p. 211, fig. 172.

In questo grande paesaggio si coglie appieno l'abilità di Dughet nel rendere gli effetti atmosferici. Sebbene non vi sia alcuna tempesta in atto, tutto l'ambiente è pregno di umidità, con spesse nubi scure ad oscurare il cielo, illuminato tuttavia lungo l'orizzonte da una luce soffusa, forse quella del tramonto. La presenza di una grande rupe ocra sulla destra rievoca molti dipinti dell'artista e preannuncia alcune delle grandi tele pamphiljane senza figure [cat. 171].

◇ **Cat. 129. *Paesaggio con lotta tra due montoni* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant del successivo]**

1650-1651

Olio su tela

173,4x248 cm

New York, Metropolitan Museum of Art

Inv. 93.29

**Provenienza:** commissione di Domenico Jacovacci; da Domenico passa agli eredi del ramo Massimo-Jacovacci; tramite passaggi ereditari ai Muti (dove l'opera è attestata a metà Ottocento); principessa Brancaccio Elizabeth Hickson Field [MAZZALUPI 2008], Roma, fino al 1893; dono della principessa Brancaccio al Metropolitan Museum nel 1893 con attribuzione a Poussin e Cerquozzi.

**Bibliografia:** BALDINUCCI 1728, pp. 367-368; KREN 1978, I, pp. 87-90, 93-94, II, pp. 96-98 cat. A78, III, fig. LXXIV-LXXIVa; BOISCLAIR 1986, p. 366, cat. G. 184, fig. 646 (solo incisione); BAETJER 1995, p. 133; LIEDTKE in VAN DER STILGHEN 2006, II, pp. 672, 677, fig. 6; MAZZALUPI in DE MARCHI, MAZZALUPI 2008, pp. 262, 272 n 171; GUERRIERI BORSOI 2017, p. 70, fig. 57 (solo incisione).

Quest'opera, inspiegabilmente non catalogata da Boisclair che tuttavia ne pubblica l'incisione, era data a Michelangelo Cerquozzi con la probabile collaborazione di Angeluccio per lo sfondo paesistico da Federico Zeri (lettera del 1971). Fu assegnata su base stilistica alla collaborazione di Dughet e Miel nella tesi di dottorato di Kren dedicata al pittore bambocciano con una datazione intorno ai primi anni Quaranta. Ciononostante, la doppia attribuzione non è stata avvalorata dalla critica successiva, che ha continuato a considerarla di mano del solo Miel. Esiste tuttavia un'incisione nello stesso senso del dipinto eseguita nel 1847 da Augusto Marchetti (BOISCLAIR 1986, G. 184, fig. 646) all'interno dell'album di incisioni *d'après* Dughet dei pezzi in

collezione Colonna, dove però erano contenute anche tre tele dei Muti, tra cui appunto questa. L'opera incisoria attesta dunque sia la paternità dughettiana del dipinto sia la presenza della tela in quel tempo nella collezione della famiglia Muti, che, tramite varie dispute ereditarie, ottenne parte dei beni già di Domenico Jacovacci. Guerrieri Borsoi ha infatti collegato questa incisione con l'opera eseguita da Dughet e Miel per Domenico Jacovacci, senza tuttavia rintracciare il dipinto originale, che si è scritto è attualmente catalogato sotto il nome del solo Miel presso il Metropolitan Museum. Potrebbe altresì trattarsi dell'opera descritta brevemente da Baldinucci nella vita di Miel il quale secondo il biografo dipinse in un paesaggio di Dughet «gran quantità di piccole figure» proprio per lo Jacovacci, giacché risulta essere la tela eseguita da entrambi i pittori con il maggior numero di personaggi finora nota.

Rispetto all'ipotesi di datazione di Kren, che considerava la tela condotta tra il 1642 ed il 1645, data la provenienza dalla collezione di Domenico Jacovacci - nonché la vicinanza stilistica con la tela del Fitzwilliam Museum [**cat. 122**] - pure in questo caso si può affermare una cronologia più tarda del dipinto newyorkese, che sarebbe dunque da situare intorno ai primissimi anni Cinquanta del Seicento, in quanto più ambizioso della serie di quattro dipinti della Galleria Nazionale di Arte Antica [**catt. 117-120**]. È inoltre da ricondurre ai numerosissimi micro pagamenti di Domenico Jacovacci ai due artisti attestati lungo il 1650 e il 1651. Si noti che il *Paesaggio con lotta tra due montoni* corrisponde con le sue dimensioni monumentali (circa 180x250 cm) con i nn. 16 e 17 della lista dei beni Jacovacci spettanti ai Massimo del 1675, sebbene questi menzionino una "notte" ed una "sera"; nella lista infatti compaiono: «[16] Un quadro alto palmi 8, e largo palmi 11 [ca. 180 x 245 cm] rappresenta la Notte et altro opera de Gasparo Ducheche, Giovanni Mielle; [17] Un quadro come l'adietro [16] rappresenta la sera, et altro opera de sudetto». Sono in primis proprio le notevoli misure del dipinto newyorkese ad associarlo ad un'altra splendida tela raffigurante un *Paesaggio con paesani e fiume* [**cat. 130**] recentemente passata in asta con una vaga attribuzione a "scuola italiana del XVII secolo" ed ora in una collezione privata

romana, che qui tuttavia è considerata proprio il pendant del *Paesaggio* del Metropolitan. Per ulteriori informazioni in merito alle collaborazioni tra Dughet e Miel per lo Jacovacci si rimanda al dettagliato paragrafo dedicato all'interno di questa tesi.

◇ **Cat. 130. *Paesaggio con paesani e fiume* (in collaborazione con Jan Miel)**  
**[pendant del precedente]**

1650-1651

Olio su tela

171x247 cm

Roma, collezione privata

*Provenienza:* commissione di Domenico Jacovacci; probabilmente agli eredi del ramo Massimi-Jacovacci, quindi ai Muti; vendita Edge, Strelley Hall, Nottingham; vendita Christie's, Londra, 29 giugno 1979, lotto 118 (D e Miel); asta Monte Carlo 12 dicembre 2020, lotto 37 (come scuola italiana del XVII secolo).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 65, p. 187 (con figura sbagliata).

L'opera, seppur inserita nel catalogo di Boisclair (con immagine sbagliata), non risulta essere realmente schedata. Questo bel *Paesaggio con paesani e fiume* ora in collezione privata romana è ricomparso in asta a fine 2020 con un'attribuzione a "scuola italiana del XVII secolo", eppure vantava un'attribuzione a Dughet e Miel già nella vendita presso Christie's del giugno 1979. Quest'assegnazione è qui completamente accettata, poiché si ritiene che il dipinto sia il pendant originale del *Paesaggio con lotta tra due montoni* oggi al Metropolitan Museum commissionato da Domenico Jacovacci ai due artisti [cat. 129]. Condivide infatti con la grande tela newyorkese sia le inusuali dimensioni monumentali, che alcuni elementi stilistici inequivocabili. La linea d'orizzonte è infatti posta sullo stesso livello in entrambe le tele; simili sono poi la resa dei terreni e delle concrezioni rocciose, lo specchio d'acqua dall'aspetto ormai annerito a causa dell'ossidazione dei pigmenti - deterioramento purtroppo ravvisabile in moltissime tele del Pussino - nonché l'aspetto del grande e maestoso albero del primo piano, che qui è collocato più centralmente e si piega nel verso opposto ma che, in ambo i quadri, è posto sulla

stessa linea compositiva, lasciando anche in questo caso magistralmente filtrare una delicata luce tra le fronde. Pure i personaggi sembrano gli stessi: gente comune, vestita in abiti contemporanei, intenta alle più svariate attività, dalla caccia, alla pesca, alle donne indaffarate nelle loro attività quotidiane, fino alla coppia di amanti mimetizzata tra le frasche sulla sinistra. L'unica differenza stilistica tra le due opere è visibile a livello del cielo, che nella tela di collezione privata è illuminato da una soffusa luce dorata, dalla chiara influenza di Herman van Swanevelt e, ancor più, di Claude Gellée, donando forse un ulteriore indizio circa un discepolato giovanile di Gaspard presso il lorenese. Le due opere del pendant ritraggono quindi momenti diversi della giornata e, sebbene in nessuno dei due casi si possa parlare di un notturno, secondo chi scrive ciò le accomuna alle due voci inventariali nn. 16 e 17 della lista dei beni Jacovacci che passarono ai Massimo (datata 1675 da GUERRIERI BORSOI 2017). La serie poteva infatti essere più numerosa, come nel caso delle quattro tele di formato verticale eseguite sempre dai due pittori [catt. 117-120]. Tutti questi elementi portano a ritenere questa tela di collezione privata una commissione diretta di Domenico Jacovacci, che Guerrieri Borsoi ha dimostrato aver effettuato numerosi pagamenti a Dughet e Miel nel 1650 e nel 1651, anni in cui deve essere stata eseguita.

◇ **Cat. 131. *Paesaggio con corso d'acqua, rupi e mulattiere su sentiero (inedito)***

Primi anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

50,5 x 99,2 cm

Roma, collezione Amata

*Provenienza:* mercato antiquario, Bologna.

Questo bel paesaggio bislungo è da porre nei primissimi anni del sesto decennio. La formazione rocciosa sulla sinistra accomuna compositivamente la tela con il *Paesaggio con paesani e fiume* eseguito con Miel [cat. 130]. L'influenza del pittore bambocciano si ravvisa nel dipinto in questione nella scelta delle figurine, da



ritenersi comunque autografe. In particolare, il mulattiere che porta un berretto rosso rievoca i personaggi cari sia al Miel che al Cerquozzi.

◇ **Cat. 132. *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina* [pendant del successivo] (inedito)**

Fine anni Quaranta - primi anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

51,5 x 65 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 133. *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* [pendant del precedente] (inedito)**

Fine anni Quaranta - primi anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

51,5 x 65 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** collezione dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti (voci 5-6 dell'inventario post mortem del 1690); vendita Sotheby's, Milano, 11 giugno 2002, lotto 131 (il paio).

I due dipinti corrispondono esattamente a due voci dell'inventario post mortem (1690) dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti, il quale alla sua morte possedeva ben quarantacinque dipinti di Dughet posizionati tutti all'interno di una sala del suo palazzetto di via del Corso. Il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* coincide con la voce 5, che riporta «Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con diversi arbori, et un lago in mezzo con una barchetta con due figurine avanti di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata». Il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina* si può individuare invece nella voce subito successiva dell'inventario: «[6] Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, et acqua con due figurine di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata».

Si ritiene che le due opere siano da datare a cavallo tra quinto e sesto decennio e che vadano inserite all'interno del filone di paesaggi di stampo poussiniano eseguiti da Dughet. Nel *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* l'artista riprende alcune idee del celebre *Paesaggio con san Matteo e l'Angelo* dipinto da Poussin tra il 1638 ed il 1640 per il segretario personale di Urbano VIII, il cardinale Giovanni Maria Roscioli, che a sua volta segna la svolta verso il paesaggio geometrico altrimenti detto eroico del francese. Derivano dal capolavoro del normanno l'uso delle forme geometriche pure riscontrabili a sinistra nel parallelepipedo di pietra e nelle sezioni cilindriche del fusto di alcune colonne - disposte inoltre in maniera alquanto simile - nonché la presenza, sul fondo, di una torre dalla sommità mozzata che rievoca quella delle Milizie. Anche l'ansa del fiume e la rupe a sinistra sono comuni ai due dipinti, ma in Dughet l'insieme è decisamente ravvicinato, offrendo uno sguardo più immersivo nella natura rispetto alla ricerca dell'ordine puro che contraddistingue il quadro Roscioli. Il soggetto infatti nella tela di Gaspard diventa prettamente aneddótico, con anonimi pastori d'Arcadia e barcaiolari a sostituzione del santo e dell'angelo.

Forse per realizzare il dipinto Dughet si avvalse di un disegno a matita nera oggi conservato a Düsseldorf (Inv. FP 4443) in cui aveva precedentemente ripreso proprio il *San Matteo e l'Angelo* di Poussin.

- ◇ **Cat. 134. Diluvio**  
1650-1651  
Olio su tela  
74 x 99 cm  
Chartres, Musée des Beaux-Arts  
Inv. MNV 291

**Provenienza:** lascito Heurtault al museo nel 1950.

**Bibliografia/mostre:** *Splendid century...*1960, cat. 72; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, p. 288; THUILLIER 1963, pp. 248-249; WADDINGHAM 1963, p. 47; SALERNO 1977-1980, III, p. 1020 n. 42; BOISCLAIR 1978, cat. 96; BOISCLAIR 1986, cat. 101, p. 201, fig. 142; RUSSELL 2019, p. 222-223, 232, 235-236, fig. 10.2.

Lo straordinario *Diluvio* di Chartres è considerato uno dei capisaldi della poetica dughettiana, in particolare per la capacità indiscussa del paesaggista nel rendere gli effetti atmosferici quali le tempeste e le burrasche di vento il quale, come sempre, promana da sinistra verso destra. La composizione d'insieme, con un albero quinta a sinistra - qui però spoglio - un sentiero con un tratto parallelo al riguardante in primo piano ed un placido lago dai contorni tondeggianti nella zona intermedia ricordano chiaramente il *Paesaggio con Piramo e Tisbe* dipinto da Poussin per l'amico Cassiano dal Pozzo nel 1651 secondo la narrazione ovidiana (*Met*, Libro IV). Il pastore dughettiano richiama da un lato sia la *figura che va contra'l vento* disegnata da Poussin intorno al 1638 per la copia manoscritta del *Trattato della Pittura* di Leonardo appartenuta a Cassiano, sia la Tisbe del dipinto di Nicolas oggi a Francoforte, con cui condivide l'attitudine e la foga. Tuttavia, a differenza dell'opera del cognato, in Gaspard la tempesta è ancor più palpabile, anzitutto per via della palese presenza della pioggia sullo sfondo, non visibile nel capolavoro del normanno. Si noti poi che il drappo rosso con cui è abbigliato il pastore del *Diluvio* di Chartres è nettamente più rigonfio rispetto agli abiti di Tisbe, che sembrano muoversi più che altro per via della sua corsa sfrenata. Inoltre, tutti gli alberi in Gaspard subiscono l'impeto degli elementi naturali, mentre in Poussin solo alcuni. Una datazione attorno al 1650-1651, quindi contemporanea o addirittura di poco precedente alla tela di Poussin di Francoforte, è suffragata dalle analogie compositive con il *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza* [cat. 135]. Che quindi sia stato Poussin a guardare all'opera di Gaspard?

◇ **Cat. 135.** *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza*

1650-1651

Olio su tela

74 x 99 cm

Parigi, collezione privata

**Provenienza:** collezione di Richard Houlditch; collezione del Conte di Suffolk; a Charlton Park nel 1854 [WAAGEN 1854].

**Bibliografia:** WAAGEN 1854, III, p. 170; BYRNE 1942, pp. 39-40; BOISCLAIR 1978, cat. 126, pp. 108-110; BOISCLAIR 1986, cat. 133, pp. 213-214.

La composizione d'insieme ricorda quella del *Diluvio* di Chartres [cat. 134]. Una torre rotonda simile a quella visibile a destra ritorna nel *Paesaggio con pastori, greggi, pescatori e veduta di città con torre circolare in lontananza* [cat. 125] nonché nel *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo* [cat. 136]. La luce calda alla Lorrain unita alle nuvole macchiate di grigio simili a cumulonemi pone l'esecuzione della tela verso il 1650.

Del dipinto esistono due incisioni settecentesche. La prima, di Vivares e pubblicata da Knapton nel 1741 (BOISCLAIR 1986, cat. G.8, p. 349), segnala l'opera presso la collezione di Richard Houlditch - che morì nel 1736 ma la cui collezione fu venduta solo a partire dal 1744 - mentre la seconda, eseguita sempre da Vivares (BOISCLAIR 1986, cat. G. 9, p. 349), la segnala nella collezione del Conte di Suffolk. Un'altra fu eseguita da Louis Duplat (BOISCLAIR 1986, cat. G. 269, p. 349)

◇ **Cat. 136. *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo***

1650-1651 circa

Olio su tela

72,6 x 94,5 cm

Collezione d'Arte del Banco BPM (già Banca Popolare di Novara)

N. Inv. BPN-2605

**Provenienza:** collezione Colonna.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1986, cat. 366, p. 282; scheda di F. Pesci (2009) consultabile nella sede e sul sito della collezione d'arte BPM.

La tela proviene dalla collezione Colonna, come attestato da un'incisione ottocentesca di Antonio Testa su disegno di Ettore Ciuli eseguita per l'album

dedicato alle opere di Dughet in possesso della famiglia e consultabile presso la Calcografia Nazionale (BOISCLAIR 1986, cat. G. 77, fig. 605). Le sue dimensioni fanno ipotizzare che facesse parte della serie di quattro tele raffiguranti le parti del giorno, di cui due sono ancora oggi conservate nel palazzo romano, ossia una con un *chiaro di luna* e un'altra rappresentante un'alba [catt. 240-241], datate in questa sede verso la fine degli anni Cinquanta. Un serie di quattro pezzi con le differenti fasi del giorno compare nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna pubblicata da Gozzano (GOZZANO 2004). L'opera oggi del Banco BPM fu datata da Boisclair tramite la conoscenza della sola incisione addirittura all'inizio degli anni Settanta, ipotesi accolta poi da Pesci. Questo pezzo in realtà sembra precedente di almeno qualche anno anche rispetto ai due dipinti Colonna, in quanto stilisticamente e compositivamente è più simile al *Paesaggio con pastori, greggi, pescatori e veduta di città con torre circolare in lontananza* [cat. 124] o, ancora, al *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza* [cat. 135], avente pure le stesse dimensioni. Il ritrovamento del quarto pezzo Colonna potrebbe sciogliere definitivamente questo dubbio. Questo a sua volta è noto grazie all'incisione di Achille Parboni (BOISCLAIR cat. G. 71, fig. 601) e sembra raffigurare un notturno o, in un'alternativa più remota, un luminosissimo sole alla Lorrain. Dalla composizione visibile nell'incisione si direbbe che anche questo pezzo sia almeno della seconda metà degli anni Cinquanta. Che la serie sia stata integrata da chi l'ha venduta ai Colonna col *Paesaggio fluviale al tramonto*, pur essendo questo antecedente, non è da escludere. Infatti il *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza* [cat. 135] dimostra benissimo l'uso frequente di questo formato da parte del pittore, che permetteva facilmente ai compratori di crearsi anche in un secondo momento un pendant.

- ◇ **Cat. 137. *Paesaggio italianizzante con quattro figure, fiume e borgo su promontorio in lontananza* [pendant del successivo]**  
1650-1651 circa

Olio su tela  
69,5x94 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum  
Inv. SK-A-94

**Provenienza:** collezione Hamilton; acquistate dal re William primo a Parigi nel 1823 per le collezioni del Rijksmuseum.

**Bibliografia:** *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue* 1976, p. 203; BOISCLAIR 1978, cat. 56; BOISCLAIR 1986, cat. 59, p. 185, fig. 83; *Chefs-d'oeuvre de la peinture française des musées néerlandais, XVIIe-XVIIIe siècles* 1992, cat. 12.

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 138. Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza [pendant del precedente]**

1650-1651 ca.  
Olio su tela  
73,1x98 cm  
Amsterdam, Rijksmuseum  
Inv. SK-A-95

**Provenienza:** collezione Hamilton; acquistate dal re William primo a Parigi nel 1823 per le collezioni del Rijksmuseum.

**Bibliografia:** *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: a completely illustrated catalogue* 1976, p. 203; BOISCLAIR 1978, pp. 57, 81-82; BOISCLAIR 1986, cat. 77, p. 191, fig. 100; *Chefs-d'oeuvre de la peinture française des musées néerlandais, XVIIe-XVIIIe siècles* 1992, cat. 13.

Boisclair nella monografia separa le due opere, qui invece ritenute un pendant, proponendo inoltre una datazione entro il 1640 per il *Paesaggio italianizzante con quattro figure, fiume e borgo su promontorio in lontananza* e entro il 1645 per il *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza*. Di quest'ultimo esiste una seconda versione più piccola dove sono stati inseriti alcuni personaggi mitologici da un figurista ignoto [cat. 139].

◇ **Cat 139. Paesaggio con Apollo e Dafne osservati da Peneo (e collaboratore figurista: Francesco Allegrini o Filippo Lauri?) (inedito)**

1650-51 circa  
Olio su tela  
42x65,5 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Christie's, Londra, 20 luglio 1990, lotto 11; vendita Sotheby's, New York, 05 giugno 2002, lotto 59.

Il presente dipinto è una seconda versione più piccola del *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza* del Rijksmuseum di Amsterdam [cat. 138]. In questa replica di minori dimensioni è tuttavia raffigurato un episodio mitologico tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Si vedono infatti Apollo e Dafne in primo piano, i quali sono a loro volta osservati dal dio fluviale Peneo. Questi personaggi non sono della mano di Dughet e spettano ad un collaboratore figurista, forse da riconoscersi con Filippo Lauri, che lavorò sicuramente al fianco del paesaggista alla fine del sesto decennio. La cronologia tuttavia lascia aperta anche la possibilità che si tratti di Francesco Allegrini, con cui Gaspard collaborò pochissimi anni prima. Un altro paesaggio un po' più tardo ma raffigurante sempre il mito di Apollo e Dafne e che spetta sicuramente alla collaborazione con un figurista è attualmente presso una collezione privata romana [cat. 140].

◇ **Cat. 140. *Paesaggio con Apollo, Dafne, Cupido e Peneo (e collaboratore figurista) (inedito)***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
Dimensioni sconosciute  
Roma, collezione privata

Vedere scheda precedente.

◇ **Cat. 141. *Paesaggio al tramonto con canefora in primo piano, lago e monti in lontananza***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
33 x 49 cm

## Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

**Provenienza:** probabilmente nella collezione di Antonio d'Amico Moretti (voce 18 dell'inventario post mortem del 1690); quindi forse in collezione del cardinale Pietro Ottoboni (?); lascito del Dr. Antonio Guasconi del 1865.

**Bibliografia:** VINCENZI 1925, cat. 235, p. 35 (maniera di Salvator Rosa); ZANI in PIROVANO, FIORIO (a cura di) 2001, cat. 1548, p. 349-350 (maniera di Gaspard Dughet).

Il dipinto, non presente nel catalogo di Boisclair, deve essere ricondotto alla mano di Gaspard. Già nell'inventario giudiziario della sostanza del Guasconi (1865) l'opera era catalogata sotto il nome di Dughet : «[4] paesaggio dipinto sopra la tela con macchiette dipinto da Gaspar Poussin molto emerito». Tuttavia nei primi decenni del Seicento il piccolo quadro milanese fu declassato a "maniera di" Salvator Rosa, per poi essere ricondotto alla maniera del Pussino solo nel 2001 con una datazione compresa tra il 1670 e il 1680. Secondo chi scrive la tela deve invece essere assegnata alla totale autografia del paesaggista romano e, nello specifico, deve essere inserita all'interno della seconda maniera dughettiana. Sebbene questo paesaggio sia oggi alquanto rovinato e necessiterebbe di un restauro - l'ultimo fu eseguito nel lontano 1950 da Zappettini - si riesce ancora ad evincere la vicinanza stilistica con alcune tele eseguite nei primissimi anni Cinquanta, quali ad esempio il *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo* [cat. 136] o il *Paesaggio italianizzante con quattro figure, fiume e borgo su promontorio in lontananza* del Rijksmuseum [cat. 137]. La presenza di un'architettura massiccia e classicheggiante al di là dello specchio d'acqua accomuna inoltre questo dipinto con le opere del primo lustro del sesto decennio, quando l'influenza dei paesaggi geometrici di Nicolas Poussin inizia ad avere degli effetti evidenti sulla produzione del più giovane cognato.

Forse la tela è da riconoscersi con la voce 18 dell'inventario dell'argenteo Antonio d'Amico Moretti (1690) che riporta «Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e monti, et acqua con una figurina di donna che porta un vaso in testa di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo



intagliata scorniciata con il piano lavorato, e tutta dorata». L'opera milanese è infatti ad oggi l'unica tela dughettiana nota che corrisponde pienamente alla descrizione inventariale dell'argentario, il quale deve annoverarsi tra i più grandi collezionisti di Gaspard nonché l'inventore delle cosiddette "Sale dei paesi". Più nello specifico, al Moretti si deve la prima "Sala del Pussino" finora conosciuta dagli studi, da riconoscersi con la quinta stanza del suo palazzetto in via del Corso, la quale era decorata con ben quarantacinque opere di Gaspard.

◇ **Cat. 142. *Paesaggio con bagnanti e pescatori nei pressi di un fiume e architetture su un promontorio***

Primi anni Cinquanta del Seicento

Olio su carta

39,8 x 59 cm

Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia

Inv. n. 368

**Provenienza:** donazione del 2018 di Guglielmo Devanna alla Galleria Nazionale della Puglia

**Bibliografia/mostre:** Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio...2016, cat. 4, pp. 54-56; BARBONE PUGLIESE, CECCONI 2018, pp. 68-69.

Nuccia Barbone Pugliese data l'opera verso i primi anni Sessanta del Seicento pur considerandola della seconda maniera. Effettivamente questo olio su carta si inserisce nella seconda fase stilistica del pittore, motivo per cui si propone una cronologia più prossima ai primi anni Cinquanta. La tecnica con cui è eseguita è attualmente un unicum nel catalogo dell'artista. Il paesaggio idealizzato e le figure arcadiche che lo abitano confermano il ruolo di bozzetto di questo pezzo. Non si tratta comunque di uno studio eseguito di getto né tantomeno di un dipinto eseguito en plein air, pratica solitamente associata ai paesaggisti ottocenteschi ma che alcuni biografi affermano essere stata utilizzata anche da Gaspard.

◇ **Cat. 143. *Paesaggio ventoso con figure, cascata e borgo sullo sfondo, montagne innevate in lontananza***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
74,5 x 127,5 cm  
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage  
Inv. ГЭ-4233

*Provenienza:* collezione di John Blanckwood nel 1754; Strelna Palace.

*Bibliografia:* DAMIRON 1960, p. 17; BOISCLAIR 1986, cat. 339, p. 273, fig. 367.

Già catalogato nel museo russo sotto il nome di Tavella, il dipinto fu poi giustamente reso a Gaspard. Boisclair propose una datazione compresa addirittura tra il 1669 e il 1673 per questo bel *Paesaggio ventoso* dell'Ermitage, che invece si direbbe della prima metà degli anni Cinquanta. Anzitutto, la predominanza dei toni ocra non permette una datazione nella terza maniera di Dughet, infatti il dipinto può porsi stilisticamente tra il *Paesaggio nuvoloso con due figure in primo, specchio d'acqua e rupe sulla destra* [cat. 128] e il *Paesaggio fluviale con due figure, cascata e borgo su promontorio* [cat. 144]. In quest'ultimo compare, in primo piano a destra, un grande albero dal tronco spesso e nodoso che può essere paragonato a quello della tela russa, dove tuttavia la chioma è furiosamente mossa dal vento. Sul fondo del dipinto dell'Ermitage sono presenti delle montagne innevate, rarissime nella produzione del Pussino.

- ◇ **Cat. 144. *Paesaggio fluviale con due figure, cascata e borgo su promontorio* [pendant del successivo] (inedito)**  
Primi anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
134 x 173 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Hampel Kunstauktionen, Monaco di Baviera, 08 dicembre 2006, lotto 457 (insieme al successivo).

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 145. *Paesaggio fluviale con fontanile, viandante seduto e città e ponte sullo sfondo* [pendant del precedente] (inedito)**

Primi metà degli anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

134 x 173 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Hampel Kunstauktionen, Monaco di Baviera, 08 dicembre 2006, lotto 457 (insieme al precedente).

Questo pendant composto da due opere dalle dimensioni considerevoli mostra l'evoluzione dello stile di Dughet verso un tipo di paesaggio più classicista, influenzato sicuramente dalla produzione di Nicolas Poussin. Per stile e cromie generali, le due tele si devono porre tra il di poco precedente *Paesaggio ventoso con figure, cascata e borgo sullo sfondo, montagne innevate in lontananza* del Museo dell'Ermitage [cat. 144] e il *Paesaggio crepuscolare con tre pescatori* della collezione Molinari Pradelli, [cat. 151] con cui condividono la resa del cielo, plumbeo nella parte superiore ma irradiato da una luce soffusa lungo la linea dell'orizzonte.

◇ **Affreschi nella Sala dei Paesi di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona (catt. 146-149)**

Fine 1649-1651 circa

Affreschi

Roma, Palazzo Pamphilj, Sala dei Paesi

- **Cat. 146. *Paesaggio con pastore e gregge di capre all'entrata di una grotta* (lato lungo, parete ovest)**
  
- **Cat. 147. *Paesaggio con due pescatori, cascata e borgo su montagna* (lato corto, parete sud)**
  
- **Cat. 148. *Marina con figure sulla riva, torre sul mare e scogli in lontananza* (lato lungo, parete est)**

- **Cat. 149. *Paesaggio con pescatore, airone, uomo che si rinfresca sulla riva e viandante in primo piano (lato corto, parete nord)***

**Bibliografia:** TITI 1763, p. 133; ROSSINI 1776, II, p. 455; VASI 1777, p. 275; VASI 1791, I, p. 458; WATERHOUSE 1937, p. 62; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, pp. 260, 269-270; SUTTON 1962, pp. 288-289; WADDINGHAM 1963, pp. 46-47; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 272; REDIG DE CAMPOS 1970, pp. 169-169; BOISCLAIR 1974, p. 77; DOMENICO CORTESE 1975, pp. 32-33; SALERNO 1975, pp. 231-232; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 35-36; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 29-30; SALERNO 1977-1980, p. 526; BOISCLAIR 1978, catt. 97-100; BOISCLAIR 1985, pp. 101-102; BOISCLAIR 1986, catt. 103-106, pp. 201-203; RUSSO 1990, pp. 193-202; RUSSELL 2006, p. 272; RUSSELL 2008, pp. 155-170; RUSSELL 2016, pp. 133-139; GALVAGNI 2020, pp. 43-44.

L'intervento di Dughet nel Palazzo Pamphilj di piazza Navona si inserisce nella seconda fase decorativa del palazzo, già in parte decorato negli anni Trenta da artisti quali Agostino Tassi, il quale fu anche il pittore prediletto di Giovan Battista Pamphilj prima della sua ascesa a pontefice. La commissione probabilmente fu ottenuta dal paesaggista in seguito alla visita del 6 ottobre 1649 nella chiesa di San Martino ai Monti di papa Innocenzo X Pamphilj, che vi poté ammirare alcuni dei paesaggi già conclusi da Gaspard. In seguito a questa visita il nostro pittore fu quindi incaricato di dipingere quattro affreschi disposti a fregio nella parte superiore delle pareti della cosiddetta *Sala dei Paesi*, rifacendosi non casualmente alla tipologia precedentemente usata dal Tassi nel medesimo palazzo. I quattro paesaggi dughettiani sono a loro volta fiancheggiati da medaglioni di divinità fluviali e da *ignudi* eseguiti da un ancora cortonesco Guillaume Courtois, pittore con cui poi collaborerà sempre per la famiglia Pamphilj. I quattro affreschi dughettiani, di cui due di formato più allungato, sono animati da pastori, cacciatori e pescatori e tra di essi spunta anche una marina, come già accaduto a palazzo Muti Bussi. Le figure sono tipiche dell'artista nella tipologia del vestiario all'antica, nelle pose e nelle giunture non anatomicamente esatte. I due affreschi delle pareti nord e sud - rispettivamente il *Paesaggio con pescatore, airone, un uomo che si rinfresca sulla riva e viandante in primo piano* e il *Paesaggio con due cacciatori, cascata e borgo su montagna* - sono costruiti tramite l'uso di diagonali e hanno alberi e rocce a fare da quinta

scenica. Quelli delle pareti est e ovest - ossia la *Marina con figure sulla riva, torre e scogli in lontananza* e il *Paesaggio con pastore e gregge di capre all'entrata di una grotta* - presentano una lunghezza maggiore rispetto all'altezza, simile al formato degli affreschi di minori dimensioni della chiesa di San Martino ai Monti; qui le figure sono molto piccole rispetto al paesaggio, il quale è descritto in maniera più panoramica. Si noti la derivazione dell'affresco raffigurante una *Marina* [cat. 148] da un disegno di Claude Lorrain conservato al British Museum e raffigurante, come l'affresco, una veduta del porto di Civitavecchia (Inv. Ff.2.157). L'altra fonte per questa scena furono invece le quattro lunette eseguite da Agostino Tassi intorno al 1623 a palazzo Odescalchi, al tempo di proprietà dei Ludovisi. Una datazione compresa tra il 1649 e il 1651 per i quattro affreschi è supportata dalla vicinanza con alcune scene di San Martino ai Monti. Come in alcuni episodi della chiesa di San Martino, ricorre in tre delle quattro scene l'uso del sentiero posto diagonalmente - ad esclusione della *Marina* - e le fronde degli alberi sono rese perlopiù tramite foglie dipinte singolarmente; inoltre, anche qui i fusti della vegetazione seguono una linea serpentinata. Per maggiori informazioni in merito a questa e ad altre commissioni pamphiljane si rimanda al paragrafo dedicato nella presente tesi.

◇ **Cat. 150. *Paesaggio boschivo con san Giovannino Battista* (e collaboratore figurista: Pier Francesco Mola)**

1652-1653

Olio su tela

355 x 288 cm

Milano, Pinacoteca di Brera

Inv. n. 253

**Provenienza:** commissione del cardinale Alessandro Omodei per cappella Omodei in Santa Maria della Vittoria, Milano.

**Bibliografia e cataloghi:** TORRE 1674, p. 103; OZZÒLA 1908, p. 163; SUTTON 1962, pp. 289-290, 311, n. 45; ROETHLISBERGER 1970, cat. 14; SUTHERLAND HARRIS 1974, p. 291 n. 24; SALERNO 1977-1980, II, pp. 526-527; BOISCLAIR 1986, pp. 200-201, cat. 100, fig. 141; MADERNA in ZERI, DELLA VALLE, PIROVANO 1992, pp. 304-206; PETRUCCI 2012, p. 408; VOLPI 2014, p. 484; CONTE 2016, pp. 46-57; CONTE 2020, pp. 107-108.

Si tratta di un'opera di collaborazione tra Dughet, incaricato di dipingere il paesaggio, e Pier Francesco Mola (1612-1666), autore della figura del santo e, stando a Conte, anche della pecorella. L'opera è il pendant del *Paesaggio con san Paolo Eremita* di Salvator Rosa come dimostrano le dimensioni simili delle due tele. Rosa realizzò anche la pala d'altare della cappella raffigurante *l'Assunta*. La prima menzione delle tele della cappella seguita dall'attribuzione ai rispettivi artisti si ritrova nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre, pubblicato nel 1674, che in merito al *Paesaggio con san Giovannino* riporta «L'altro paese, che si sta nella parte dell'Epistola agli occhi assai grato, dipinse Gasparo Possini, ed il Giovanni Battista, che sta godendo così dolce solitudine, operò Francesco Mola». Osservando l'opera, si nota che nel *San Giovannino* Gaspard sembra guardare alla sua produzione giovanile, eseguendo una boschereccia con alti alberi che si stagliano per tutta l'altezza del quadro ed anche oltre. L'effetto è quello di una fitta foresta dove il piccolo Giovannino dipinto da Mola trova riposo. La differenza con le opere giovanili di Gaspard si scorge tuttavia nella resa luministica più matura, con la luce che inizia a filtrare almeno nella parte inferiore delle fronde (più tardi questa attraverserà invece la totalità del fogliame).

Così come il pendant realizzato da Salvator Rosa, l'opera Dughet-Mola era stata collocata da Salerno intorno alla seconda metà del settimo decennio. In realtà, sia i due Rosa che il *Paesaggio con San Giovanni Battista* furono commissionati dal cardinale Omodei per la chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria. Boisclair (1986) datava il dipinto tra il 1648 ed il 1649 e ipotizzava che fosse un dono di Alessandro Omodei per la sorella Leonora, la quale entrò in convento a queste date. Anche Petrucci nella recente monografia su Mola data la tela intorno al 1648. Fu Ozzola a situare per primo la tela di Rosa agli inizi del secondo soggiorno romano del pittore, ossia verso il 1649-1650. L'Omodei divenne cardinale nel 1652 e per celebrare la sua recente nomina volle edificare a Santa Maria della Vittoria la propria cappella. Per questa ragione le opere di Rosa e di Dughet sono datate in questa sede

tra il 1652 ed il 1653 come proposto anche da Volpi nel catalogo dedicato a Salvator Rosa (2014).

Per quel che concerne la figura del san Giovanni, la critica ha unanimemente accettato l'autografia di Mola; solamente A. Sutherland Harris nel 1975 propose di assegnarla a Dughet, autore anche del paesaggio. La tela è conservata alla Pinacoteca di Brera dal 1812.

◇ **Cat. 151. *Paesaggio crepuscolare con tre pescatori***

1652-1654 circa

Olio su tela

49,5 x 65,5 cm

Bologna, Collezione Molinari Pradelli

*Provenienza:* appartenuta a P.W. Baker di Ramston, New Brandford, verso il 1780; Mrs. W.H. Sibson Fleming; acquistato da Molinari Pradelli presso Colnaghi

*Bibliografia/mostre:* SUTTON 1962, p. 276; WADDINGHAM 1963, p. 52; BOISCLAIR 1978, cat. 118, pp. 75, 106; SALERNO 1984, p. 267; SAMBO in *La raccolta Molinari Pradelli...*1984, cat. 89, p. 127; BOISCLAIR 1986, cat. 125, pp. 52, 209-210, fig. 165; *Barocco italiano...*1995, cat. 92, pp. 190-191; CANTOR 2005, n. 4; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 290, 292, figg. 38-39.

Pubblicato per la prima volta dal Sutton con una datazione addirittura negli anni Trenta, fu subito collocato negli anni Cinquanta da Waddingham per via della vicinanza con gli affreschi di San Martino ai Monti. Questa cronologia è stata in seguito accettata da Boisclair e dalla critica successiva, che pongono la tela intorno al 1653. In particolare, durante la mostra del 1995 il dipinto è stato paragonato alla *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham Palace [cat. 187], effettivamente eseguito negli stessi anni del nostro *Paesaggio crepuscolare*. A ciò si aggiunga la presenza di architetture classicheggianti al di là dello specchio d'acqua del piano intermedio, entrambi caratteristici delle opere della fase poussiniana che si riscontra nella produzione degli anni Cinquanta di Dughet [si vedano ad esempio i catt. 141, 145, 154].

Molinari Pradelli segnalò a Boisclair che presso Colnaghi si trovava anche il presunto pendant del dipinto, raffigurante in quel caso un paesaggio diurno.

Un disegno a matita nera e rialzi di bianco che ripropone la stessa composizione conservato a Darmstadt presso l'Hessisches Landesmuseum (inv. HZ. 1742) e già ritenuto autografo da Boisclair, è stato recentemente attribuito al False Amand da Cantor seguita da Sutherland Harris (CANTOR 2005, n. 4; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 290, 292, 310, cat. C3, figg. 38-39).

◇ **Cat. 152. *Paesaggio con due pescatori in primo piano***

1653-1654 circa

Olio su tela

101 x 127 cm

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inv. ГЭ-1248

**Provenienza:** collezione marchese de Mari; Mr. Humprey Edwin; Sir Robert Walpole, 1736 Downings Street, poi Houghton (nella galleria); venduto nel 1779 insieme alla collezione Walpole; acquistata da Caterina II di Russia; dal 1779 nell'Ermitage.

**Bibliografia generale:** WALPOLE 1752, p. 94; Martyn 1766, I, p. 116; Dussieux 1876, p. 579; Reau 1928, p. 186; BOISCLAIR 1978, cat. 133; BOISCLAIR 1986, cat. 139, pp. 214-215, fig. 117; DUKEL'SKAJA 2002, cat. 165, p. 263.

La tela è probabilmente una dei "Two Landscape by Gaspar Poussin" descritti nelle *Aedes* del 1752 insieme al **cat. 321**, con cui formava un pendant ricomposto. Il loro stile infatti differisce di molto. Stilisticamente questa tela dell'Ermitage è prossima al *Paesaggio con due pastori sdraiati in primo piano* di Buckingham Palace e al *Paesaggio con profeta disubbidiente ucciso da un leone* di Le Havre [**catt. 153-154**].

◇ **Cat. 153. *Paesaggio con due pastori sdraiati in primo piano***

1653-1654

Olio su tela

97,6 x 132,8 cm (senza cornice), 125,3 x 161 cm

Londra, Buckingham Palace, Royal Collection

Inv. RCIN 404647

**Provenienza:** acquistato da Frederick, principe di Galles prima del 1749.



**Bibliografia:** VERTUE 1722 (ed. 1929-1930), p. 11; PASSAVANT 1836, p. 112; BRYAN 1903, III, p. 97; BOISCLAIR 1978, cat. 129, pp. 108-110; Boisclair 1986, cat. 135, pp. 213-214, fig. 175.

L'opera è citata nell'inventario dei beni del principe di Galles del 1749.

Esiste un'incisione in controparte del dipinto realizzata da Wilson Lowry datata 1786 (BOISCLAIR 1986, cat. G. 181).

◇ **Cat. 154. *Paesaggio con profeta disubbidiente ucciso da un leone***

1652-1654 circa

Olio su tela

98,5x132,2 cm (senza cornice); 113,7 x 147,6 cm (con cornice)

Le Havre, Musée d'art moderne André Malraux

Inv. A 318

**Provenienza:** collezione Marcel Nicolle; acquistato dalla città di Le Havre nel 1870.

**Bibliografia/mostre:** GRAUTOFF 1914, pp. 158-159 (P); ARNAULD in *Collections du Musée des Beaux-arts de la ville de Le Havre*, 1957, cat. A 318; ROSENBERG in *Nicolas Poussin et son temps...*1961, cat. 30 (D?); THULLIER 1960, II, p. 291 (anonimo); SUTTON 1962, p. 300 (D); BLUNT 1966 (D); THULLIER 1974, cat. R. 111 (forse D); BOISCLAIR 1976 (b), pp. 35, 39 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 132; BOISCLAIR 1986, cat. 138, p. 214, fig. 178.

Già assegnato a Poussin da Grautoff, il bel dipinto di Le Havre fu ridato a Dughet a seguito di un'indicazione di Sterling nel catalogo del museo del 1957, in cui venne anche individuato l'insolito soggetto da Arnould. L'opera raffigura un episodio tratto da Libro dei Re, fonte biblica ben nota all'artista per via degli affreschi di San Martino ai Monti, i quali utilizzano perlopiù lo stesso testo. La vicenda narrata è infatti quella del profeta di Giuda rimasto anonimo, giacché egli disubbidendo al Signore perse il diritto di avere un nome. Questi aveva incontrato il vecchio e bugiardo profeta di Betel il quale lo invitò a mangiare a casa sua. Inizialmente il profeta di Giuda declinò l'offerta, poiché il Signore gli aveva vietato di mangiare pane e di bere acqua in quel luogo, tuttavia il profeta di Betel lo trasse in inganno, dicendogli che gli era apparso un Angelo per conto di Dio che lo aveva esortato a portarlo nella sua casa per sfamarlo e dissetarlo. Dopo il pasto, avendo ormai

contravvenuto alla volontà del Signore, il profeta di Giuda «partì e un leone lo trovò per strada e l'uccise; il suo cadavere rimase steso sulla strada» (*Libro dei Re*, XIII, 24). Così come nel *Diluvio* [cat. 134], anche nel *Paesaggio con profeta disubbidiente* di Le Havre si ravvisa una certa somiglianza con *Paesaggio con Piramo e Tisbe* di Poussin. Grandi alberi quinta a sinistra, un vasto specchio d'acqua nel piano intermedio, la presenza di numerose architetture, nonché una figurina in lontananza che scappa inorridita palesano la vicinanza alla tela appartenuta a Cassiano, in cui ritorna anche il leone. Queste somiglianze con l'opera di Poussin e l'alta qualità del dipinto spiegano la confusione attributiva che ha visto protagonista la tela di Le Havre nel corso del XX secolo.

◇ **Cat 155. *Paesaggio con tre pescatori di cui uno con rete vicino a un lago, arco roccioso e montagne innevate in lontananza (inedito)***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

70,8 x 97 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Bonhams, Londra, 08 luglio 2009, lotto 63.

◇ **Cat. 156. *Paesaggio roccioso con figure sedute vicino a un lago e borgo su collina in lontananza (inedito)***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

95,3 x 133,4 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, New York, 01 febbraio 2018, lotto 596.

Nelle cromie l'opera, avente le misure tipiche delle tele imperatore, ricorda il *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza* del Rijksmuseum [cat. 138] ma anche alcune delle grandi tele pamphiljane. Si ritiene infatti che sia di pochi anni successiva al dipinto di Amsterdam.

◇ **Il ciclo senza figure «per tramezzare all'indiana» [catt. 157-161]**

De Marchi ha scoperto che queste opere inizialmente erano parte di pareti mobili usate per “tramezzare all'indiana” secondo la moda del tempo. I documenti d'archivio (ADP, 1684, f. 331; 1709, ff. 350-351) testimoniano infatti che Giovan Battista Pamphilj junior conservava nel palazzo di via del Corso almeno due grandi «Piombi in dieci pezzi l'uno con pitture di Paesi di buona mano, alti p.mi otto e mezzo [...] in più luoghi sfondati» più altri di dimensioni minori. Si spiega così la presenza odierna nella Sala del Pussino di quadri di notevoli dimensioni ma privi di qualsiasi soggetto figurativo. Avevano questo scopo il *Paesaggio con rupe* ed il *Paesaggio col ponte Lucano* (di cui il primo ne era il proseguimento del lato sinistro), il *Paesaggio con cascate* ed il *Paesaggio con castelli e lago* (che corrispondono nelle dimensioni e nei pezzi che li compongono coi due piombi dell'inventario di Giovan Battista Pamphilj) ed infine il *Paesaggio con sentiero e forre*. Oltre alle dimensioni, le grandi opere sopracitate sono accomunate dalla tecnica esecutiva condotta con pennellate larghe ed estremamente rapide. A lungo si è creduto che fossero realizzate a tempera, in realtà paiono condotte con olii molto magri. La mancanza di figure era prevista fin dalla loro creazione poiché i personaggi mal si inserirebbero in questa tipologia di paesaggi. Solo a partire dall'inventario del 1747 sono presenti nella quadreria paesaggi di queste dimensioni, che furono molto probabilmente tagliati nel 1713 dal restauratore D. Michellini per realizzare una serie di dipinti. Nello stesso anno Michellini si recò anche nella dimora pamphiljana di Valmontone dove scollò dai “piombi” un paesaggio di ben 25 metri che venne tagliato e rifoderato per ricavarne nove quadri poi ritoccati da Marco Benefial, anche se non paiono essere questi. Quindi, alcune delle grandi tele in collezione furono ricavate dai piombi già al Corso al tempo di Giovan Battista Pamphilj mentre le restanti provengono dalla dimora di Valmontone (DE MARCHI 2016).

È da accettare l'affermazione che vede in Camillo il committente delle opere che stando all'analisi stilistica furono realizzate sicuramente quando era ancora in vita. Oltre a ciò si ricordi la passione di Camillo per la pittura di paesaggio e il suo grande impiego di Gaspard Dughet lungo tutto il sesto decennio del XVII secolo, anni in cui si devono collocare queste opere. Per Boisclair (1986) e Graf (2001) sono da situarsi tra il 1651 ed il 1653 ma potrebbero essere anche un po' più tarde.

- **Cat. 157. *Paesaggio con rupe* [già sezione del successivo]**

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

186,5 x 61 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 29

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; CANTALAMESSA 1892, cat. 29; SESTIERI 1942, cat. 29; SUTTON 1962, p. 284; SALERNO 1977-1980, p. 523; SAFARIK 1982, cat. 406; BOISCLAIR 1986, cat. 107; DE MARCHI 2008, pp. 101, 105; DE MARCHI 2016, p. 157.

Questa tela è la prosecuzione del *Paesaggio con ponte Lucano* [cat. 158], il quale è di dimensioni notevolmente maggiori. Infatti l'opera è costituita da un solo pannello, a differenza delle altre del ciclo in cui si vedono più punti di congiunzione. Un disegno conservato al Kunstmuseum di Düsseldorf (inv. 4691) si avvicina al dipinto. Tra il 1773 ed il 1775 G. Prencipe ha restaurato un'opera che è prossima nelle dimensioni al dipinto preso in esame: «foderato il telo del posino di pmi 9 e 3 ½ e stuccato di qua e di là un oncie per parte per riaccompagnarlo» (DE MARCHI 2016). La tela versa in un buono stato di conservazione.

- **Cat. 158. *Paesaggio col ponte Lucano***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

184 x 454,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 575

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; CANTALAMESSA 1892, cat. 575; SESTIERI 1942, cat. 575; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962; SUTTON 1962, pp. 283-284; WADDINGHAM 1963, pp- 39-40, 43-46; SALERNO 1977-1980, p. 523; BOISCLAIR 1986, cat. 114; CAPPELLETTI 2004, p. 274; DE MARCHI 2008, p. 105; DE MARCHI 2016, p. 157.

La tela fu tagliata nel lato sinistro per ricavare il *Paesaggio con rupe*. È registrata a partire dall'inventario del 1747 (n. 154) insieme ad altre tre di dimensioni simili. Come le altre del ciclo, inizialmente quest'opera era parte di un piombo per tramezzare all'indiana che fu smembrato per creare questo e gli altri dipinti raggruppati in questa sezione (DE MARCHI 2016). È a partire da questo dipinto che il *Ponte Lucano* divenne un soggetto amato dai paesaggisti. Dughet stesso lo ritrasse in un'altra tela conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge eseguita in collaborazione con Miel e in altri quadri [**catt. 122-123**].

Per Arcangeli (mostra Bologna 1962) siamo di fronte alla «creazione del mondo nella campagna romana», tuttavia lo studioso data il dipinto troppo precocemente, intorno al 1644-1646. Boisclair lo data invece intorno al 1651-1653, ma potrebbe essere anche di poco più tardo. Il primo intervento di restauro si deve a Michelini nel 1713. Nel 1775 G. Prencipe si occupa di rifoderare quest'opera insieme alle altre facenti parte di pareti mobili, come dimostra il fatto che ancora oggi il *Ponte lucano* sia formato da otto teli: «scollato dalla fodera vecchia n. 8 teli per torno li a rifoderati di nuovo [...] a uno a uno e rifilati e foderati sopra una tela di palmi 20 e 9 ricuciti sopra la fodera telo per telo e ristuccate tutte le comisure [...] un paese del posino»; durante quest'intervento vennero anche rifatte le cornici da G. Benedetti. Il cielo ed il ponte presentavano numerosi ripassi avvenuti nel corso dei restauri ma furono alleggeriti dal restauratore Grazioli nel 2006 (DE MARCHI 2016).

- **Cat. 159. *Paesaggio con cascata tra le rocce***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
184,5 x 454 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 576

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; CANTALAMESSA 1892, cat. 576; SESTIERI 1942, cat. 576; SUTTON 1962, pp. 283-284; WADDINGHAM 1963, pp- 39-40, 43-46; SALERNO 1977-1980, p. 523; BOISCLAIR 1986, cat. 115; DE MARCHI 2008 pp. 99,105; DE MARCHI 2016, p. 158.

Anche questa tela fa parte del ciclo senza figure usato per tramezzare all'Indiana. La composizione ricorda vagamente il *Sogno di Elia* [cat. 94] affrescato da Dughet a San Martino ai Monti tra il 1646 ed il 1651. Le cascate qui presenti potrebbero essere idealmente ispirate alla località di Tivoli, luogo in cui il pittore possedeva una casa. Come le altre del ciclo senza figure, l'opera ricorre per la prima volta nell'inventario del 1747 (n. 154). Insieme alla *Paesaggio col Ponte Lucano* il dipinto potrebbe essere quello restaurato nel 1775 da G. Prencipe, infatti anch'esso è composto da otto teli: «scollato dalla fodera vecchia n. 8 teli per torno li a rifoderati di nuovo [...] a uno a uno e rifilati e foderati sopra una tela di palmi 20 e 9 ricuciti sopra la fodera telo per telo e ristuccate tutte le comisure [...] un paese del posino» (DE MARCHI 2010). A queste stesse date G. Benedetti fece anche i telai e le cornici. Prima del restauro del 2006 di Grazioli numerosi ritocchi e riverniciature rendevano la tela scarsamente leggibile.

- **Cat. 160. *Paesaggio in riva al lago con castelli***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

184,5 x 603,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 35

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; CANTALAMESSA 1892, cat. 35; SESTIERI 1942, cat. 35; ARCANGELI 1962, p. 269; SUTTON 1962, p. 283; WADDINGHAM 1963, pp. 44-46, 48; SALERNO 1977-1980, p. 523; BOISCLAIR 1986, cat. R. 160; DE MARCHI 2008 p. 105; DE MARCHI 2016, pp. 158-159.

La grande tela, composta da dieci teli di 60 cm circa di larghezza l'uno, fa parte del ciclo di dipinti senza figure un tempo usati per tramezzare all'Indiana. Arcangeli, Sutton (1962) e Waddingham (1963) ne mettono in dubbio l'autografia

dughettiana in favore di un imitatore. Anche nella monografia dedicata all'artista Boisclair (1986) rifiuta la paternità di Dughet. Effettivamente la tela presentava vistose disomogeneità dovute a pesanti ritocchi, soprattutto a livello delle giunture e del cielo. Nel 1773 G. Prencipe provvide ad un cospicuo restauro: «sfoderato un quadro di p.mi 28 composto in dieci teli e staccati à uno à uno e fattogli molta altre servitù con l'assistenza del sig Dom.co Corvi un quadro di p.mi 28 ½ e 8 ½ rap-te un Paese del posino». Nel 1808 il figlio L. Prencipe rinfodera e ripulisce un paese di "Posino" delle stesse dimensioni (ADP filze 1808 n. 680 e 810; DE MARCHI 2010). Parte dei ritocchi sono stati rimossi da Grazioli nel restauro condotto nel 2006.

- **Cat. 161. *Paesaggio con sentiero e forre***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
184 x 608 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 36

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; CANTALAMESSA 1892, cat. 36; SESTIERI 1942, cat. 36; ARCANGELI 1962, p. 269; SUTTON 1962, p. 283; WADDINGHAM 1963, pp. 44-46, 48; SALERNO 1977-1980, p. 523; BOISCLAIR 1986, cat. R. 161; DE MARCHI 2008 p. 105; DE MARCHI 2016, pp. 159-160.

La grande tela, composta da dieci teli di 60 cm circa di larghezza l'uno, fa parte del ciclo di dipinti senza figure usati per tramezzare all'indiana prima di essere ridotti in quadri. Come per la precedente l'autografia dughettiana è stata messa in dubbio (BOISCLAIR 1986) anche per la scarsa leggibilità dovuta ai numerosi ritocchi. Infatti il cielo realizzato in smaltino azzurro fu più volte ripassato con tinte grigiastre e restauri invasivi furono condotti anche a livello delle giunture tra i teli. Nel 1773-1774 G. Prencipe aveva «sfoderato un quadro di p.mi 28 composto in dieci teli e staccati à uno à uno e fattogli molta altre servitù con l'assistenza del sig Dom.co Corvi un quadro di p.mi 28 ½ e 8 ½ rap-te un Paese del posino» che potrebbe essere questo o il Paesaggio con castelli e lago. Lo stesso ragionamento vale per i ritocchi

eseguiti nel 1808 da L. Prencipe (ADP, filze n. 680 e n. 810; DE MARCHI 2010). Grazioli nel 2006 ha eliminato parte dei ritocchi rendendo più leggibile la tela.

◇ *Paesaggi senza figure per Camillo Pamphilj [catt. 162-173]*

Questi dipinti, perlopiù di grandi dimensioni, sono stati dibattuti. Infatti non tutti gli studiosi concordano su quali siano effettivamente da assegnare a Dughet. In questa sede si ritiene che questi così come i cinque sicuramente utilizzati per “tramezzare all’indiana” facessero parte di un unico ciclo decorativo per così dire “immersivo”, forse destinato ad un unico ambiente. A tal proposito si rimanda al paragrafo dedicato ai Pamphilj nella presente tesi, dove si discute anche dell’autografia dei pezzi in questione.

- **Cat. 162. *Paesaggio con grande albero e cascate tra le rupi***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
221 x 151 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 38

*Bibliografia:* VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, p. 54; CANTALAMESSA 1892, cat. 38; SESTIERI 1942, cat. 38 (scuola di D); WADDINGHAM 1963, p. 54; BOISCLAIR 1978, cat. R. 130; BOISCLAIR 1986 cat. R. 150, p. 331; DE MARCHI 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, p. 160 (D).

- **Cat. 163. *Valle tra gli alberi***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
221 x 148 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 39

*Bibliografia:* VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, p. 54; CANTALAMESSA 1892, cat. 39; SESTIERI 1942, cat. 39 (scuola di D); BOISCLAIR 1978, cat. R. 131; BOISCLAIR 1986 cat. R. 151, p. 331; DE MARCHI 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, p. 160 (D).



- **Cat. 164. *Paesaggio con gola e cascate tra le rupi***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

220 x 149 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 40

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, p. 54; CANTALAMESSA 1892, cat. 40; SESTIERI 1942, cat. 40 (scuola di D); BOISCLAIR 1978, cat. R. 132; BOISCLAIR 1986 cat. R. 152, p. 331; De Marchi 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, p. 160 (D).

- **Cat. 165. *Paesaggio roccioso con albero dal tronco spezzato in centro***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

219 x 145 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 49

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, p. 54; CANTALAMESSA 1892, cat. 49; WATERHOUSE 1937, p. 62; SESTIERI 1942, cat. 49 (scuola di D); WADDINGHAM 1963, p. 53 (D?); BOISCLAIR 1978, cat. R. 170 (P); SAFARIK 1982, cat. 392 (D.); BOISCLAIR 1986 cat. R. 189, p. 337 (Adam Pynacker); DE MARCHI 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, p. 161 (D).

- **Cat. 166. *Paesaggio con grande albero sulla destra***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

203 x 114 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 53

**Bibliografia:** TONCI 1794, p. 54, 191 (D); CANTALAMESSA 1892, cat. 53; SESTIERI 1942, cat. 53 (scuola di D); WADDINGHAM 1963, p. 54 (D?); BOISCLAIR 1978, cat. R. 170 (P); SAFARIK 1982, cat. 392 (D.); BOISCLAIR 1986 cat. R. 173, p. 338; DE MARCHI 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, pp. 161-162 (D).

- **Cat. 167. *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

101,5 x 195 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 97

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 63; CANTALAMESSA 1892, cat. 97 (mancante e sostituito, non P); SESTIERI 1942, cat. 97 (scuola di D); BOISCLAIR 1986 cat. 113, p. 205, fig. 154; DE MARCHI 2008, p. 109 (D); DE MARCHI 2016, p. 162 (D).

- **Cat. 168. *Paesaggio con ruscello e specchio d'acqua in primo piano***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

101,5 x 198 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 54

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 63; CANTALAMESSA 1892, cat. 54; SESTIERI 1942, cat. 54 (scuola di D); BOISCLAIR 1986 cat. 112, p. 205, fig. 153; DE MARCHI 2008, p. 109 (D e cerchia: Onofri?); DE MARCHI 2016, p. 163 (D e cerchia: Onofri?).

Accettato da Boisclair come autografo, De Marchi lo associa a Dughet e alla sua cerchia, forse Crescenzo Onofri. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa per via della somiglianza col *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua* [cat. 167].

- **Cat. 169. *La cascatella nel bosco***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

102 x 198 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 87

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 62; *Catalogo* 1855, 15° sala; CANTALAMESSA 1892, cat. 87 (anonimo XVIII secolo); SESTIERI 1942, cat. 87; SAFARIK 1982, cat. 400 (D); BOISCLAIR 1986 cat. 110, pp. 203-204, fig. 150; DE MARCHI 2008, p. 109 (D e cerchia: Onofri?); DE MARCHI 2016, p. 163 (D e cerchia: Onofri?).

Accettato da Boisclair come autografo, De Marchi lo associa a Dughet e alla sua cerchia, forse Crescenzo Onofri. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa per via della somiglianza col *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua* [cat. 167].

- **Cat. 170. *Sottobosco con specchio d'acqua***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
102 x 194,5 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 582

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 232 (Jan Both); CANTALAMESSA 1892, cat. 582; SESTIERI 1942, cat. 582 (mancante e sostituito; anonimo XVIII secolo); SAFARIK 1982, cat. 399 (D); BOISCLAIR 1986 cat. 111, pp. 204-205, fig. 152; DE MARCHI 2008, p. 109 (D e cerchia: Onofri?); DE MARCHI 2016, p. 164 (D e cerchia: Onofri?).

Accettato da Boisclair come autografo, De Marchi lo associa a Dughet e alla sua cerchia, forse Crescenzo Onofri. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa per via della somiglianza col *Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua* [cat. 167].

- **Cat. 171. *Parete rocciosa***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
220,5 x 56,5 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 30

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, p. 53; CANTALAMESSA 1892, cat. 30; SESTIERI 1942, cat. 30 (scuola D); SUTTON 1962, p. 284 (D); ROETHLISBERGER 1970, cat. 15 (D); BOISCLAIR 1976 (b), p. 36, fig. 13 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 102, p. 101; SAFARIK 1982, cat. 404 (D); BOISCLAIR 1986 cat. 108, p. 203, fig. 149; DE MARCHI 2016, p. 164 (D e cerchia: Onofri?).

Accettato da Boisclair come autografo, De Marchi lo associa a Dughet e alla sua cerchia, forse Crescenzo Onofri. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa per via della somiglianza con le numerose rupi nonché coi paesaggi prettamente rocciosi dipinti da Dughet [catt. 39, 90, 112, 113, 155, 156, 157, 158, 198, 202]. Anche nella produzione grafica del paesaggista vi sono disegni di irte pareti, tra cui il bel foglio dell'Albertina di Vienna già attribuito a Poussin raffigurante una *Parete rocciosa con alberi* condotto a pennello e acquerellature brune, il quale fu inserito da Shearman nel gruppo G (G22; Inv. 11439).

- **Cat. 172. *Vegetazione tra le rocce e montagna in lontananza***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

191,5 x 50,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 61

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 53; CANTALAMESSA 1892, cat. 61; SESTIERI 1942, cat. 61 (scuola D); SUTTON 1962, p. 284, fig. 11 (D); BOISCLAIR 1976 (b), p. 36, fig. 15 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 103, p. 101; SAFARIK 1982, cat. 407 (D); BOISCLAIR 1986 cat. 109, pp. 203-204, fig. 150; DE MARCHI 2016, p. 164 (D e cerchia: Onofri?).

Accettato da Boisclair come autografo, De Marchi lo associa a Dughet e alla sua cerchia, forse Crescenzo Onofri. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa poiché formante un'unica serie coi **catt. 171 e 173**.

- **Cat. 173. *Albero in primo piano e cascata***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

217 x 49 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 62

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, p. 53, 191; CANTALAMESSA 1892, cat. 62; SESTIERI 1942, cat. 62 (scuola D); SUTTON 1962, p. 284 (D); ROETHLISBERGER 1970, cat. 15 (D); BOISCLAIR 1976 (b), p. 36, fig. 14 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 104 (D); SAFARIK 1982, cat. 405 (imitatore di Dughet); BOISCLAIR 1986 cat. R. 193, p. 338; DE MARCHI 2016, pp. 164-165 (imitatore di Dughet).

Rifiutato nel catalogo di Boisclair, che tuttavia precedentemente lo aveva accolto, per De Marchi è di un imitatore di Dughet. In questa sede l'opera si ritiene pienamente autografa poiché formante un'unica serie coerente coi **catt. 171 e 172**.

◇ **Cat. 174. *Paesaggio con cipressi e quattro figure***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

275 x 385 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 584

**Bibliografia:** TONCI 1794, p. 63, 192 (D); CANTALAMESSA 1892, cat. 584 (anonimo del XVIII secolo); WATERHOUSE 1937, p. 62 (D); SESTIERI 1942, cat. 584 (anonimo del XVIII secolo); SUTTON 1962, p. 284 (D); ROETHLISBERGER 1970, cat. 10 (D); BOISCLAIR 1978, cat. R. 182; SAFARIK 1982, cat. 393; BOISCLAIR 1986 cat. 116, p. 207, fig. 157; DE MARCHI 2016, p. 162 (D).

L'opera è accettata con riserva nel catalogo del pittore. Infatti, sebbene lo stile generale riconduca alla sua mano, stupisce l'insolita presenza di due cipressi, alberi mai riscontrati nelle tele di questo paesaggista. Una copia privata delle figure e già creduta di Onofri ma ricondotta da De Marchi a Giovannini è presente all'interno della medesima raccolta (DE MARCHI 2016, p. 205).

◇ **Cat. 175. *Paesaggio panoramico con figure, specchio d'acqua ed edifici***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

100,5 x 207 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 50

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; (D)TONCI 1794, p. 54, 191 (D); CANTALAMESSA 1892, cat. 50; SESTIERI 1942, cat. 50 (scuola Dughet, scambio con FC 51); SUTTON 1962, p. 283 (D); BOISCLAIR 1978, cat. R. 172; SAFARIK 1982, cat. 394 (Dughet? Lago del Fucino); BOISCLAIR 1986 cat. R. 190, p. 337, fig. 510 (Adam Pynacker); DI GREGORIO 2004, p. 104; DE MARCHI 2016, p. 165 (D e collaboratore?).

Boisclair propone di assegnare la tela a Pynacker. In questa sede si ritiene invece che sia di mano di Dughet così come il suo pendant [cat. 176].

◇ **Cat. 176. *Paesaggio panoramico con sentiero e tre figure in primo piano***

Prima metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

100,5 x 189,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 51

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85; (D)TONCI 1794, p. 54, 191 (D); CANTALAMESSA 1892, cat. 51; SESTIERI 1942, cat. 51 (scuola Dughet, scambio con FC 50); SUTTON 1962, p. 283 (D); BOISCLAIR 1978, cat. R. 172; SAFARIK 1982, cat. 396 (Dughet?); BOISCLAIR 1986 cat. R. 191, pp. 337-338, fig. 512 (Adam Pynacker); DE MARCHI 2016, p. 165 (D e collaboratore?).

Boisclair propone di assegnare la tela a Pynacker. In questa sede si ritiene invece che sia di mano di Dughet come il suo pendant [cat. 175].

◇ **Cat. 177. *Affresco con boschereccia per la fontana dell'Acqua Vergine di Alessandro Algardi (perduto. Incisione di Venturini)***

1653

Affresco (posto dietro a fontana)

Già Palazzo Doria-Pamphilj (distrutta)

**Bibliografia:** PASSERI 1772, pp. 213-214; GARMS 1972, p. 115; BOISCLAIR 1976 (a) pp. 36-37; BOISCLAIR 1978, pp. 104-106, 365, cat. 117; BANDES 1984, p. 28; BOISCLAIR 1986, cat. 124, pp. 52, 209.

L'esistenza dell'ormai distrutta Fontana dell'Acqua Vergine realizzata da Alessandro Algardi presso la dimora sul Corso di Camillo Pamphilj è attestata da un'incisione di Venturini, ove si scorge dietro al gruppo scultoreo un fondale dipinto a boschereccia. L'autografia dughettiana di questo sfondo è provata dalla testimonianza del biografo Passeri, che nella Vita dell'Algardi scrive: «Nel cortile grande per Palazzo oggi de Panfilj nella Via lata al Corso vi è di sua mano [Algardi] una fontana di stucco, ov'ha fatto nella cima una figura di una vergine detta di trevi, e da piedi due Tritoni che reggono il vaso principale ch'è collocato in mezzo, e compisce questa fonte dentro un arco ov' è dipinto un paese a fresco di mano di Gasparo Duger cognato di Nicolò Poussino». Per quel che concerne la cronologia, al 3 novembre 1653 è datato un pagamento a Battista Olmo (GARMS 1972, p. 115), responsabile del montaggio della fontana. Questo è dunque il termine ante quem per l'affresco dughettiano perduto.

◇ **Cat. 178. *Affresco con nuvole per la fontana di Paolo Naldini di palazzo Cardelli***

1654

Affresco (posto dietro a fontana)

Roma, Palazzo Cardelli

**Bibliografia:** SCANO 1961, p. 26; BANDES 1984, p. 28, fig. 57; BOISCLAIR 1986, cat. 140, p. 215.

Il 28 luglio 1654 Dughet ricevette un pagamento di 4,5 scudi per l'affresco retrostante alla *statua di Apollo* scolpita da Paolo Naldini (BANDES 1984). Questa è ancora oggi presso la corte interna di palazzo Cardelli, precisamente nel piano nobile. L'affresco, talmente ridipinto da risultare quasi illeggibile, raffigurava semplicemente delle nuvole. In un certo senso, ciò dimostra che l'artista fosse considerato dai contemporanei un vero e proprio specialista nella resa dei cieli.

◇ **Il ciclo pamphiljano di paesaggi religiosi in collaborazione con Guillaume Courtois [catt. 179-185]**

1652-1655 circa

Su commissione di Camillo Pamphilj Dughet realizza sette paesaggi a soggetto religioso in collaborazione con Guillame Courtois detto il Borgognone o il Cortese (Sanit Hyppolite, 1628 – Roma, 1679), autore delle figure e degli animali. I soggetti sono tratti dalla Bibbia o dalle vite dei santi. Non erano situati tutti nello stesso luogo, infatti due erano a Valmontone mentre i restanti a Nettuno. Compaiono tuttavia tutti nella residenza del Corso già al tempo di Giovan Battista Pamphilj (1684). Marie-Nicole Boisclair sosteneva nella sua monografia su Dughet che il ciclo fosse stato commissionato da papa Innocenzo X (1644-1655) per il palazzo di piazza Navona, ma in realtà fu commissionato dal nipote Camillo. Giustamente la studiosa afferma che almeno due opere furono terminate antecedentemente il primo giugno 1653 per via di una ricevuta di pagamento firmata da Guillaume Courtois, in cui l'artista afferma di essere stato pagato per aver eseguito le figure nei paesaggi dipinti da Dughet rappresentanti il *Buon samaritano* e *sant'Eustachio* (ADP, banc. 86, n. 10, fol. 443). Sebbene secondo la studiosa questi due siano gli ultimi dipinti realizzati della serie, ciò non è plausibile perché nel *paesaggio con san Giovanni Battista* e in quello con *Adamo ed Eva* sono presenti rispettivamente una coppia di leoni ed una di leopardi che il Cortese riprese dal *Paradiso terrestre* di Jan van Brueghel il Vecchio, entrato in collezione Pamphilj solo nel 1654 (DE MARCHI 2016).

L'intera serie subì un restauro verso il 1713 ad opera di D. Michelini e successivamente nel 1768 dal suo allievo G. Prencipe e da Paolo Anesi, un paesaggista che fece delle aggiunte sui lati dei dipinti. L'ultimo restauro è stato condotto da Grazioli nel 2006 (DE MARCHI 2016).

- **Cat. 179. Paesaggio con sant'Eustachio (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1652-1653 circa

Olio su tela

279x476,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 44

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia:* VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, pp. 55, 191; NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 44; SESTIERI 1942, cat. 44 (scuola Dughet); ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, pp. 259-260, 270; SUTTON 1962, pp. 281-282, 311 n. 24; WADDINGHAM 1963, pp. 39-40, 43-44, 46, 53 n. 14 (D); GARMS 1972, pp. 92, 317; SCHLEIER 1972, pp. 323-324 (D. e G. Courtois); BOISCLAIR 1974, pp. 77; SALERNO 1975, p. 230; SALERNO 1977-1980, II, p. 524; BOISCLAIR 1978, catt. 110-116; FRENCH in *Gaspard Dughet called...*1980, p. 18; SAFARIK 1982, cat. 395; BOISCLAIR 1986 cat. 123, pp. 208-209, fig. 164; GRAF in *Saur* 1999, XXI, p. 367; GRAF in *Saur* 2001, XXX, pp. 392-393; CAPPELLETTI 2004, p. 274; DE MARCHI 2013, pp. 77-93; DE MARCHI 2016, p. 166.

Questo dipinto si trovava nella residenza di Nettuno. È sempre stato attribuito a Dughet, tranne che da Sestieri secondo cui era di "scuola" (1942). Le figure furono invece date al Castiglione già da Tonci (1794). Fu Schleier (1972) a ritrovare un pagamento a Courtois del 1653 per le figure di quest'opera e per quelle del *Buon Samaritano*. Ciò portò Boisclair (1986) a datare l'intera serie tra il 1651 e la data del pagamento a Courtois. Il Mola dipinse per questa dimora un'altra tela raffigurante sempre sant'Eustachio ma stavolta adorante il crocifisso; il fine era di creare un pendant con la tela di Dughet e Courtois.

De Marchi (2016) accosta il cavallo di questa tela (insieme a quello nel *Buon Samaritano* e a quello del *Paesaggio con San Giovanni Battista*) a quello della tela con *Eremita che predica agli animali* del Prado, tuttavia il modo di rappresentare il manto e la criniera nonché il corpo possente dell'animale non paiono molto somiglianti.



Il dipinto ha subito vari distacchi e ridipinture.

- **Cat. 180. *Paesaggio con il Buon Samaritano* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1652-1653 circa

Olio su tela

279 x 429,5 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 45

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia:* VASI 1791, p. 85 (D); TONCI 1794, pp. 54, 191; NIBBY 1841, II, p. 730; CANTALAMESSA 1892, cat. 45; SESTIERI 1942, cat. 45 (scuola Dughet); ARCANGELI in *L'ideale classico...* 1962, pp. 259-260, 270; SUTTON 1962, pp. 281-282, 311 n. 24; WADDINGHAM 1963, pp. 43-44, 46 (D); GARMS 1972, p. 92; SCHLEIER 1972, p. 323 (D. e G. Courtois); BOISCLAIR 1976 (b), p. 36; BOISCLAIR 1978, cat. 116; BOISCLAIR 1986 cat. 122, p. 208, fig. 163; CAPPELLETTI 2004, p. 274; DE MARCHI 2016, p. 167.

Come la precedente, anche questa tela compare nel pagamento di 15 scudi ricevuto da Courtois nel 1653. Si conosce la localizzazione originaria della tela grazie all'inventario post mortem di Camillo (1666) della residenza di Nettuno: «rappresenta la carità verso il prossimo» (DE MARCHI 2016). Come le altre dell'intero ciclo, l'opera compare al Corso nell'inventario del 1684 di Giovan Battista Pamphilj «uno altro simile fatti dalli med.mi [Coutois e Dughet] nel quale vi sono i farisei a raccogliere un povero ferito» (GARMS 1972).

Nella collezione Pamphilj c'era un quadro di medesimo soggetto fatto da Weenix e Chiesa (DE MARCHI 2016).

Nel 1768 G. Prencipe e Paolo Anesi sono pagati per un'aggiunta sulla destra fatta da Anesi (ADP, LM c. 89, 111; riportato in DE MARCHI 2016). Anche qui sono stati rintracciati dei distacchi, soprattutto sul busto del ferito.

- **Cat. 181. *Paesaggio con san Giovanni Battista* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1654-1655 circa

Olio su tela

278 x 385 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 55

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia/mostre:* VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, pp. 56, 191 (D. e Grechetto); NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 55; SESTIERI 1942, cat. 55 (Dughet e collaboratore); WADDINGHAM 1963, p. 45; BOISCLAIR 1986 cat. 121, p. 208, fig. 162; DE MARCHI 2009, p. 28; DE MARCHI 2013, pp. 77-93; DE MARCHI 2016, pp. 167-168.

La tela è stata eseguita dopo il 1654 per via della presenza dei leoni che richiamano quelli dipinti da Jan Brueghel il Vecchio nel *Paradiso terrestre*, opera su rame acquistata proprio a questa data da Camillo Pamphilj. A loro volta questi richiamano i leoni dipinti da Rubens nel dipinto raffigurante *Daniele nella fossa dei Leoni* (Washington, National Gallery of Art, inv. 1965.13.1).

Secondo De Marchi alla morte di Camillo, avvenuta nel 1666, la tela si trovava nel palazzo di Nettuno. Il dipinto, molto variopinto, ha un'iconografia molto insolita, tanto che Tonci sottolinea la forte somiglianza tra questo san Giovanni Battista e la figura di Orfeo. Proprio per la somiglianza con Orfeo sussiste il dubbio che la tela sia in realtà quella segnalata a Valmontone alla morte di Camillo. Tuttavia la presenza di una croce nelle mani della figura non pone dubbi circa la sua identificazione con un san Giovanni.

Gli animali non paiono essere realizzati da Dughet. De Marchi (2016) propone di attribuirli ad un artista della cerchia di Johannes Hermans, un pittore nordico attivo presso la famiglia Pamphilj, tuttavia la studiosa Valeria di Giuseppe di Paolo ha confermato la mano di Guillaume Cortois per questa e per le altre tele del ciclo presentanti animali. Sicuramente nel 1684 la tela era esposta nel palazzo del Corso.

L'opera subì restauri nel 1713 da parte di Michelini e nel 1768 da G. Prencipe e Paolo Anesi, il quale apportò due aggiunte ai lati. Nel 1904 P. Cecconi Principi rintelò il dipinto. L'ultimo restauro risale al 2006 per mano di Grazioli. Attualmente presenta una lacerazione nella parte inferiore a sinistra e qualche distacco di pittura.

Vi è un pentimento al centro, a livello del manto rosso del santo, il quale infatti ricopre una foglia (DE MARCHI 2016).

- **Cat. 182. *Paesaggio con santa Maria Egiziaca* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1652-1655 circa

Olio su tela

278 x 385 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 57

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia/mostre:* VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, pp. 53, 191; NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 57; SESTIERI 1942, cat. 57 (anonimo del XVIII secolo); *Francesi a Roma...*1961, cat. 276; ARCANGELI in *L'Ideale classico...*1962, pp. 263-264; SUTTON 1962, pp. 278, 281-283; *Mostra del Barocco Romano...*1971, cat. 22; SCHLEIER 1972, pp. 323-324 (D e G. Courtois); GRAF, SCHLEIER 1973, p. 801; BOISCLAIR 1978, cat. 110; BOISCLAIR 1986 cat. 117, p. 207, fig. 158; DE MARCHI 2013, p. 77-93; DE MARCHI 2016, pp. 168-169.

Rispetto alle altre opere del ciclo, le figure, soprattutto quella della santa, sono di dimensioni più ridotte; grazie a ciò si accordano meglio col paesaggio retrostante. Questo paesaggio e il *Paesaggio con sant'Agostino* si trovavano nella stessa sala del palazzo di Nettuno alla morte di Camillo, ossia nel 1666: «quadro alto palmi dodici in circa e larghi sedici con una Maddalena pentita». Al tempo di Giovan Battista Pamphilj entrambe le opere erano già nel palazzo di via del Corso, come le restanti del ciclo. Nell'inventario di Giovan Battista il soggetto è correttamente identificato «Un altro simile fatto dalli med.mi [Courtois e Dughet] nel quale vi è Santa Maria Egiziaca». A livello iconografico, la figura della penitente s'ispira alla Maddalena di un'opera attribuita dubitativamente ad Annibale Carracci presente nella collezione Pamphilj (inv. FC 283; DE MARCHI 2016). Fu Schleier (1972) ad identificare per la prima volta l'opera come frutto della collaborazione Dughet-Courtois.

È l'opera meglio conservata della serie. Anch'essa come le altre fu restaurata nel 1713 e nel 1768. Altri restauri furono effettuati da C. Matteucci nel 1957, data in cui fu eseguito anche il rintelo da parte di D. Podio, e da Grazioli nel 2006.

È stata esposta in più mostre, tra cui quella sui *Francesi a Roma* (svoltasi a Roma nel 1961) e quella sul *Il Barocco Romano* tenutasi a Tokyo nel 1971.

- **Cat. 183. Paesaggio con Caino e Abele (in collaborazione con Guillaume Courtois)**  
1654-1655 circa  
Olio su tela  
280 x 411 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 63

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia:* VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, pp. 58, 191; NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 63; SESTIERI 1942, cat. 63; WADDINGHAM 1963, pp. 45-46; BOISCLAIR 1978, cat. 112; BOISCLAIR 1986 cat. 119, p. 208, fig. 160; DE MARCHI 2013, p. 77-93; DE MARCHI 2016, p. 169.

Quest'opera fu ordinata da Camillo Pamphilj insieme al *Paesaggio con Adamo ed Eva* per il palazzo di Valmontone. Questo spiegherebbe le differenze stilistiche delle due tele rispetto agli altri dipinti del ciclo, infatti si potrebbe parlare di un ciclo vero e proprio fatto da cinque tele più queste due a se stanti. Come il resto delle opere dipinte da Dughet e Guillaume Courtois, questa è registrata al Corso nel 1684, quando è ormai di proprietà di Giovan Battista Pamphilj. Solo a questa data si può definire la serie di sette dipinti un ciclo unico.

Rispetto agli altri dipinti eseguiti per la residenza di Nettuno, l'opera presenta una pittura più secca. Le figure sono più imponenti come nel suo pendant e nel *Paesaggio con San Giovanni Battista*. Come in altre tele della serie, vi sono dei fiori, quali ad esempio le campanule, che sono sparse qua e là per il paesaggio, tuttavia non paiono essere di mano di Dughet, poiché in nessuna sua opera conosciuta sono presenti. Potrebbero essere di Courtois, autore anche degli animali, infatti alcune

campanule blu che compaiono in alcuni dei dipinti presentano la stessa cromia del pavone che compare nel *Paesaggio con san Giovanni Battista*.

I restauri più antichi furono eseguiti nel 1713 da D. Michelini e nel 1768 da G. Prencipe e Paolo Anesi, che fece le aggiunte laterali. Nel 1773 furono poste «le fasce d'intorno, e stuccati» (ADP, filze n. 595) a due paesi compagni, che De Marchi (2016) identifica con questo ed il *Paesaggio con Adamo ed Eva*. L'opera presenta una giuntura orizzontale al centro. Grazioli ha condotto l'ultimo restauro nel 2006.

- **Cat. 184. *Paesaggio con Adamo ed Eva* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**  
1654-1655 circa  
Olio su tela  
280 x 426 cm  
Roma, Galleria Doria Pamphilj  
Inv. FC 64

**Provenienza:** commissione di Camillo Pamphilj.

**Bibliografia:** VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, pp. 58, 191; NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 64; SESTIERI 1942, cat. 64 (scuola Dughet); WADDINGHAM 1963, pp. 45-46; BOISCLAIR 1978, cat. 113; BOISCLAIR 1986 cat. 120, p. 208, fig. 161; DE MARCHI 2009, p. 28; DE MARCHI 2013, p. 77-93; DE MARCHI 2016, p. 170.

L'opera venne ordinata insieme al *Paesaggio con Caino e Abele* per il palazzo di Valmontone. La tele segue le medesime vicende collezionistiche di quest'ultima.

I due leopardi sono ispirati al *Paradiso terrestre* di Jan Brueghel il Vecchio acquistato da Camillo nel 1654 (così come lo erano i due leoni del *Paesaggio con san Giovanni Battista*). A livello iconografico è interessante la scelta del Borgognone di realizzare un'Eva che porge un fico ad Adamo al posto della più convenzionale mela. Secondo De Marchi (2006) il fico potrebbe essere un'allusione sessuale.

I restauri più antichi furono eseguiti nel 1713 da D. Michelini e nel 1768 da G. Prencipe e Paolo Anesi, che fece le aggiunte laterali. Nel 1773 furono poste «le fasce d'intorno, e stuccati» (ADP, filze n. 595) a due paesi compagni, che De Marchi (2016) identifica con questo ed il *Paesaggio con Caino e Abele*.

Il dipinto è ben conservato, eccezion fatta per lo smaltino azzurro del cielo in parte alterato.

- **Cat. 185. *Paesaggio con sant'Agostino e il bambino* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1652-1655 circa

Olio su tela

275 x 380 cm

Roma, Galleria Doria Pamphilj

Inv. FC 56

*Provenienza:* commissione di Camillo Pamphilj.

*Bibliografia/mostre:* VASI 1791, p. 85? (D); TONCI 1794, pp. 57, 191; NIBBY 1841, II, p. 731; CANTALAMESSA 1892, cat. 56; SESTIERI 1942, cat. 56; *Francesi a Roma...*1961, cat. 271; ARCANGELI in *L'Ideale classico...*1962, pp. 263-264; SUTTON 1962, pp. 279, 281-282; WADDINGHAM 1963, pp. 45-46; *Mostra del Barocco Romano...*1971, cat. 21; GRAF, SCHLEIER 1973, pp. 797, 801 (D. e Courtois); BOISCLAIR 1976, p. 36; BOISCLAIR 1978, cat. 111; BOISCLAIR 1986 cat. 118, pp. 207-208, fig. 159; CAPPELLETTI 2004, p. 272; DE MARCHI 2013, p. 77-93; DE MARCHI 2016, pp. 170-171.

È l'opera del ciclo in cui il paesaggio riveste un ruolo maggiore, infatti le figure principali del santo e del bambino sono relegate nel secondo piano e hanno dimensioni modeste. Proprio per queste ragioni la critica ha a lungo dibattuto su un'eventuale presenza di Guillaume Courtois, che comunque si fa meno evidente. L'episodio di sant'Agostino e il bambino alluderebbe al primato della fede sulla conoscenza. Le figure del santo, del bambino nonché la Trinità che svetta tra le nubi furono eseguite dal Cortese ispirandosi al dipinto di omonimo soggetto dipinto dal Lanfranco per la Cappella Bongiovanni a Sant'Agostino nel 1616. Il paesaggio marino raffigurato può essere messo in relazione col qui ritenuto coevo *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci* [cat. 186].

Si noti che rispetto alle altre tele qui le pennellate sono più fluide, forse perché è l'ultima ad essere stata eseguita. Il colore è piuttosto grasso e liscio e, per De Marchi, richiama gli affreschi della Farnesina i quali tuttavia paiono essere di un seguace piuttosto che di Gaspard (BOISCLAIR 1986).

L'opera in questione era nella residenza di Nettuno nel 1666: «Miracolo, che Christo [...] fece a sant'Agostino [...] palmi dodici in circa e larghi sedici» (inv.1666). In seguito andò al Corso al tempo di Giovan Battista Pamphilj (inv. 1684). Michelini la restaurò nel 1713. Nel 1768 G. Prencipe e Paolo Anesi eseguirono un ulteriore restauro e fecero un'aggiunta sul lato sinistro.

La tela è stata esposta alla mostra romana (1961) riguardante *I francesi a Roma* e alla mostra sul *Barocco romano* tenutasi a Tokyo nel 1971. Durante questa esposizione il dipinto ha subito un restauro mal condotto, con una ripassatura troppo invadente e un appiattimento del fodero (DE MARCHI 2016). L'ultimo restauro è stato effettuato nel 2006 da Grazioli.

◇ **Cat. 186. *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci***

Primi anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

90 x 127 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** collezione del cardinale Pietro Ottoboni; collezione di Anthony Blunt; vendita Christie's, Londra, 19 luglio 1974, lotto 170.

**Bibliografia:** SUTTON 1962, p. 282, fig. 9; WADDINGHAM 1963, pp. 38-40, 42; BOISCLAIR 1978, cat. 55, pp. 77-78; BOISCLAIR 1986, cat. 57, pp. 184-185, fig. 80; OLSZEWSKI 2004, pp. 47, 70.

Questo dipinto, appartenuto per qualche anno allo storico dell'arte inglese Sir Anthony Blunt, fu datato da Boisclair tra il 1638 e il 1640 poiché la studiosa vi ravvisava delle similitudini con alcuni degli affreschi giovanili di palazzo Muti Bussi [catt. 12-25]. Secondo chi scrive lo stile del *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci* è invece simile a quello della *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham Palace [cat. 187], datata invece tra il 1652 e il 1653 circa. La costruzione rammenta inoltre il *Paesaggio con sant'Agostino e il bambino* [cat. 185] eseguito in collaborazione con Guillaume Courtois per Camillo Pamphilj nella prima metà degli anni Cinquanta.

Boisclair e, più dubitativamente, Olszewski hanno avvicinato questa tela a una delle due voci dell'inventario del cardinale Ottoboni in cui sono descritti due dipinti aventi proprio questo soggetto nonché le medesime dimensioni dell'opera qui presa in esame (inventario post mortem del 1740, voci 42 e 68).

◇ **Cat. 187. *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena***

1652-1655 circa

Olio su tela

97,8 x 136,1 cm (senza cornice), 131,5 x 168,2 cm (con cornice)

Londra, Buckingham Palace, Royal Collection

Inv. RCIN 405355

**Provenienza:** collezione del Marchese Niccolò Maria Pallavicini, Roma, palazzo dell'Orso; acquistato da Humprey Edwin dagli Arnaldi (post 1721-ante 1745); venduto da Edwin a Frederick, principe di Galles verso il 1745; registrato nella seconda stanza di Leicester House come opere di Nicolas Poussin; Windsor Castle; Buckingham Palace.

**Bibliografia generale/mostre:** WRIGHT 1730, I, pp. 295-296; *Aedes Walpolinae* 1752, p. 94; BRYAN 1903, III, p. 97 (D e P); GRAUTOFF 1914, pp. 267-268 (D e P?); MAGNE 1914, p. 190 (P); WADDINGHAM 1963, p. 52 n 18; BLUNT 1966, R. 17 (D); THUILLIER 1974, R. 110 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 120 (D); *Gaspard Dughet called...* 1980, cat. 6, p. 15; KITSON 1980, p. 648; BOISCLAIR 1986, cat. 127, pp. 210-211, fig. 168; RUDOLPH 1995, p. 29 e n. 67, GALVAGNI 2020, pp. 44-45.

La *Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena* di Buckingham è uno dei rarissimi esempi di marina pura di Gaspard Dughet insieme a quella, decisamente antecedente, di Rouen [cat. 30]. Nell'incisione eseguita da François Vivares verso il 1748 l'opera è attribuita alla collaborazione tra Dughet e Poussin, ritenuto l'autore delle figure. La confusione attributiva è continuata fino ai primi decenni del XX secolo, come dimostra la doppia attribuzione ai due Pussini perpetrata da Bryan e Grautoff o, ancora, l'assegnazione al solo Poussin da parte di Magne. Fu Waddingham a considerare la tela completamente di mano di Dughet, seguito poi da Blunt, Thuillier e Boisclair. Come per la marina di Rouen [cat. 30], per il mostro degli abissi Dughet riprende nuovamente l'affresco di Paul Bril alla Scala Santa e tutte le sue rielaborazioni successive. Tra le due marine di Gaspard esistono delle differenze stilistiche evidenti figlie della loro diversa cronologia, come si evince



dalla resa accurata del vento che tutto piega o del fulmine che col suo furore incendia un edificio. Anche le belle figure che assistono inermi alla scena sul promontorio in primo piano hanno una monumentalità che si spiega solo tramite l'esperienza accumulata dal nostro nell'impresa di San Martino ai Monti.

Nel 1995 Rudolph ha dimostrato l'antica appartenenza di questo dipinto alla collezione di palazzo dell'Orso del marchese Niccolò Maria Pallavicini. Può infatti essere riconosciuta con una delle opere della "Seconda Anticamera" citate nell'inventario post mortem del marchese del 1714, ove è riportato «[404] un altro quadro in tela d'Imperatore per traverso rappresenta una Tempesta con un Vascello, e Giona, che si getta nel mare disse essere...con Corn.e intagliata e dorata». Questo, così come altri paesaggi di Dughet, era ancora nel palazzo dell'Orso nella primavera del 1721, come testimoniato da un resoconto di Edward Wright, il quale visitò il palazzo in compagnia del Visconte di Ewelme (Lord George Parker), in cui l'inglese si sofferma su alcuni quadri, tra cui «A great many other paintings by Carlo Marat, and many of Gaspar Poussin; particularly a very fine sea-storm, with Jonah and the Whale». La tela lasciò comunque la collezione dell'ormai defunto Pallavicini in un momento da Rudolph situato non troppi anni dopo la morte di Niccolò Maria, dato che nel 1745 circa era già Oltremarina nelle mani di Humprey Edwin, il quale la cedette al principe di Galles.

- ◇ **Cat. 188. *Paesaggio con due figure di cui uomo che raccoglie acqua***  
1652-1655 circa  
Olio su tela  
74,2 x 99 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Christie's, Londra, 5 maggio 1950, lotto 106; vendita Christie's, Londra, 11 luglio 2003, lotto 239

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 124, pp. 108-110; BOISCLAIR 1986, cat. 131, p. 211, fig. 173.

Boisclair situa l'opera nella prima metà degli anni Cinquanta, proposta condivisa anche in questa sede.

- ◇ **Cat. 189. *Paesaggio con uomo che raccoglie l'acqua e fanciulla nei pressi di un fiume (inedito)***  
1652-1655 ca.  
Olio su tela  
74 x 96,5 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 5 luglio 1995, lotto 186.

Questa tela inedita transitata in asta da Sotheby's nel 1995 deve essere coeva al simile *Paesaggio con due figure di cui uomo che raccoglie acqua* [cat. 188].

- ◇ **Cat. 190. *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata (inedito)***  
Prima metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
47 x 37 cm  
Inghilterra, collezione privata

Questo piccolo quadro inedito di collezione privata inglese si ritiene essere una delle prime vedute di Tivoli eseguite da Dughet, luogo che si evince dalla presenza dell'inconfondibile alta cascata. L'opera, non finita, è probabilmente uno studio dell'artista, forse realizzato en plein air. Le architetture poste in alto sul promontorio ricordano quelle che Gaspard inserisce nel dipinto genovese di palazzo Rosso [cat. 121] e in quello presumibilmente coevo di Nostell Priory [193].

- ◇ **Cat. 191. *Paesaggio con cascata, figure e borghi***  
Metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
30 x 26 cm  
Madrid, Museo Nacional del Prado  
Inv. P000079

**Provenienza:** dalla collezione di Carlo Maratti (inv. 1712, n. 356?); Felipe V, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, 1727; Felipe V, La Granja, stanza dove si trovava la scala in marmo, 1746, n° 81; La Granja, 1774; La Granja, 1794, n° 81; Palacio Real, Madrid, dormitorio dei principi-decima stanza, 1814-1818, n° 81).

**Bibliografia/mostre:** *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor*, Madrid, 1826, n. 13; GALLI 1928, p. 232, n. 24; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 273; BOISCLAIR 1978, cat. 356; *Claudio de Lorena...*1984, pp. 114; *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas* 1985, pp. 189; BOISCLAIR 1986, cat. R.71, p. 316; Maurer 2013, pp. 252; *Belleza encerrada...*2013, pp. 30 n. 119.

Questo piccolo quadretto proviene dalla collezione del pittore Carlo Maratta. Potrebbe infatti corrispondere al dipinto descritto alla voce 356 del suo catalogo post mortem. La tela in questione, la quale fu espunta da Boisclair dal catalogo dell'artista, si assegna con riserva a Dughet. Potrebbe infatti trattarsi di un'opera lasciata incompleta o di uno studio come nel caso del *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata* di collezione privata inglese [cat. 190].

◇ **Cat. 192. *Boschereccia con due pescatori***

Metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

51 x 49 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi

Inv. 00126048

**Provenienza:** nella collezione di Ferdinando II de Medici, Poggio a Caiano, da prima del 1710; agli Uffizi dal 1773.

**Bibliografia/mostre:** DUSSIEUX 1876, p. 426; BRYAN 1903, III, p. 97; CHIARINI in *Paesisti bamboccianti e vedutisti...*1967, cat. 46; ROSENBERG in *Pittura francese nelle...*1977, cat. 112; BOISCLAIR 1978, cat. 240; BOISCLAIR 1986, cat. 252, p. 250, fig. 291.

Questa *Boschereccia* fu ricondotta da Rosenberg all'inventario dei beni di Ferdinando II de Medici presso la residenza di Poggio a Caiano. La tela, considerata dei primi anni Sessanta da Boisclair, rievoca più che altro i ravvicinati interni di boschi di formato verticale eseguiti da Dughet nel *San Giovannino* in collaborazione con Pier Francesco Mola [cat. 150] e nell'affresco retrostante alla fontana dell'*Acqua*

*Vergine* di Alessandro Algardi nel palazzo pamihljano di via del Corso, oggi perduto ma noto tramite un'incisione del Venturini [cat. 177].

Chiarini durante la mostra del 1967 segnala una copia di autore anonimo presso il Museo Civico di Pistoia. In questa sede se ne segnala un'altra di alta qualità conservata presso una collezione privata romana e avente le stesse dimensioni della tela degli Uffizi, da considerare forse di mano del pittore. Tito Boselli ha realizzato un'incisione del dipinto (BOISCLAIR 1986, cat. 143)

- ◇ **Cat. 193. *Paesaggio con pastori, mucche, cascata e borgo su parete rocciosa***  
Metà anni Cinquanta del Seicento  
Olio su tela  
90 x 104  
Nostell, Nostell Priory (National Trust)  
Inv. 959476

L'opera non risulta inserita nel catalogo di Boisclair, dove tuttavia è riportata una tela della National Gallery of South Africa di Cape Town avente lo stesso sfondo paesistico e di dimensioni simili (100 x 98 cm, inv. 1597; BOISCLAIR 1986, cat. 319, p. 267-268, fig. 350). Quest'ultima è datata addirittura tra il 1669 e il 1671 dalla studiosa canadese. Ciononostante, la presenza di architetture simili al quadro genovese [cat. 121], che a sua volta presenta le tipiche nubi a cumulo che Dughet dipinge solo tra la fine del quinto e l'inizio del sesto decennio portano chi scrive a porre la tela di Nostell Priory nella prima metà degli anni Cinquanta. Se si accetta l'autografia di entrambe le versioni, anche l'opera del museo sudafricano va posta in questo periodo. Si noti inoltre che la versione sudafricana ripropone pure le stesse figure presenti nel primo piano del quadro di Palazzo Rosso.

- ◇ **Cat. 194. *Paesaggio con Cupido e la Morte in primo piano e pescatori che raccolgono le reti pesanti sul fondo (inedito)***  
1652-1655 circa  
Olio su tela  
73 x 97 cm  
Roma, collezione Amata

*Provenienza:* Vendita Casa d'Asta Babuino, Roma, 10 novembre 2020, lotto 84 (come opera di Giovan Francesco Grimaldi).

L'opera oggi in collezione Amata è transitata sul mercato dell'arte romano con un'attribuzione a Giovan Francesco Grimaldi. La paternità di Dughet è dimostrata invece da alcuni elementi che compaiono nel dipinto, ad esempio la roccaforte in alto a sinistra che ricorda quella presente nel bel dipinto di Stourhead sicuramente di mano del nostro [cat. 233], dove è anche presente una cascata che sbuca similmente da sotto gli edifici.

Ma ciò che più colpisce di questo *Paesaggio* è il soggetto insolito raffigurato, che secondo chi scrive è da riconoscersi con due favole distinte di Esopo, rappresentate rispettivamente nel primo piano e in quello intermedio. In primo piano si vedono chiaramente un cupido bendato e uno scheletro intenti a scoccare delle frecce dai loro archi. Di fronte a loro giace un giovane morente in terra, mentre un anziano raggiunto in pieno petto dalla freccia è ancora stranamente in piedi. Quest'insolita iconografia riconduce alla rarissima e poco nota favola di Esopo *La Morte e Cupido*. Questa narra lo scambio delle frecce tra il dio dell'amore e la Morte. In seguito a questa coincidenza i due useranno per sbaglio l'uno le frecce dell'altra seminando il caos: Cupido involontariamente uccide i giovani innamorati, mentre al contrario la Morte rinvigorisce gli anziani di un furore erotico al posto che farli soccombere. L'utilizzo delle favole di Esopo quale fonte letteraria sarebbe confermato anche da ciò che avviene nel piano intermedio, dove si possono notare attorno ad un isolotto posto al centro di un fiume delle imbarcazioni e dei pescatori. Questo episodio, a primo acchito slegato da quello del primo piano, è a sua volta tratto da una favola, ossia quella dei *pescatori e delle reti pesanti*. Questa narra di alcuni pescatori che, visto il peso notevole delle loro reti, si erano fatti delle grosse aspettative sulla loro battuta di pesca. I pescatori tuttavia rimasero attoniti, anzi, letteralmente con un pugno di sabbia in mano, quando si accorsero che il contenuto delle pesanti reti era composto solo da rocce e sabbia. Trattasi dunque di due episodi morali estremamente rari

contenuti in un unico dipinto: da un lato i pescatori capiscono che la vita non segue mai le aspettative, mentre dall'altro la storia della Morte e di Cupido insegna come gli scherzi del fato possano sorprendere chiunque in qualsiasi momento dell'esistenza umana. Un tema di questo tipo è sicuramente legato ai cosiddetti *Tricks of Fortune* che studiosi quali Verdi hanno spesso associato alla produzione moralizzante di Nicolas Poussin, concetto che ora sembra pienamente assimilabile anche ad alcuni straordinari dipinti Gaspard.

◇ **Le pitture murali raffiguranti le Quattro Stagioni di palazzo Bernini [catt. 195-198]**

1653-1655 circa

Affresco e tempere su muro trasportate su tela

90 x 380-400 cm ca. cadauno

Bordeaux, Musée des Beaux-Arts

Invv. Bx E 680 - Bx E 701

**Provenienza:** palazzo Bernini di via della Mercede; collezione Campana; Musée Napoléon (dal 1863); Musée des Beaux Arts de Bordeaux dal 1872.

**Bibliografia:** *Cataloghi del Museo Campana* 1859, p. 40, catt. 619-623; REISET 1863, catt. 255-258; ARCANGELI 1962, p. 271; BOISCLAIR 1976, pp. 39-41; SALERNO 1977-1980, II, p. 526; BOISCLAIR 1978, pp. 110-114; BOISCLAIR 1986, pp. 215-216, catt. 141-144; ROGER, in *Catalogue des peintures de l'école française du XVIIe-XXe siècle conservées au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux* 2001, p. 29.

I biografi Baldinucci, Pio e Pascoli citano alcuni affreschi eseguiti dal Poussino nel palazzo di Gian Lorenzo Bernini in via della Mercede. Purtroppo nessuno dei biografi ce ne fornisce una descrizione. Tuttavia sono stati rintracciati da Boisclair quattro affreschi trasportati su tela ora al Musée des Beaux-Arts di Bordeaux che rappresentano le quattro stagioni. Grazie alle ricerche d'archivio condotte dalla studiosa canadese è stato possibile ricostruirne la storia collezionistica: dalle pareti di Palazzo Bernini, gli affreschi furono staccati per essere esposti nella collezione Campana a Roma. Qui le opere furono inventariate: «619 al 623, POUSSIN (detto Gaspare Dughet). Le quattro Stagioni. Affreschi che formavano un gran fregio di una sala del palazzo Bernini in Roma, traspostati su

tela e divisi in cinque quadri» (Cataloghi del Museo Campana 1859). L'inventario cita cinque tele, eppure le quattro giunte fino a noi paiono complete. Napoleone III acquisì le pitture parietali Campana, ormai già su tela, nel 1863. Nello stesso anno F. Reiset compilò un catalogo in cui rifiuta la paternità di Dughet e attribuisce le opere ad un mero imitatore. Dopo una vera e propria svalutazione, queste furono accatastate nei depositi del museo di Bordeaux a partire dal 1872 con l'attribuzione ad "anonimo italiano" e qui rimasero a prendere polvere per più di un secolo fino alla loro riscoperta. Questi dipinti erano originariamente delle pitture murali, ma la vera particolarità è nella tecnica esecutiva; non si tratta infatti del tipico procedimento dell'affresco. Ciò è stato reso evidente nel corso del restauro quando ci si è accorti che sia lo strato preparatorio bianco che quello pittorico erano sensibili all'acqua. Gaspard ha usato come legante sia l'olio che l'uovo, utilizzati per far aderire i pigmenti al muro.

Queste quattro opere sono tra i massimi esempi di paesaggio ideale poussiniano realizzate dal Dughet. Furono eseguite presumibilmente tra il 1653 e la fine del 1655, poiché all'inizio del 1656 Dughet lasciò l'Urbe per sfuggire alla peste. Per un'analisi stilistica ed iconografica dettagliata delle singole scene si rimanda al paragrafo dedicato nel presente studio.

I quattro affreschi ora su tela sono stati restaurati tra il 1975 ed il 1978 sotto la supervisione di Gilberte Emile-Male e De Christen.

- **Cat. 195. *Primavera: Proserpina e altre fanciulle che raccolgono fiori***

La composizione è lievemente asimmetrica come nell'*Inverno*. A livello stilistico, la limpidezza dell'orizzonte richiama le opere di Claude Lorrain. Il soggetto, non riconosciuto da Boisclair, è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. È infatti raffigurata Proserpina con le amiche nell'atto di raccogliere dei fiori, prima che questa venga rapita da Plutone e condotta nell'Ade. Lo stesso soggetto ritorna in una tela di Stourhead [cat. 233].

- **Cat. 196. Estate: Pan e Siringa**

La composizione è in questo caso ordinata simmetricamente. Il momento della giornata scelto da Dughet è il pomeriggio. È rappresentato l'attimo in cui Pan insegue l'amata ninfa Siringa la quale di lì a poco si trasformerà in un cespuglio di canne per scappare al dio. Con queste canne il dio costruirà il suo strumento musicale, chiamato appunto Siringa. Si noti che il tema è quindi quello della metamorfosi, particolarmente apprezzato da Bernini scultore. Pan è simbolo della fertilità perciò è quivi associato con la stagione estiva.

- **Cat. 197. Autunno: Piramo e Tisbe**

La composizione è ordinata simmetricamente come nell'*Estate*. Il soggetto scelto è Piramo e Tisbe, dipinto pochi anni prima anche da Nicolas Poussin su commissione di Cassiano dal Pozzo (1651). Tuttavia Dughet lo esegue diversamente, infatti non rappresenta un paesaggio in tempesta. Il soggetto mitologico si evince dalla presenza del leone sulla destra. Il momento rappresentato è quando Tisbe ritrova il corpo esanime dell'amato Piramo. Le figure sono tra le più accademiche realizzate dal paesaggista, insieme a quelle di San Martino ai Monti. Il *Piramo e Tisbe* dipinto per Bernini è associato da Gaspard alla stagione autunnale per via del tema della morte che li accomuna: l'autunno è una prova mortale per il ciclo naturale così come fatale è il destino dei due amanti.

- **Cat. 198. Inverno: vecchio su un carro trainato da due cinghiali**

La composizione è lievemente asimmetrica. Si tratta di un unicum nell'opera di Dughet giacché è il suo unico paesaggio innevato conosciuto. Per quel che concerne l'iconografia, siamo di fronte ad una scelta singolare ma non priva di significato poiché il cinghiale è simbolo dell'inverno nonché delle regioni nordiche,



sebbene lo sia soprattutto nella sua variante bianca qui non utilizzata. Anche il vecchio canuto è associato all'inverno nell'*Iconografia* di Cesare Ripa.

- ◇ **Cat 199. *Paesaggio con Piramo e Tisbe***  
1655 circa  
Olio su tela  
100 x 145 cm  
Liverpool, Walker Art Gallery  
Inv. WAG 1310

**Provenienza:** collezione di Paolo Francesco Falconieri, presunto committente; riscattata dal cugino Paolo Falconieri; collezione di Lelio Falconieri, figlio di Paolo Francesco; nella famiglia Falconieri fino all'acquisto da parte di Canova; collezione Grenfell nel 1878; per eredità alla famiglia Desborough fino alla vendita Christie's, 19 aprile 1954, lotto 68; acquistato dalla Galleria Agnew; acquistato lo stesso anno dalla Walker Art Gallery.

**Bibliografia/mostre:** WAAGEN 1854, III, p. 170 (?); mostra Agnew 1954-1955, n. 27; *L'Ideale classico* 1962...p. 263; WADDINGHAM 1963, p. 52 n. 8; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 35, 41, 46, fig. 23; WRIGHT 1976, p. 164; MORRIS, HOPKINSON 1977, pp. 57, 67; BOISCLAIR 1978, cat. 140; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 10; BOISCLAIR 1986, cat. 147, pp. 218-219, fig. 186; FRASCARELLI 2012, p. 78.

Il *Paesaggio con Piramo e Tisbe* di Liverpool è un esempio straordinario della cosiddetta fase poussiniana di Dughet degli anni Cinquanta, ove l'allievo studia attentamente le opere del maestro per rielaborare secondo il proprio vocabolario artistico. Come in altre tele di Gaspard, il soggetto, tratto ancora una volta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è a prima vista criptico per via della mancanza del leone. L'unico elemento che permette di riconoscere la scena è la presenza, accanto al corpo esanime di Piramo, delle vesti stracciate che il leone aveva precedentemente strappato da Tisbe, portando così al malinteso e, dunque, alla morte del giovane. L'opera è stata identificata da Frascarelli con la tela presente della *Nota di Quadri appartenenti all'Eredità Canova* dove è segnalato «Gasparo Pussino. Piramo e Tisbe. Galleria Falconieri». La tela è stata dunque ricondotta ad una delle due tele di formato imperatore presente sia nella quadreria di Paolo Francesco Falconieri che poi in quella del cugino Paolo.

◇ **Cat. 200. *Paesaggio con Maddalena penitente***

1655 circa

Olio su tela

76 x 130 cm

Madrid, Museo del Prado

Inv. P000136

*Provenienza:* collezione di re Felipe V di Spagna; al palazzo de La Granja nel 1746; a Arunjez nel 1794; nel museo madrilenno dal 1818.

*Bibliografia/mostre:* DUSSIEUX 1876, p. 381; GRAUTOFF 1928, p. 281; SUTTON 1962, pp. 301-302; SHEARMAN 1963, p. 39 n. 2; THUILLIER 1963, pp. 247-249; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, p. 274, cat. 136; *Pittura italiana del siglo XVII...*1970, cat. 69; BOISCLAIR 1978, cat. 128; *Claudio de Lorena...*1984, p. 112; *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas* 1985, pp. 190; BOISCLAIR 1986, cat. 145, p. 217, fig. 184; ORIHUELA 1990, cat. 136.

Il *Paesaggio con Maddalena penitente* del Prado rivela lo studio dei paesaggisti bolognesi nonché delle coeve produzioni di Poussin. Da Domenichino Dughet trae l'espedito compositivo della cascatella bassa e larga che serve ad ordinare geometricamente il paesaggio suddividendolo idealmente in piani paralleli.

Del dipinto si conserva un disegno preparatorio acquerellato di bruno presso il British Museum di Londra che fu associato al dipinto da Boisclair. L'autografia del foglio è stata recentemente accettata anche da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 271, figg. 5-6) e dimostra l'uso della tecnica disegnativa del pennello con acquerellature anche a date posteriori al ciclo di San Martino ai Monti.

Parboni ne ha tratto un'incisione (BOISCLAIR 1986, cat. G. 191)

◇ **Cat. 201. *Paesaggio con Rinaldo e Armida* (qui attribuita alla collaborazione con Nicolas Poussin)**

Metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

139 x 225 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 386 F.N. 999

*Provenienza:* collezione dell'argenteo Antonio d'Amico Moretti; nella collezioni corsiniane almeno dal 1732, quando faceva parte della raccolta di Neri Maria Corsini (forse già nella collezione di Clemente XII).

**Bibliografia:** DE LA LANDE 1769, IV p. 492; RAMDOHR 1787, II, p. 161; BLANC 1865, IV, p. 4; CARPEGNA 1956, p. 19, n. 31; THUILLIER 1960, II. P. 268; BUSIRI VICI 1974, p. 88; BOISCLAIR 1976, p. 42; BOISCLAIR 1978, pp. 114-116, 198, 248, cat. 139; MAGNANIMI 1980, 7, p.103, n. 131, 8, p. 102 n. 17; TREZZANI in *Torquato Tasso tra...* 1985, pp- 294-296; BOISCLAIR 1986, pp. 217-218, cat. 146; PAPINI 1998, p. 199, n. 391 e p. 260, n. 11; ALLOISI 2002, pp. 64-66.

Il dipinto corsiniano rappresenta l'episodio di Rinaldo e Armida narrato nelle stanze 65-67 del canto XIV della *Gerusalemme liberata* del Tasso. Il riconoscimento del soggetto si deve a Trezzani, la quale ne realizzò la scheda all'interno del catalogo della mostra di Ferrara del 1985 su Torquato Tasso, a cui l'opera prese parte. La studiosa identifica inoltre il paesaggio con una veduta ispirata al Soratte, a cui poi sarebbero stati aggiunti dettagli di fantasia. Boisclair nella sua monografia del 1986 aveva invece riconosciuto nel dipinto l'episodio di Tancredi ed Erminia, narrato nella stanza 104 del canto XIX, senza tener conto dei riconoscimenti di Trezzani. Tuttavia, la datazione di Boisclair, la quale colloca l'opera intorno al 1656-1657, pare più plausibile di quella proposta da Trezzani, che propendeva per situare il dipinto nei primi anni Cinquanta. In effetti l'opera presenta tratti tipici dell'arte di Dughet in un momento in cui l'artista aveva piena padronanza delle composizioni di Nicolas e per questo si propende in questa sede per una datazione intorno al 1655.

L'opera è citata nell'inventario post mortem dell'argentario Antonio Moretti, in cui il soggetto è identificato appunto con l'episodio di Rinaldo e Armida e dove il dipinto è attribuito sia a Gaspard, a cui spetterebbe il paesaggio, sia a Poussin, autore delle figure: «7. Un quadro in tela di palmi otto, e sei dipinto per il colco un paese con quantità di arbori, et acqua, e montagne con veduta di un castello lontano con alcune figurine cioè Armida in atto di sfoderar la spada per ammazzar Rinaldo che sede in terra appoggiato ad un braccio col cavallo appresso di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata, e tutta dorata; le dette figurine sono di mano di Nicolò Pusino francese».

La tela viene successivamente menzionata in un elenco di opere della collezione Corsini restaurate da Domenico Michelini nel 1732 (PAPINI 1998, p. 260, n. 11) in cui

è riportato: «Foderato, e telaro nuovo, e ripulito e stuccati molti buchi ad un quadro do palmi 10: 6 dipinto da Posino sc. 6». Si presume che l'opera entrasse in collezione prima del 1730, nel periodo in cui fu eletto papa Clemente XII (ALLOISI 2002). L'opera può essere infatti riconosciuta col «Gran Paese di Gaspero Pussino. Del Sigr. Card. Lorenzo» menzionata nella Galleria del palazzo di Riario nell'inventario del 1750. Il fatto che l'inventario segnali accanto alla voce l'annotazione "del Sigr. Card. Lorenzo" permette di ipotizzare che l'opera fosse in precedenza di papa Clemente XII che la acquistò prima della sua ascesa al soglio pontificio.

De La Lande descrive la tela nel 1769, citando però solo Gaspard tra gli autori: «Un Grand Paysage, sur le devant duquel il y a une chute d'eau; c'est un des plus beaux tableaux de Gaspard Poussin; le site en est vaste, bien choisi, les plans bien décidés, on s'y promene pour ainsi dir, et les arbres en sont parfaitement feuillés». Questa è poi annoverata tra i capolavori di Dughet da Charles Blanc, il quale segnala che al tempo l'opera fosse considerata una veduta idealizzata di Damasco.

Prima che il *Paesaggio* fosse rinfoderato nel 1951, sul retro compariva la sigla AT 92 che secondo Alloisi poteva indicare la paternità di Agostino Tassi, salvo poi ritornare ad attribuirlo a Dughet. Tuttavia egli constata che tali lettere potrebbero indicare o una vecchia attribuzione al Tassi, oppure che la tela appartenesse alla collezione del pittore. Ciononostante, questa seconda ipotesi è da smentire per via della datazione della tela, eseguita a metà degli anni Cinquanta, al tempo in cui Tassi era già deceduto da più di dieci anni.

Questo capolavoro dughettiano è stato copiato con delle varianti da Jan Frans Van Bloemen (BUSIRI VICI 1977, fig. 89).

L'ultimo restauro è stato eseguito nel 1987 dal Laboratorio della Soprintendenza di Roma. Attualmente la tela è esposta nella Galleria Corsini, dopo essere stata dagli anni Cinquanta del Novecento fino al 1987 all'interno di Villa d'Este.

Presso la Pierpont Morgan Library è conservato un disegno a penna e inchiostro del dipinto, il quale tuttavia è ritenuto da chi scrive di un artista successivo alla generazione di Dughet.

Per la discussione circa la paternità delle figure e la provenienza dalla collezione Moretti, si rimanda al paragrafo dedicato alla collezione dell'argentario.

◇ **Cat. 202. *Paesaggio con parete rocciosa a sinistra e pescatore nei pressi di un fiume (inedito)***

Metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

70 x 99 cm

Roma, collezione Amata

*Provenienza:* acquistato da una raccolta privata di Padova

Il *Paesaggio con parete rocciosa a sinistra e pescatore nei pressi di un fiume* della collezione Amata ricorda le opere più naturalistiche condotte da Dughet durante gli anni Cinquanta, tra cui si annoverano i paesaggi pamphilijani senza figure.

◇ **Cat. 203. *Paesaggio dopo la tempesta con donna e bambino su sentiero (inedito)***

Metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

75 x 98 cm

Roma, collezione Amata

*Provenienza:* vendita Stadion Aste, 19 giugno 2020, lotto 157.

L'opera raffigura un paesaggio dopo la tempesta. L'umidità permea ancora l'atmosfera, mentre le grosse nubi iniziano pian piano ad aprirsi, lasciando filtrare dei visibili e palpabili raggi di sole sullo sfondo. La presenza di una donna con bambino, qui visti di spalle e posti sul sentiero in primo piano, ricorre in vari dipinti dell'artista dalla giovinezza fino agli anni più estremi [catt. 19, 41, 110, 394].

◇ **Cat. 204. *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore***

1655 circa

Olio su tela

97,5 x 135,3 cm (senza cornice), 109,9 x 148 cm (con cornice)

Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida, a division of Florida State University  
Inv. SN362

*Provenienza:* forse da palazzo Colonna (si veda: BOISCLAIR 1886, pp. 210-211); collezione privata francese prima del 1802; acquistato da Benjami West nel 1802-1803 circa; William Beckford, Fonthill Abbaey; Buchanan; George Holford, Dorchester House; vendita Christie's, Londra, maggio 1928, lotto 134 dove è acquistato dal museo di Sarasota.

*Bibliografia:* WAAGEN 1854, II, p. 195; BRYAN 1903, III, p. 97; BYRNE 1942, p. 21; BOISCLAIR 1976 (b), p. 39, fig. 19; BOISCLAIR 1978, cat. 125; ROSENBERG in *Peinture française...*1982, p. 353; BOISCLAIR 1986, cat. 132, pp. 210-211, fig. 172.

Il dipinto di Sarasota mostra il compimento della ricerche di Dughet sulla resa atmosferica, infatti qui l'artista riesce a rendere palpabile l'umidità che resta nell'aria dopo un violento acquazzone. I toni delle nuvole temporalesche ora sembrano realmente influenzare le cromie dei terreni e della vegetazione, divenute fredde come il cielo sopra di esse. Il lago al centro della composizione e l'uso di architetture classicheggianti sullo sfondo avvicinano questa tipologia di tele dughettiane alle opere di Poussin. Si noti a tal proposito la presenza di un tempio tetrastilo posto sopra ad un alto podio che si intravede in lontananza, utilizzato precedentemente anche dal normanno per esempio nel *Paesaggio con i funerali di Focione* di Cardiff. Secondo Boisclair la tela di Sarasota proviene da casa Colonna (BOISCLAIR 1986, cat. 132, pp. 210-211).

- ◇ **Cat. 205. *Paesaggio fluviale con tre figure in primo piano e architetture antiche sul fondo***  
1655 circa  
Olio su tela  
72 x 95 cm  
Madrid, Museo del Prado  
Inv. P002309

*Provenienza:* dalle collezioni reali spagnole, figura infatti nell'inventario de La Granja di Felipe V stilato nel 1746, dove alla voce 386 è riportato insieme ad un'altra tela del Pussino come segue «Dos Payses orig.les en Lienzo, de mano de Gaspar Pusino, el uno con tres figs de Hombre en el medio, dos sentadas, y una en pie; y asimismo un Lugar à lo lejos. El otro con una Ciud. a la orilla de un Rio, y dos Figuras sentadas una de un viejo, y otra de Mozo. Tienen à tres quartas, y cinco dedos de alto; vara, y siete dedos de ancho. Marcos dorados como los antectes».

**Bibliografia:** ESPINÓS, ORIHUELA, ROYO VILLANOVA 1983, p. 121 (come “scuola di Nicolas Poussin”); Claudio de Lorena...1984, p. 110; ORIHUELA 1990.

L’opera, non inserita nel catalogo di Boisclair, era nelle collezioni reali spagnole già nel Settecento, essendo che è segnalata insieme ad un’altra tela di Dughet all’interno de La Granja al tempo di re Felipe V.

Il *Paesaggio fluviale* del Prado presenta in lontananza le stesse architetture visibili nella tela del The John and Mable Ringling Museum of Art [cat. 204], tra cui un tempio tetrastilo posto su un’altura. Per tale ragione può ritenersi coevo o di poco successivo al bel dipinto oggi a Sarasota.

◇ **Cat. 206. *Paesaggio con due figure sdraiate in primo piano, lago e San Giovanni in Laterano***

1655 circa

Olio su tela

60 x 74 cm (senza cornice); 70,5 x 84,5 cm (con cornice)

Cherbourg-en-Cotentin, Musée Thomas Henry

Inv. 835.161

**Provenienza:** collezione di Thomas Henry; donazione di Thomas Henry al Musée de Cherbourg dove entra nelle collezioni in una data compresa tra il 1835 e il 1870.

**Bibliografia:** HENRY, *Notice des tableaux composant le musée de Cherbourg* 1835, n. 161; *Catalogue Cherbourg* 1870, inv. 161; *Catalogue Cherbourg* 1912, inv 161.

Quest’opera, che presenta sul fondo una veduta idealizzata di San Giovanni in Laterano, è caratterizzata da un uso preponderante di architetture. Queste e il lago del piano intermedio avvicinano la tela del Musée Thomas Henry al *Paesaggio nuvoloso al tramonto con due pastori a riposo in primo piano, lago, due pastori con gregge di pecore e costruzioni antiche sul fondo* di Hatchlands [cat. 207].

◇ **Cat. 207. *Paesaggio nuvoloso al tramonto con due pastori a riposo in primo piano, lago, due pastori con gregge di pecore e costruzioni antiche sul fondo***

1655 circa

Olio su tela

78,09 x 111,4 cm

National Trust, Hatchlands (in prestito dalla Cobbe collection)

Inv. CC522

*Provenienza:* collezione inglese; vendita Christie's, Londra, 29 giugno 1979; New York, collezione Richard L. Feigen; vendita Christie's, Londra, 07 luglio 2004, lotto 69; Cobbe Collection.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 217, p. 241, fig. 259.

L'opera era datata da Boisclair nei primi anni Sessanta, collocazione troppo avanzata vista la palese influenza poussiniana del dipinto ravvisabile nell'ampio uso di architetture pseudo classicheggianti sul fondo. La tela è collocabile dunque intorno al 1655.

Boisclair riporta che l'opera era accompagnata da un pendant nella collezione Feigen. Quest'ultimo, a lei sconosciuto, è stato comunque inserito nel catalogo della studiosa canadese sebbene privo di documentazione fotografica (BOISCLAIR 1986, cat. 218, p. 241). La sua autenticità non è dunque al momento appurabile.

◇ *Cat. 208. Paesaggio con figura sdraiata, due cani e giovane su sentiero in primo piano ed arco di trionfo sullo sfondo*

1655 circa

Olio su tela

123 x 185,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione privata svizzera; vendita Artcurial, Parigi, 13 novembre 2015, lotto 79.

*Mostre:* PANTANELLA in *Titian to Tiepolo...*2002, cat. 66, pp. 184-185.

Questo grande paesaggio dall'allure squisitamente classicheggiante è stato esposto presso la National Gallery of Australia nella mostra del 2002 dedicata all'arte italiana. In quell'occasione la tela fu datata negli anni Sessanta da Pantanella, la quale pone in questo decennio l'influenza di Poussin sull'arte di Dughet. Se è innegabile un richiamo alla poetica dei paesaggi eroici del normanno, nel presente lavoro si è dimostrato che il periodo in cui le tangenze con Poussin si fanno più esplicite va invece collocato negli anni Cinquanta. Classicheggianti sono sia l'arco



di trionfo che il tempio tetrastilo visibili in lontananza. In particolar modo, il tempio ricorda quello raffigurato da Poussin nel *Paesaggio con i funerali di Focione* del 1648 eseguito per il lionese Jacques Serisier e ritorna anche in altre tele di Gaspard [cat. 204-205].

◇ **Cat. 209. *Paesaggio con fuga in Egitto***

1655-1657 circa

Olio su tela

89 x 148,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* probabilmente in collezione del cardinale Luigi Alessandro Omodei; quindi collezione del cardinale Pietro Ottoboni (?); collezione del Duca di Rutland, Belvoir Castle; Vendita Christie's, Londra, 16 aprile 1926, lotto 32; acquistata da Sampson.

*Bibliografia:* WAAGEN 1854, III, p. 398, n. 2; BRYAN 1903, p. 97; BOISCLAIR 1978, cat. 229; BOISCLAIR 1986, cat. 242, p. 247, fig. 281.

Nell'inventario post mortem del 2 maggio 1685 relativo alla dimora romana di Luigi Alessandro Omodei - situata nel rione Sant'Eustachio - compaiono tre opere di Dughet, tra cui un quadro di paesi non specificato, un quadro di paesi della prima maniera dell'artista e, «nella stanza che segue detta dello studio», una tela imperatore raffigurante una *Fuga in Egitto*. Per dimensioni e per soggetto questa tela corrisponde alla voce inventariale del cardinale. Infatti attualmente sono noti solo tre dipinti di Gaspard che raffigurano questo episodio biblico: quello pamphiljano che tuttavia alla data dell'inventario Ottoboni era già in presso i Pamphilj [cat. 125], quella in collaborazione con Lauri che è di dimensioni inferiori [cat. 225] e, infine, questo. La collezione Omodei passò al cardinale veneziano Pietro Ottoboni, che alla sua morte aveva raggruppato circa novanta opere del paesaggista romano. Si può ipotizzare che il dipinto sia infatti uno dei tanti di formato imperatore e di mano del Pussino citati nell'inventario post mortem dell'Ottoboni (1740), forse da riconoscersi con «[29] Altro in Tela d'Imperatore p. Traverso rapp.te Paesi con figure, et Animali cornice modello Sud.o a Tre ordini d'intaglio tutta d'orata dipinto a Tempera di Gasparo Pusini Stimato Cento cinquanta 150».

La composizione dell'opera ricorda la produzione della seconda metà degli anni Cinquanta.

- ◇ **Cat. 210. *Paesaggio marino con scena di brigantaggio***  
1655-1657 circa  
Olio su tela  
121,9 x 144,8 cm  
Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery  
Inv. 1951P104

**Provenienza:** Duca di Bedford, Woburn Abbey; vendita Bedford, Christie's, 19 luglio 1951, lotto 47, acquistato da J. A. Tooth; comprato presso Tooth dal museo nel 1951.

**Bibliografia/mostre:** WALPOLE 1751 (in: TOYNBEE 1927-8, p. 18); WAAGEN 1854, III, p. 456; Waagen 1857, p. 332; SCHARF 1877, I, p. 244, no. 403; *Paintings by Wilson, Gaspard Etc, J. A. Tooth Galleries*, 1951, cat. 3; *Two hundred and second Royal Academy...*1970, cat. 19; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. B. 11; WOODWARD 1983, cat. 47; BOISCLAIR 1986, p. 219, cat. 148, fig. 187.

L'opera è probabilmente una delle due ammirate da Horace Walpole nell'ottobre del 1751 nel salone di Woburn Abbey, dove il *Paesaggio marino con scena di brigantaggio* era posto a pendant col *Paesaggio con tre figure su sentiero in primo piano, pastore con gregge di pecore e fiume* [cat. 316]. Waagen nel 1854 vide i due quadri, poi descritti dettagliatamente nel 1857: «The Queen's setting room: 1. Large landscape with two persons conversing in the foreground. The composition in his most elevated style, and also clearer in colour, than the darkness in which I viewed it before had led me to believe. 2. On the left are high hills, on the right an extensive distance with water. In the middle distance is also water. The sky, which is unusual with this master, is almost without clouds. A worthy companion in every way to the preceding picture».

- ◇ **Cat. 211. *Paesaggio con figure, borgo su promontorio e mare in lontananza (inedito)***  
1655-1657 circa  
Olio su tela  
97 x 135 cm  
Roma, collezione privata

*Provenienza:* vendita Wannenes, Genova, 24 settembre 2020, lotto 988 come “Attr. a Dughet”.

Quest’opera di stampo naturalistico e bucolico al contempo deve situarsi intorno alla metà del sesto decennio, in un periodo compreso tra la serie dei dipinti pamphiljiani e la *Veduta di Tivoli* dell’Ashmolean Museum [cat. 225]. La composizione d’insieme, con una spianata a sinistra in contrapposizione a un imponente promontorio sulla destra, la accomuna al *Paesaggio marino con scena di brigantaggio* di Birmingham [cat. 210]. Come nella tela inglese, anche qui si può ammirare una costa marina, sebbene in questo caso sia più relegata all’ultimo piano. La fotografia mostra la tela prima del recente restauro, che ha portato alla luce alcuni interessanti dettagli, tra cui la presenza di un piccolo arco roccioso sulla sommità della montagna che lascia intravedere il cielo dietro di essa.

◇ **Cat. 212. *Paesaggio al tramonto con mucca in primo piano, pastori e borgo su promontorio***

1655-1657 ca.

Olio su tela

71x98 cm

Montauban, Musée Ingres

Inv. MI.867.31

*Provenienza:* lascito di Jean-Auguste-Dominique Ingres del 1867.

*Bibliografia:* *Catalogue du Musée. Peintures* 1885, cat 136; BOISCLAIR 1978, cat. B. 23; BOISCLAIR 1986, cat. B. 9, p. 295, fig. 466.

Boisclair pone il dipinto di Montauban tra le opere dubbie di Gaspard per via del suo stato di conservazione modesto (riportando misure sbagliate). La tela tuttavia ricorda nella costruzione le coeve vedute di incendi di Tivoli [catt. 213-214]. L’opera faceva parte della collezione del pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Presso la Crocker Art Gallery di Sacramento si conserva un disegno a matita nera che ripropone la composizione del dipinto (Inv. 351).

◇ **Cat. 213. *Paesaggio con figure e veduta di Tivoli con incendio***

1655-1657 circa

Olio su tela

52 x 66 cm

Montauban, Musée Ingres

Inv. MI.867.3

*Provenienza:* lascito del pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres del 1867.

*Bibliografia:* *Catalogue du Musée. Peintures* 1885, cat 136; TERNOIS 1962, pp. 211-212, 218; BOISCLAIR 1978, cat. 144; BOISCLAIR 1986, cat. 153, p. 220.

Come il *Paesaggio al tramonto con mucca in primo piano, pastori e borgo su promontorio* [cat. 211], anche quest'opera di Dughet è appartenuta al pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres (TERNOIS 1962, pp. 211-212, 218). Questo paesaggio preannuncia le maestose vedute di Tivoli di formato verticale che Gaspard eseguirà dalla fine degli anni Cinquanta fino alla fine della sua carriera.

Esiste un'incisione nello stesso senso del dipinto eseguita da William Redclyffe (BOISCLAIR 1986, G. 208, fig. 652).

◇ **Cat. 214. *Paesaggio con tre figure e veduta di Tivoli con incendio***

1656-1657

Olio su tela

54 x 83,4 cm

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Inv. Gal.-Nr 737

*Provenienza:* acquistato da Leplat per Federico Augusto III, re di Polonia, nel 1722 o poco prima (inv. de la collection royale, 1722, n. A 372 [D]).

*Bibliografia:* DUSSIEUX 1876, p. 234; GRAUTOFF 1928, p. 281; BUSCAROLI 1935, p. 84; BOISCLAIR 1978, cat. 143, pp. 116-117, 149; BOISCLAIR 1986, cat. 152, pp. 219-220, fig. 190.

Il paesaggio di Dresda può essere paragonato a quello di simile soggetto del Musée Ingres di Montauban [cat. 213]. La sua autografia è attestata già nell'inventario della collezione reale di Federico Augusto III del 1722.

Presso la National Gallery of Scotland si conserva un disegno che riprende la composizione del quadro (Inv. 1720).

Esistono sia un'incisione tratta dal dipinto e realizzata nel 1833 da John Major che due copie di altri artisti, una in collezione privata e l'altra al Fine Arts Museum di San Francisco (BOISCLAIR 1986, catt. R. 87).

◇ **Cat. 215. *Paesaggio con pastore, gregge di pecore e lago con barca* [pendant del successivo]**

1656-1657

Olio su tela

73,5 x 97,5 cm

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister

Inv. Gal.-Nr 733

*Provenienza:* nell'inventario redatto da Gotter (ante 1737) per Federico Augusto III; catalogata dal museo per la prima volta nel 1833.

*Bibliografia:* *Katalog* 1833; DUSSIEUX 1876, p. 234; GRAUTOFF 1928, p. 281; BOISCLAIR 1978, cat. 146, pp. 116-117, 198; BOISCLAIR 1986, cat. 154, pp. 220-221, fig. 192.

Boisclair reputava l'opera il pendant del *Paesaggio con pastori, gregge di pecore, cascatello e borgo* [cat. 238] andato disperso durante la seconda guerra mondiale. Dalle foto disponibili, non sembra in realtà che questo dipinto fosse necessariamente il pendant dell'opera di cui è questione, anzi, sembrerebbe di qualche anno più tardo per via del ritorno, da parte di Dughet, verso composizioni marcatamente asimmetriche costruite con nette linee diagonali. Invece, il *Paesaggio con pastore, gregge di pecore e lago con barca*, (che qui si ritiene essere il pendant del cat. 216) ricorda maggiormente nei suoi piani successivi paralleli i paesaggi di Sarasota e del Metropolitan Museum [catt. 204, 217].

◇ **Cat. 216. *Paesaggio con tre figure su sentiero, cascata, borgo e montagne in lontananza* [pendant del precedente]**

1656-1657

Olio su tela

73,5 x 97,5 cm

Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister  
Inv. Gal.-Nr 734

**Provenienza:** nell'inventario redatto da Gotter (ante 1737) per Federico Augusto III; catalogata dal museo per la prima volta nel 1833.

**Bibliografia:** DUSSIEUX 1876, p. 234; GRAUTOFF 1928, p. 281; BOISCLAIR 1978, cat. 147, pp. 116-117, 198; BOISCLAIR 1986, cat. 156, pp. 221, fig. 194

Probabile pendant del precedente.

- ◇ **Cat. 217. *Paesaggio con due viandanti conversanti, cascata e specchio d'acqua***  
1656-1657  
Olio su tela  
96,2 x 153,7 cm  
New York, Metropolitan Museum  
Inv. 08.227.1

**Provenienza:** collezione de H.A. Munro, a Novar (Scozia); Sir James Knowles, Queen Anne's Lodge, Londra, fino al 1908; vendita Knowles, Christie's, Londra, 24 maggio 1908, lotto 417; acquistato da Carfax, Londra, presso cui è acquistato da Roger Fry per il Metropolitan Museum.

**Bibliografia/mostre:** Londra, British Institution 1839, n. 155; WAAGEN 1854, II, p. 133; STERLING 1955, pp. 80-81; SUTTON 1962, p. 300, fig. 30; BOISCLAIR 1978, cat. 157; ROSENBERG in *France in the Golden Age...* 1982, p. 353; BOISCLAIR 1986, cat. 165, p. 224, fig. 203; BAETJER 1995, p. 362; CANTOR 2005, fig. 26; *Richard Wilson and the British Arcadia...* 2010, cat. 17.

Si tratta di un'opera che esemplifica la transizione stilistica tra la seconda e la terza maniera dughettiana, dove le linee parallele dei paesaggi di stampo poussiniano - qui perpetrate nella riva del fiume e nella bassa cascatella sullo sfondo - iniziano sempre più a interagire con le diagonali, in questo caso rese dal sentiero serpeggiante e dai declivi rocciosi. Anche le cromie iniziano sempre più a farsi virenti, caratteristica che diventerà peculiare dei dipinti degli anni Sessanta.

Del dipinto si conserva un disegno a matita nera presso il Kupfertischkabinett dello Staatliche Museum di Berlino (Inv. K.d.Z. 15028) la cui autografia è stata accettata da Cantor (CANTOR 2005, fig. 26).

- ◇ **Cat. 218. *Paesaggio classico con san Giovanni Battista che indica Cristo (inedito)***  
1656-1657  
Olio su tela  
48 x 65,8 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Christie's, Londra, 15 aprile 1992, lotto 191.

Questo paesaggio a soggetto religioso presenta una composizione simile a quella del *Paesaggio con due viandanti conversanti, cascata e specchio d'acqua* del Metropolitan Museum di New York [cat. 217]. Il soggetto raffigurato è da identificarsi con san Giovanni che indica Cristo, episodio che Dughet trattò in gioventù per una delle due tele del Buen Retiro di Madrid [cat. 11].

- ◇ **Cat. 219. *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, borgo e villa sullo sfondo***  
1656-1657 circa  
Olio su tela  
50,7 x 67,4 cm  
Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology  
Inv. WA.L.99.13

*Provenienza:* colonnello R. Goff; Thomas Harris entro il 1936; acquistato negli anni Quaranta da George Pinney, Sussex; vendita Christie's, Londra, 27 giugno 1952, lotto 51 (comprata da Carlisle); vendita Christie's, Londra, 11 marzo 1955, lotto 154; acquistato nel 1955 da Sir Denis Mahon; in prestito all'Ashmolean Museum dal 1999 al 2013; donato al museo nel 2013.

*Bibliografia/mostre:* *Ideal & classical landscape...*1960, cat. 34; GNUDI 1960, p. 235, fig. 223; ARCANGELI in *L'Ideale claussico...*1962, cat. 111, p. 261; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; SALERNO 1977-1980, II, p. 526, fig. 86.14; BOISCLAIR 1978, cat. 220; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 17; BOISCLAIR 1986, cat. 219, p. 241, fig. 261; WINE in *Alla scoperta del barocco...*1998, cat. 23, pp. 66-67; WHISTLER 2016, cat. 140, pp. 424-425.

Denis Mahon - precedente proprietario del dipinto - e Arcangeli proposero di porre questo paesaggio intorno al 1655, ipotesi però in seguito non condivisa da Boisclair, la quale datò la tela tra il 1663 e il 1664. In questa sede si ritiene che il *Paesaggio* oggi all'Ashmolean debba invece considerarsi un'opera di transizione tra seconda e terza maniera e che sia da datare intorno al 1656-1657. Assomiglia infatti di più al

*Paesaggio con due pastori conversanti e castello su promontorio* [cat. 222] che non ai tipici paesaggi dipinti dall'artista negli anni Sessanta.

Chi scrive ravvisa delle somiglianze tra il primo piano e le figure del dipinto con quelli presenti nel foglio raffigurante un *Paesaggio con due figure e villaggio in lontananza* del Louvre, già facente parte del Gruppo G (SHEARMAN 1963, cat. G33). Dei personaggi simili ritornano anche nell'inedito *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, cane e viandante, fiume, edifici e montagna sullo sfondo* [cat. 220], qui ritenuto coevo.

- ◇ **Cat. 220.** *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, cane e viandante, fiume, edifici e montagna sullo sfondo (inedito)*  
1656-1657 circa  
Olio su tela  
45 x 59,5 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Farsetti Arte, Prato, 25 ottobre 2019, lotto 73; vendita Art International Srl, Bologna, 17 febbraio 2021, lotto 362.

I due pastori in primo piano ricordano quelli presenti nel *Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, borgo e villa sullo sfondo* dell'Ashmolean Museum di Oxford [cat. 219].

- ◇ **Cat. 221.** *Paesaggio con due pastori e due cani su sentiero*  
1656-1657 circa  
Olio su tela  
52 x 72 cm  
Inghilterra, collezione privata

**Bibliografia/mostre:** *Italian Landscape and Vedute* 1989, cat. 11, pp. 30-31; FAGIOLO DELL'ARCO in *France in the Golden Age...*1996, cat. 13, pp. 44-45; SCHIAFFINI in *Paesaggio laziale...*2009, cat. 6, pp. 36-37; SCHIAFFINI in *Paesaggio e veduta...*2017, cat. 12, pp. 62-63.

La costruzione generale delle lontananze del paesaggio, la presenza di uno sparuto albero dal tronco esile sulla sinistra nonché la resa del cielo e della luce sulla linea



dell'orizzonte accomunano l'opera di collezione privata inglese al quadro dell'Ashmolean Museum già di proprietà di Denis Mahon [cat. 219]. Una datazione più tarda non è possibile per via dei toni ocra che prevalgono ancora, seppur a stento, sul resto.

- ◇ **Cat. 222. *Paesaggio con due pastori conversanti e castello su promontorio***  
1656-1657 circa  
Olio su tela  
72,4 x 96,5 cm  
National Trust, Ickworth, Suffolk  
Inv. 851757.1

*Provenienza:* Lord Hervey (Privy Seal) nel 1741; per discendenza nella famiglia Hervey; Marchese di Bristol; acquistato dalla Tesoreria di Ickworth nel 1956.

*Bibliografia:* HAYES 1965, p. 42, fig. 7; GORE 1969, p. 246; BOISCLAIR 1976 (b), p. 46, fig. 28; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, pp. 120-121, cat. 173; FRENCH in *Gaspard Dughet called...* 1980, pp. 23, 52; BOISCLAIR 1986, cat. 182, p. 228, fig. 226.

Il dipinto è stato inciso in controparte da Chatelain nel 1741 (BOISCLAIR 1986, cat. G1). Una litografia dello stesso è stata invece tratta da Duplat (Ivi, cat. G261).

◇ ***Affreschi nel palazzo del Quirinale, Sala degli Ambasciatori (catt. 223-224)***

- **Cat. 223. *Dio che ammonisce Adamo ed Eva* (in collaborazione con Lazzaro Baldi)**  
1657  
Affresco ovale  
Roma, palazzo del Quirinale, Sala degli Ambasciatori

Vedere scheda successiva.

- **Cat. 224. *Sacrificio di Caino e Abele* (in collaborazione con Filippo Lauri)**  
1657  
Affresco ovale  
Roma, palazzo del Quirinale, Sala degli Ambasciatori

**Bibliografia:** TITI 1674, p. 403 (Paul Schor); ROSSINI 1741, p. 63 (Paul Schor); MARTINELLI 1750, p. 170 (Paul Schor); OZZÒLA 1908, p. 46; ORBAAN 1911, cat. 171 (D); WIBIRAL 1960, pp. 125, 134-136, 144, 162, 164, figg. 3, 25 (D); ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, pp. 263-264, 270; BRIGANTI 1962, pp. 45-46; SUTTON 1962, p. 289; WADDINGHAM 1963, p. 47; BOISCLAIR 1976 (b), p. 42, fig. 25; SALERNO 1977-1980, II, p. 526; BOISCLAIR 1978, catt. 149-150; BOUSQUET 1980, pp. 144-145; BOISCLAIR 1986, catt. 158-159, pp. 221-222, figg. 195-196; NEGRO 1999, 330; GODART 2013, pp. 113-125.

All'interno della Galleria di Alessandro VII al Quirinale Dughet realizza due sfondi paesistici all'affresco di formato ovale. Si tratta di un'impresa decorativa posta sotto la direzione di Pietro da Cortona, stranamente non citata dai biografi del paesaggista Baldinucci, Pio e Pascoli. Il primo dei due affreschi fu eseguito in collaborazione con Lazzaro Baldi e rappresenta *Dio che ammonisce Adamo ed Eva* (considerato però da Boisclair una *Creazione di Adamo ed Eva*). Il secondo raffigura il *Sacrificio di Caino e Abele*, le cui figure furono invece realizzate da Filippo Lauri.

A partire dallo *Studio di Pittura* del Titi, queste due scene sono state attribuite a Paul Schor. Furono rese a Dughet solo a inizio Novecento da Ozzòla. L'autografia dughettiana degli sfondi fu confermata da Wibiral grazie al rinvenimento di un pagamento del primo febbraio 1657 tramite cui l'artista ricevette trenta scudi per i due paesaggi: «1 febr, sc. 30 [...] in persona di Gasparo Duche Pittore a buon conto della Pittura che va facendo nella Galleria del Palazzo di Monte Cavallo per ord.ne di S.ta come attestazione del S. Cav.re Pietro Berrettini da Cortona». La dicitura «va facendo» riportata nel pagamento attesta inoltre che nel febbraio del 1657 gli affreschi non erano ancora terminati. Tuttavia i paesaggi dovevano essere conclusi prima dell'aprile del 1657 in quanto Dughet non compare negli Stati delle Anime di quell'anno. Spetta sempre a Wibiral l'individuazione della collaborazione con Lazzaro Baldi e Filippo Lauri per i due affreschi.

◇ **Cat. 225. Veduta di Tivoli con la fuga in Egitto (in collaborazione con Filippo Lauri)**

1657-1658

Olio su tela

72,4 x 97,5 cm

Houston, Museum of Fine Arts

Inv. BF.1984.22

**Provenienza:** Roma; vendita Lafontaine, Christie's, Londra, 13 giugno 1807, lotto 36, acquistato per il Conye di Suffolk; Galerie Heim, Londra, nel 1983; acquistato dalla Sarah Blaffer Foudantion.

**Bibliografia:** WAAGEN 1854, III, p. 1854; REDFORD 1888, II, p. 279; BYRNE 1942, p. 40; PIGNATTI 1985, pp. 137-140; BOISCLAIR 1986, cat. 193, pp. 230-231, fig. 235; WHISTLER 2016, pp. 422-423, fig. 139.1.

**Mostre:** Londra, Heim Gallery 1983, n. 7; *Masterworks from the Sarah Campbell Blaffer Foundation...*2006.

Boisclair ipotizza che possa trattarsi dell'opera di collaborazione tra Dughet e Lauri citata nel catalogo Colonna del 1793 dove è riportato «un quadro [...] di misura di Testa per traverso: Paese di Gaspero Pussino, con Figure di Filippo Lauri». Tuttavia la dimensione da testa (che lei indica come equivalente a quattro palmi, ossia all'incirca 95 cm), è di molto inferiore, all'incirca 65 x 45 cm (che qui dovrebbero essere rovesciati), equivalente appunto al tipico formato di un ritratto raffigurante solamente il ritrattato dalle spalle in su. Inoltre nessun inventario precedente dei Colonna menziona un'opera di collaborazione di Dughet o Lauri ne tantomeno una *Fuga in Egitto* di mano del Pussino.

Quest'opera a quattro mani deve essere stato eseguita all'incirca durante gli anni in cui i due pittori collaborano nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale. Il paesaggio raffigurato e, più in generale, la composizione di questo, sono ripresi nella *Veduta di Tivoli* dell'Ashmolean Museum [cat. 226], da ritenersi coeva alla tela di Houston.

- ◇ **Cat. 226. *Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero***  
1657-1658 circa  
Olio su tela  
76 x 126 cm  
Oxford, The Ashmolean Museum of Art and Archeology  
Inv. WA1897.15

**Provenienza:** collezione dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti; quindi forse in collezione del cardinale Pietro Ottoboni; donato al museo da John D. Chambers nel 1897.

**Bibliografia/mostre:** ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, cat. 108; BOISCLAIR 1976 (b), p. 46, fig 29; WRIGHT 1976, p. 165; SALERNO 1977-1980, II, p. 826 (Jan Glauber); BOISCLAIR 1978, cat. 175; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 12; KITSON 1980, p. 651 (né D né Glauber); BOISCLAIR 1986, cat. 186, pp. 228-229, fig. 230; *Grand Tour...*1996, cat. 3; WHISTLER 2016, cat. 139, pp. 421-423.

Questa *Veduta di Tivoli* fu assegnata da Salerno a Jan Glauber. In occasione della mostra dedicata a Dughet del 1980 Kitson si dimostrò contrario sia alla proposta di Salerno che alla paternità dughettiana, la quale invece ha trovato sia prima che in seguito largo consenso da parte degli studiosi.

La composizione del dipinto riprende quella della *Veduta di Tivoli con la fuga in Egitto* di Houston [cat. 226], la quale presenta tuttavia un punto di vista più ravvicinato rispetto alla tela di Oxford. Un altro paragone può essere fatto con il *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori* di Stourhead [cat. 233], anch'esso da situare verso la fine degli anni Cinquanta.

Secondo chi scrive la tela può essere riconosciuta con un'opera citata nell'inventario del 1690 dell'argenteiere Antonio d'Amico Moretti, dove è segnalato «Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese con arbori, lontananze, e fiumi con due pastori, e diverse pecore di mano di Gasparo Pusino con sua cornice larga mezzo palmo intagliata scorniciata, e tutta dorata».

◇ **Cat. 227.** *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, fiume e cascatelle con bagnati e pescatore, città classicheggiante su promontorio con cascata sullo sfondo*

1657-1659 circa

Olio su tela

74,3 x 99,6 cm

Columbus, Columbus Museum of Art

Inv. 1981.001

**Provenienza:** Conte di Swinton, Dykes Hill House, Masham, Yorkshire; acquistato da Colnaghi, Londra; acquistato dal museo nel marzo 1981.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1986, cat. 259, pp. 252-252, fig. 299; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 272, figg. 7-8.

Considerato del 1664-1668 da Boisclair, in questa sede si propone per il *Paesaggio* di Columbus una datazione più precoce, all'incirca alla fine degli anni Cinquanta, ossia all'inizio della terza maniera. La costruzione, con una folta chioma che sbuca dal lato per svolgere il ruolo di quinta scenica, il primo piano diagonale a cui succede una pianura, in seguito interrotta da un alto promontorio con città, sembra un'evoluzione dello schema delle vedute di Tivoli di Houston e di Oxford [catt. 225-226], qui proposto invertendo la collocazione dell'altura.

Del dipinto si conserva un disegno a matita nera presso il Kunstmuseum di Düsseldorf, la cui autografia è stata recentemente confermata da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 272, figg. 7-8).

◇ **Cat. 228. *Paesaggio con tempesta di vento e due figure su sentiero***

1657-1659 circa

Olio su tela

96 x 134,5 cm

National Trust, Hatchlands

Inv. 1166861\_CC461

**Provenienza:** Harrogate, Rudding Park, Edward Radclyffe; vendita Christie's, Londra, 19 aprile 2000, lotto 49.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 230; BOISCLAIR 1986, cat. 243, p. 247, fig. 282.

Nel *Paesaggio con tempesta di vento* si scorge un tempio tetrastilo che rievoca i *Funerali di Focione* di Poussin e che compare in altre tele di Dughet [catt. 204-205, 208]. Qua Gaspard unisce all'ambientazione neo attica del fondo la sua indiscussa abilità nel raffigurare gli effetti atmosferici, con nuvole gonfie e palpabili raffiche di vento che ostacolano il cammino dei due viandanti dalle vesti rigonfie. L'opera ora Hatchlands sembra quasi un connubio del *Paesaggio in tempesta* di Rouen e del suo pendant *Paesaggio con tempo calmo* di Los Angeles dipinti dal più vecchio cognato, ora sintetizzati in una sola opera. La tela era stata posta da Boisclair dopo il 1664, ma secondo chi scrive deve essere stata eseguita non molto dopo il *Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore* del The John and Mable Ringling Museum of

Art [cat. 204]. Il dipinto Hatchlands condivide infatti alcune idee con quest'ultimo, ad esempio nella resa delle nubi tempestose e nella collocazione dello specchio d'acqua a cui seguono alcune architetture sullo sfondo, salvo essere più pittoresco e movimentato nelle quinte arboree laterali, caratteristiche queste ultime visibili nelle prime opere della terza maniera.

- ◇ **Cat. 229. *Tempesta di mare con figure e veliero* [pendant del successivo]**  
1655-1659  
Olio su tela  
103,5 x 103,6 cm (tondo)  
Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie im Neun  
Schloss Schleissheim  
Inv. 1750

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 230. *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città (Tivoli?)***  
**[pendant del precedente]**  
1655-1659  
Olio su tela  
104 x 103,5 cm (tondo)  
Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie im Neun  
Schloss Schleissheim  
Inv. 1749

*Provenienza:* citato insieme al pendant nella lista dei beni della famiglia Piccini del 1743, Roma; nelle collezioni del re di Baviera, a Schleissheim, nel 1837-1838.

*Bibliografia:* DUSSIEUX 1876, p. 172 (?); BOISCLAIR 1978, catt. B.18-B.19; BOISCLAIR 1986, catt. B1-B2.

Queste due belle tele erano considerate dubbie da Boisclair per via dello stato conservativo in cui versavano. Sono invece da assegnare pienamente al pittore.

La *Tempesta di mare* presenta delle evidenti affinità con il *Giona* di Buckingham Palace [cat. 187]: dei personaggi posti su un lembo di terra in primo piano assistono inermi al naufragio di una nave nel mare in burrasca e, in entrambi, l'artista raffigura uno scrosciante acquazzone e un fulmine che colpisce un edificio posto

sopra ad un alto promontorio. Il pendant raffigurante un *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città* (Tivoli?) ricorda invece le numerose vedute di città su alti promontori successive alla tela conservata a Genova a Palazzo Rosso, in particolare quella della Wallace Collection [cat. 250]. Visto il particolare formato delle tele in esame, si può ipotizzare che le due opere nascessero proprio in coppia. Ciò è importante perché attesta che le vedute di Tivoli costruite verticalmente di Gaspard siano effettivamente già ad un alto livello qualitativo nella seconda metà degli anni Cinquanta, periodo oltre il quale non potrebbe situarsi la bella marina, stilisticamente troppo prossima a quella di Buckingham per ipotizzare un'esecuzione nel settimo decennio.

Chi scrive ritiene che questo pendant sia da ricondurre a due opere descritte nella lista dei beni della famiglia Piccini redatto a Roma nel 1743, in cui sono riportati «Un quadro, o sia ottangolo in forma di stella in misura circa 3 palmi rapp.e un Paese con cascata d'acqua con poche figurine Originale dipinto da Gasparo Pussino con cornice intagliata all'antica dorata 150; Un quadro, o sia ottangolo in forma di stella in misura circa tre palmi rapp.te Borasca di mare con diverse figure originale dipinto da Gaspare Posino con cornice intagliata, e dorata all'antica 150». Oltre che dalla piena corrispondenza dei soggetti, questa provenienza è attestata dalla visione di una fotografia d'epoca dei due dipinti in cui era ancora visibile la traccia di un'antica cornice ottagonale a forma di «pseudo stella» impressa sulle tele.

Della *Veduta di Tivoli* esiste un'incisione nello stesso senso di Adriaen von Heydeck (BOISCLAIR 1986, cat. G.117).

◇ **Cat. 231. Affreschi di paesaggio del Salone del Principe (in collaborazione con Guillaume Courtois)**

1658 (paesaggio condotto tra il 2 giugno ed il 30 ottobre); figure di Courtois terminate nel 1659

Affreschi

Valmontone, palazzo Pamphilj, Salone del Principe

*Bibliografia:* KNIGHT 1805, p. 209; MONTALTO 1955, pp. 272, 279-281, 292, 299; ARCANGELI in *L'ideale Classico...*1962, p. 270; SUTTON 1962, p. 289; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1976, pp. 37-40; SALERNO 1977-1980, p. 526; BOISCLAIR 1978, pp. 119-129, 246, 347, catt. 161-165; BOISCLAIR 1986, p. 226, catt. 171-175; BENOCCI 2004, pp. 27-37; BENOCCI 2010, pp. 54-64, 312; DI GREGORIO 2012, p. 23; *Il Salone del Principe nel Palazzo Doria Pamphilj di Valmontone. Un ponte tra il Quirinale e Valmontone. Inaugurazione dei Restauri*, 2014; LEONE 2014, p.15.

Nel palazzo di Valmontone Camillo Pamphilj volle creare un salone detto del Principe che si innestasse subito dopo una serie di ambienti decorati con le allegorie dei continenti. Questa stanza, chiamata negli inventari anche "salotto dipinto," è decorata con paesaggi di Dughet abitati da figure di Guillaume Courtois. Dughet realizzò i paesaggi all'incirca tra il 2 giugno ed il 30 ottobre 1658, mentre il Cortese concluse le figure della volta nel 1659. A inizio ottocento questi affreschi furono visti e lungamente lodati dalla granturista Cornelia Knight, la quale li descrive nella sua *Description of Latium* identificando la mano di Gaspard ma non quella del Cortese. Scrive infatti: «In the suite of rooms on the first floor are some excellent paintings; particularly a great hall painted in fresco, by Gaspar Poussin, to represent an open lodge, exhibiting, between the arches and columns, delightful views which almost deceive the eye of the spectator; so much they have the appearance of real prospects; as a frieze is a balustrade, over which are seen various figures in Vandyke dresses, some leaning, others playing on musical instruments. The colouring of this hall is so fresh and harmonious, the idea so happy, and the whole so finely painted, that it must strike the traveler as one of the most pleasing things he ever saw». L'identificazione della mano del Borgognone per le figure è relativamente recente e si deve agli studi di Prospero Valenti Rodinò (1976), mentre, come si è visto, l'attribuzione dei paesaggi a Dughet non è mai stata messa in discussione.

Il *Salone* è un ambiente rettangolare in origine affacciato sul giardino pensile a cui la decorazione naturalistica dava una continuità logica. Le pareti presentano dei loggiati dipinti con quattro aperture lungo il lato che dava sul giardino, mentre dall'altro si scorge il paesaggio di Valmontone. Sono decorate con paesaggi incredibilmente reali nella loro semplicità, con profili di montagne quasi aride. La



volta finge sui lati lunghi due terrazzi in cui sono posti quattro gruppi di personaggi, alcuni dei quali guardano in basso verso il centro della sala. Dietro di essi si intravede qualche accenno di vegetazione, che sembra nascere nei paesaggi delle pareti sottostanti; infine, vi è un vasto cielo azzurro interrotto solo da qualche leggera nube. Negli angoli della volta vi sono quattro lesene che si ricongiungono nel rettangolo centrale contenente il doppio stemma dei Pamphilj e degli Aldobrandini sorretto da putti. In questa sala la natura dughettiana si fa austera, lontana dai canoni compositivi del paesaggio ideale, come se il pittore avesse guardato al paesaggio reale nei pressi di Valmontone. Il paesaggio non è un mero sfondo, è il fine ultimo della decorazione, e questa sua parvenza così realistica si spiega con la volontà del committente Camillo Pamphilj d'immergersi in una natura credibile. Anche alcuni dei personaggi dipinti dal Cortese sono reali e possono essere identificati coi membri della famiglia e coi personaggi della corte pamphiliana (BENOCCI 2004). Come nota Benocci (2004), il tema della sala, oltre quello evidente della natura, è musicale, infatti ancora oggi sulla volta si scorgono alcune figure di musicisti poste al di là della semplice balaustra dipinta. Questo concetto era reiterato dalla presenza di veri strumenti musicali ubicati proprio in questo spazio.

Questo nuovo modo di concepire gli affreschi di paesaggio da parte di Dughet è una novità per il tempo e pone le basi per l'altro grande capolavoro dughettiano, ossia la decorazione del *romitorio* di palazzo Colonna.

◇ **Cat. 232. *Paesaggio con due cacciatori, tre cani e cacciagione* [pendant del successivo]**

1658-1659 circa

Olio su tela

152,5 x 222,5 cm

Stourhead (National Trust)

Inv. 732125

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 233. *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori (già Orfeo e Euridice)***  
**[pendant del precedente] (figure attr. a Nicolas Poussin)**

1658-1659 circa

Olio su tela

152,5 x 222 cm

Stourhead (National Trust)

Inv. 732126

**Provenienza:** collezione di Antonio d'Amico Moretti; collezione del Marchese Niccolò Maria Pallavicini; acquistati nel 1758 da Horace Mann per Henry Hoare presso gli Arnaldi.

**Bibliografia:** MANN 1758 (lettera trascritta in GORE; RUDOLPH 1995, pp. 25-26); WAAGEN 1854, III, p. 172 (?); SUTTON 1962, p. 267; GORE 1969, p. 254; CHIARINI 1969, pp. 754-755, fig. 60; WRIGHT 1976, p. 165; BOISCLAIR 1978, catt. 166-167; *Gaspard Dughet called...* 1980, cat. 11 (solo *Paesaggio con Euridice*); KITSON p. 651, fig. 55; BOISCLAIR 1986 catt. 176-177, pp. 226-227, figg. 218, 220; RUDOLPH 1995, pp. 23-26, 193 n 61, 232; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 308, B7, fig. 59.

Chi scrive ha dimostrato che le due tele di Stourhead corrispondono esattamente a due voci dell'inventario dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti, dove sono segnalati nella quinta sala del primo appartamento del suo palazzetto sul Corso «17 Un quadro in tela di palmi otto, e sei e mezzo in lungo dipintovi un paese con arbori sassi con veduta lontana, et alcune figurine cioè due cacciatori avanti uno che carica l'archibugio, e l'altro a sedere in terra appresso alcuni uccelli morti con tre cani di mano di Gasparo Pusino», da identificarsi col *Paesaggio con due cacciatori*, e «30 Un quadro in tela di palmi otto, e mezzo, e sei dipintovi un paese con arbori monti, et acque con alcune figurine di donne che cogliono erba, e fiori e dette figure di mano di Nicolò Pusino francese, et il paese di Gasparo Pusino come il compagno che li sta per incontro», che è invece da riconoscersi col quadro meglio noto sotto il nome di *Paesaggio con Euridice*, che qui si propone essere piuttosto un *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori*, soggetto già dipinto da Gaspard in uno degli affreschi di palazzo Bernini [cat. 195]. Nell'inventario dell'argentiere il secondo dipinto è quindi assegnato alla collaborazione tra i due cognati Gaspard e Nicolas. Questi due grandi quadri finirono in seguito nella raccolta del marchese Niccolò Maria Pallavicini, dove erano presumibilmente esposti nella sala dei paesaggi dedicata perlopiù a

Dughet e Claude Lorrain, ossia la "Seconda Anticamera". Anni dopo la morte del marchese, la tela con *Proserpina* ed il suo presunto pendant furono comprati da Horace Mann per conto di Henri Hoare II presso i marchesi Arnaldi di Firenze nel 1758. In una lettera di Mann a Walpole scritta il 3 giugno di quell'anno il gentiluomo inglese scrive infatti a proposito della raccolta che fu del Pallavicini (ma al tempo di proprietà degli Arnaldi) :«There are some fine Poussins, paysages with figures of Nicolò, his brother [sic], larger than any, I believe, except some at Versailles [...]. The above two have suffered a little and are rather dark. They have always asked great prices: one Pathc a painter here, offered some time ago 3.000 for the late Sir William Lowther, though now I should think they may be had for about, or less than, 1.200 crowns». Secondo Rudolph le due tele di Stourhead corrispondono pure con i due «Paesi» di palmi 7x9 assegnati a Dughet con figure di Poussin che compaiono nella *Nota di Quadri* contenente i dipinti che gli Arnaldi offrirono precedentemente al Marchese Vincenzo Riccardi nel 1749, il quale tuttavia non procedette con l'acquisto. Sulla base di questi documenti, è dunque chiaro che entrambi i dipinti precedentemente della straordinaria raccolta dell'argentiere Moretti fossero ormai considerati un pendant eseguito da Dughet ma con figure di Poussin. Invece nell'inventario Moretti solo il quadro con *fanciulle che raccolgono fiori* era considerato a quattro mani, attribuzione che nel medesimo documento viene avanzata poi per altre due tele, tra cui il *Paesaggio con Rinaldo e Armida* di Palazzo Corsini [cat. 201], il quale, come il *Paesaggio con Proserpina*, presenta effettivamente delle figurine particolarmente classiciste, simili a quelle dipinte solitamente da Poussin. La doppia assegnazione sia del paesaggio oggi di palazzo Corsini che del *Paesaggio con Proserpina* di Stourhead sembra dunque non priva di fondamento. La paternità invece del *Paesaggio con cacciatori* spetta invece al solo Dughet, come si evince sia dalla tipologia dei personaggi che rispetta le tipiche figurine del paesaggista romano che dalla corretta assegnazione nell'inventario di Antonio d'Amico Moretti, il quale fu probabilmente il committente delle due tele oggi a Stourhead, stilisticamente affini alle opere del 1658-1659 circa.

Del dipinto a soggetto mitologico è noto un disegno a matita rossa dell'Albertina di Vienna completo delle figure già ritenuto preparatorio, ma che è stato giustamente declassato ad un anonimo imitatore da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 308, B7, fig. 59). Del *Paesaggio con cacciatori* si conserva un foglio a matita nera presso il Kupfertischkabinett di Berlino (Inv. D.d.Z. 15019).

◇ **Cat. 234. *Paesaggio con due figure sdraiate e un viandante conversanti, cascatelle ed edifici sullo sfondo***

1658-1659 circa

Olio su tela

73,7 x 96,5 cm

National Trust for Scotland, Haddo House

Inv. 79.147.

*Provenienza:* famiglia Gordon; comprato presso il quarto marchese di Aberdeen e Temair nel 1978.

L'opera non compare nella monografia di Boisclair. Può essere comunque paragonata sia al *Paesaggio con figure, cascata tra le rupi e borgo su promontorio* di Berlino [cat. 235] che al *Paesaggio con tre figure sdraiate in primo piano, promontori con alte cascate e borghi* dell'Ackland Art Museum [cat. 236], i quali in effetti presentano delle simili soluzioni compositive.

◇ **Cat. 235. *Paesaggio con figure, cascata tra le rupi e borgo su promontorio***

1658-1659 circa

Olio su tela

95 x 135 cm

Berlino, Gemäldegalerie der Staatliches Musees zu Berlin

Inv. Kat.Nr.1626

*Provenienza:* collezione Fairfax-Murray, Londra; nel museo berlinese dal 1904.

*Bibliografia:* GRAUTOFF 1914, II, p. 267; GERSTENBERG 1922, p. 199; GRAUTOFF 1928, p. 281; WEISBACH 1932, pp. 338-339; BENEZIT 1950, III, p. 388; STERLING 1955, p. 77; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 42, 46; SALERNO 1977-1980, II, p. 528, fig. 86.21; BOISCLAIR 1978, cat. 169, pp. 120-121, 192; BOISCLAIR 1986, cat. 179, p. 227, fig. 222; GROSSHANS, BOCK 1996, cat. 2768.

La composizione dell'opera ricorda uno dei due dipinti già a Dresda andati dispersi durante l'ultimo conflitto mondiale [cat. 239].

Boisclair ha rifiutato due copie della tela berlinese, di cui una conservata presso il Museum of Fine Arts di Detroit (BOISCLAIR 1986, catt. R. 53, R. 75).

◇ **Cat. 236. *Paesaggio con tre figure sdraiate in primo piano, promontori con alte cascate e borghi***

1658-1660 circa

Olio su tela

90 x 127,3 cm

Ackland Art Museum, University of North Carolina at Chapel Hill

Inv. 98.21

*Provenienza:* barone Liersdorff nel 1828; Richard L. Feigen & Co, New York, nel 1975; acquistato da Richard W. Levy nel 1979; dono del Dottor Richard W. Levy e consorte in onore del quarantesimo anniversario dell'Ackland Art Museum.

*Bibliografia/mostre:* ROETHLISBERGER 1975, cat. 5; BOISCLAIR 1978, cat. 226; *Landscape Painting in Rome...* 1985, cat. 25; BOISCLAIR 1986, cat. 237, pp. 245-246, fig. 279.

Un primo piano rialzato che crea una linea di forza marcatamente obliqua così come le folte e verdeggianti chiome a svolgere il ruolo di quinta scenica sulla destra accomunano la tela dell'Ackland Art Museum al *Paesaggio con figure, cascata tra le rupi e borgo su promontorio* di Berlino [cat. 235]. Per tale ragione l'esecuzione del dipinto va anticipata alla fine del sesto decennio. Infatti, pure la caduta d'acqua sulla sinistra è simile nelle due opere. Si noti poi che la maniera di rendere le architetture poste sull'alto promontorio visibili nella tela americana è a sua volta vicina alla costruzione della *Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero* dell'Ashmolean Museum [cat. 226].

L'opera è stata incisa nel 1828 da Adriaen von Heydeck (BOISCLAIR 1986, G. 107).

Boisclair segnala una replica con varianti del dipinto, di cui non conosce tuttavia l'ubicazione (Ivi, cat. 238, p. 246).

◇ **Cat. 237. *Paesaggio con due donne e pastore in primo piano, altri pastori con animali, villaggio con incendio e montagna sullo sfondo (inedito)***

1658-1659 circa  
Olio su tela  
96,5 x 134 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* P.& D. Colnaghi & Co., Londra, da dove fu acquistato negli anni Cinquanta; vendita Christie's, Londra, 10 luglio 2002, lotto 164.

Questa tela sembra una rielaborazione di qualche anno successiva dei catt. **213-215**.

◇ **Cat. 238. *Paesaggio con pastori, gregge di pecore, cascatella e borgo* (disperso nel 1945)**

1658-1659  
Olio su tela  
74 x 98 cm  
Già Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister  
Inv. Gal.-Nr 735

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 155.

L'opera è andata distrutta nel corso della Seconda Guerra mondiale. Boisclair la considerava il pendant del **cat. 215**. La si ritiene invece contemporanea al **cat. 239**.

◇ **Cat. 239. *Paesaggio con due figure sdraiate e villaggio di montagna* (disperso nel 1945)**

1658-1659  
Olio su tela  
64 x 88 cm  
Già Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister  
Inv. Gal.-Nr 736

*Provenienza:* nella collezione reale di Dresda nel 1754.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 179.

L'opera è andata distrutta nel corso della Seconda Guerra mondiale.

◇ **Cat. 240. *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate* [pendant del successivo]**

1657-1659

Olio su tela

72,5 x 98,5 cm

Roma, palazzo Colonna, appartamento Isabelle, Sala del Vanvitelli

*Provenienza:* menzionato nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna (datato 1679 e ss.).

*Inventari/Bibliografia:* Inv. 1848, n. 237 (Niccolò Pussino); Inv. 1893, n. 237 (Niccolò Pussino); Decreto Ministeriale 1947, n. 237 (J. F. Van Bloemen); BOISCLAIR 1986, cat. 367 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 19, pp. 124-126, fig. 19.

Vedere scheda successiva e scheda **cat. 136**.

◇ **Cat. 241. Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano [pendant del precedente]**

1657-1659

Olio su tela

73 x 97,4 cm

Roma, palazzo Colonna, appartamento Isabelle, Sala del Vanvitelli

*Provenienza:* menzionato nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna (datato 1679 e ss.).

*Inventari/Bibliografia:* Inv. 1848, n. 236 (Niccolò Pussino); Inv. 1893, n. 236 (Niccolò Pussino); Decreto Ministeriale 1947, n. 236 (J. F. Van Bloemen); BOISCLAIR 1986, cat. 369 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 20, pp. 124-126, fig. 20.

Queste due opere facevano parte di una serie di quattro dipinti raffiguranti le differenti fasi del giorno, che secondo chi scrive è da riconoscersi con quella menzionata nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna pubblicata da Gozzano (2004) dove sono riportati gli acquisti di Lorenzo Onofrio e di suo figlio a partire dal 1679. Boisclair, che conosceva solo le incisioni di questi due dipinti, li situa intorno al 1670, tuttavia il loro stile ricorda piuttosto le tele della fine degli anni Cinquanta. Capitelli recentemente ha invece proposto una datazione intorno al 1650. Tuttavia il *Paesaggio all'alba*, con un lembo di terra in primo piano che taglia diagonalmente la scena, rammenta il disperso *Paesaggio con due figure sdraiate e villaggio di montagna* di Dresda [**cat. 239**] o, ancora, il *Paesaggio con figure, cascata tra le rupi e borgo su promontorio* dell'Ackland Art Museum [**cat. 235**], situati invece dalla studiosa canadese verso il 1658-1659.

Precedente dal punto di vista cronologico di qualche anno, ma anch'esso inizialmente facente parte della serie di quattro tele Colonna è il *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo* della collezione d'arte BPM [cat. 136].

Il *Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate* è stato inciso da Antonio Testa (BOISCLAIR 1986, cat. G. 70), mentre il *Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano* è stato inciso da Giulio Testa (BOISCLAIR 1986, cat. G. 83).

- ◇ **Cat. 242.** *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, borghi e cascata*  
1657-1659  
Olio su tela  
121,9 x 128,3  
Watford, Watford Museum  
Inv. 2004.162

**Provenienza:** Galleria Sestieri, Roma; lascito di Armand Blackley del 1965; trasferito dalla Watford Gallery al Museum nel 1981.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 153; BOISCLAIR 1986, p. 222, cat. 162, fig. 199; HARWOOD 1992, cat. 46, p. 30.

L'opera è forse quella menzionata nel catalogo di Boisclair (BOISCLAIR 1986, cat. 162, fig. 199) dove tuttavia è riportata con misure differenti (129 x 141 cm) e con la dicitura "localizzazione sconosciuta". Se si trattasse del medesimo dipinto, stando alla studiosa canadese questo era una volta a pendant con un altro paesaggio di Dughet attualmente non rintracciato (Ivi, cat. 161, fig. 197).

Ne esiste una copia di altra mano presso l'Allen Memorial Museum.

- ◇ **Cat. 243.** *Paesaggio con donna che fugge in primo piano, suonatore di flauto, figura nei pressi di una cascata e borgo in lontananza*  
1658-1659 circa  
Olio su tela  
100 x 139,8 cm (senza cornice), 134 x 170,3 cm (con cornice)  
Londra, Buckingham Palace, Royal Collection



Inv. RCIN 405320

**Provenienza:** collezione di Frederick, principe di Galles, da prima del 1749; depositato presso il castello di Windsor nel 1835; a Buckingham Palace all'incirca dagli anni Ottanta.

**Bibliografia/mostre:** WALPOLE 1783 (in Toynbee 1927-1928); British Institution 1819, n. 17; WAAGEN, II, p. 434; BRYAN 1903, III, p. 97; BOISCLAIR 1978, cat. 119; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 5; BOISCLAIR 1986, cat. 126, p. 210.

Datato da Boisclair nei primi anni Cinquanta come il *Giona* conservato sempre a Buckingham Palace [cat. 187], questo bel paesaggio dove ormai prevalgono nettamente i verdi deve essere invece della fine del sesto decennio. Convivono infatti finalmente le linee parallele della fase più poussiniana di Dughet, qui create dalla larga cascata e dalle architetture, con le linee marcatamente diagonali che caratterizzano e distinguono l'arte del paesaggista romano. Il primissimo piano ricorda nella costruzione e nell'imponente e frondoso albero quinta il *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, borghi e cascata* del Watford Museum [cat. 242]. Sono questo genere di opere a preannunciare alcune delle migliori composizioni dei primi anni Sessanta, su tutte il *Paesaggio con Abramo e Isacco* della National Gallery di Londra [cat. 293].

Nel corso del Settecento l'opera fu posta a pendant col più tardo *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa con cascata sulla sinistra* [cat. 315].

Esiste un'incisione in controparte del dipinto realizzata da John Browne (BOISCLAIR 1986, cat. G. 145).

◇ **Cat. 244. *Paesaggio roccioso senza figure con borgo su promontorio (Sutri?)* (inedito)**

Seconda metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

34,9 x 50,3 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Sotheby's, Londra, 29 aprile 2015, lotto 400.

Questo bel paesaggio senza figure potrebbe essere una veduta di Sutri. A livello stilistico è simile alla *Veduta di Tivoli col tempio della Sibilla e cascata* dell'Hatton Gallery [cat. 245].

◇ **Cat. 245. *Veduta di Tivoli col tempio della Sibilla e cascata* [pendant del successivo]**

Seconda metà anni Cinquanta del Seicento

Olio su tela

74 x 99,5 cm

Newcastle-Upon-Tyne, Hatton Gallery, King's college

Inv. NEWHG:OP.0026

*Provenienza:* Humphrey Morice, The Grove, Chiswick nel 1781; comprato dal Secondo Conte di Ashburnham nel 1786; per discendenza a Lady Catherine Ashburnham; vendita Ashburnham, Sotheby's, Part 1, 24 giugno, 1953, lotto 75; comprato da Anthony Blunt dall'Hatton Gallery per £200 (il pendant fu invece donato all'Art Gallery of Ontario [cat. 246]).

*Bibliografia/mostre:* WALPOLE 1781 (in Toynbee 1927-28, XVI, pp. 77-78); *Italian Art and Britain...*1960, cat. 156; ARCANGELI in *L'ideale Classico...*1962, cat. 106; THUILLIER 1963, p. 55; BOISCLAIR 1978, cat 339; *Gaspard Dughet called...*cat. 23, pp. 17-18, 26; KITSON 1980, p. 648; BOISCLAIR 1986, cat. 395,p. 288, fig. 430; *Art Treasures in the North...*2000.

Boisclair considerava questo genere di dipinti raffiguranti Tivoli perlopiù tardi, tuttavia in questo caso la preponderanza dei toni bruni e delle amate pareti rocciose, - che qui iniziano a macchiarsi con verdi vividi - fanno propendere per un'esecuzione sia della tela dell'Hatton Gallery sia del suo pendant [cat. 246] nella seconda metà degli anni Cinquanta. Del resto si è visto che l'artista iniziò almeno nel sesto decennio a raffigurare con costanza la città di Tivoli, luogo in cui stando ai biografi l'artista possedeva una casa. Per la disamina completa dell'evoluzione stilistica di Gaspard nel corso degli anni Cinquanta si veda il paragrafo *Una revisione necessaria II*.

◇ **Cat. 246. *Veduta di Tivoli con due figure e tempio della Sibilla* [pendant del precedente]**

1672-1674 circa

Olio su tela

73,5 x 99,8 cm

Ubicazione attuale sconosciuta (già Art Gallery of Ontario)

**Provenienza:** Humphrey Morice, The Grove, Chiswick nel 1781; comprato dal Secondo Conte di Ashburnham nel 1786; per discendenza a Lady Catherine Ashburnham; vendita Ashburnham, Sotheby's, Part 1, 24 giugno, 1953, lotto 75; comprato da Anthony Blunt che poi lo dona all'Art Gallery of Ontario nel 1953; Vendita Christie's, Stati Uniti (asta online), 01 ottobre - 20 ottobre 2020, lotto 71.

**Bibliografia/mostre:** WALPOLE 1781 (in Toynbee 1927-28, XVI, p. 78); *Paintings by European Masters...* 1954, cat. 16; ZWOLLO 1973, pp. 27-8, fig. 33.G.; BOISCLAIR 1978, cat. 340, pp. 142-143; *Arts of Italy in Toronto Collections...* 1982, cat. 65; BOISCLAIR 1986, cat. 396, p. 288, fig. 431.

Il dipinto è stato recentemente venduto dall'Art Gallery of Ontario, presso cui era conservato dal 1953. Per ulteriori informazioni si rimanda alla scheda del suo pendant [cat. 245].

◇ **Cat. 247. Paesaggio con pastore e donna sdraiata conversanti in primo piano, cascate e borgo su promontorio**

1657-1660

Olio su tela

81,5 x 52,5 cm

National Trust, Hinton Ampner, Bramdean

Inv. 1530080.1

**Provenienza:** vendita Colnaghi, 1965, Londra, n. 13; collezione privata; lascito di Ralph Dutton, ottavo Lord di Sherborne (a Hinton Ampner almeno dal 1999).

**Bibliografia:** SALERNO 1975, p. 233; BOISCLAIR 1978, cat 210; BOISCLAIR 1986, cat. 205, p. 237, fig. 249.

Boisclair classificò l'opera come il pendant originale del *Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce (Tivoli?)* [cat. 273], che tuttavia per via del suo stile sembra essere stato accoppiato al *Paesaggio con pastore* solo in un secondo momento. Seppur le due tele siano infatti più o meno dello stesso periodo, elementi quali la linea d'orizzonte nettamente diversa e l'allure generale - bucolica nel *paesaggio con pastore*, più prettamente naturalistica nel dipinto senza figure - fanno pensare piuttosto ad un pendant ricomposto solo in un secondo momento, accoppiamento attestato comunque almeno dalla loro vendita presso Colnaghi nel 1965.

- ◇ **Cat. 248. *Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata***  
1657-1660 circa  
Olio su tela  
133 x 95 cm  
Torino, Galleria Sabauda  
Inv. 493. V. 483

*Provenienza:* probabilmente dalla collezione di Carlo Emanuele II di Savoia come il suo attuale pendant [cat. 276]

*Bibliografia:* D'AZEGLIO 1836, I, p. 159; BOISCLAIR 1978, cat. 151; BOISCLAIR 1986, cat. 160, p. 223, fig. 201; PINTO, DI MACCO 1991, p. 52.

L'opera da quando è in Piemonte è sempre stata a pendant col **cat. 276**, che tuttavia è di qualche anno successivo. In questo paesaggio si può vedere una larga cascata che ricorda quella della tela della Wallace Collection [cat. 250], qui ritenuta coeva.

- ◇ **Cat. 249. *Paesaggio panoramico con due pastori su sentiero in primo piano, pastore con gregge e città in lontananza (inedito)***  
1657-1660 circa  
Olio su tela  
129 x 94 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, New York, 25 maggio 2000, lotto 156/a.

Lo stile dell'opera dimostra la sua contemporaneità con numerosi paesaggi e vedute di Tivoli di formato verticale realizzate tra il 1657 e il 1660 circa, quali ad esempio il *Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata* di Torino [cat. 248], o le vedute di Seattle e di Ponce [catt. 252-253].

- ◇ **Cat. 250. *Le cascate di Tivoli (Veduta di Tivoli con due figure conversanti e cascata)* [già pendant del successivo]**  
1657-1660  
Olio su tela  
98,7 x 81,5 cm  
Londra, Wallace Collection  
Inv. P139

**Provenienza:** James, II conte di Waldegrave; vendita Prestage, 16 novembre 1763, lotto 40, dove è acquistato da Lord Cunningham; vendita Flemming, Christie's, Londra, 21-22 marzo 1777, lotto 46; acquistato da Lord Ashburnham; vendita Ashburnham, Christie's, 20 luglio 1850, lotto 51; acquistato nel 1850 da Richard Seymour-Conway, quarto marchese di Hertford; donato alla nazione da Lady Wallace nel 1897.

**Bibliografia:** WAAGEN 1854, II, p. 155; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, p. 261; SUTTON 1962, pp. 299, 303, fig. 29; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 213; *Gaspard Dughet called...*pp. 17, 20-21, 26, 28, 33, 54; BOISCLAIR 1986, cat. 207, p. 238, fig. 252; DUFFY, HEDLEY 2004, p. 132.

L'opera è stata datata tra il 1660 e il 1663 da Boisclair ma deve essere anticipata di qualche anno. Il motivo della larga cascata ritorna nel *Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città* (Tivoli?), coevo o di poco precedente [cat. 230]. Esiste un'incisione in senso inverso di J. Mason pubblicata da Pond nel 1744 che ne attesta l'appartenenza alla collezione del secondo conte di Waldegrave (BOISCLAIR 1986, cat. G. 26), dove era posto a pendant con la *Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla, due figure su sentiero e pescatore presso una cascata* [cat. 251].

- ◇ **Cat. 251. Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla, due figure su sentiero e pescatore presso una cascata [già pendant del precedente]**  
1657-1660  
Olio su tela  
99 x 81,3 cm  
Collezione del duca di Westminster  
Inv. 36

**Provenienza:** James, secondo conte di Waldegrave, 1744; Richard, primo conte di Grosvenor, 1763; nella famiglia tramite passaggi ereditari.

**Bibliografia:** WAAGEN 1854; BRYAN 1903, III, p. 97; BOISCLAIR 1978, cat. 214; BOISCLAIR 1986, cat. 208, pp. 238-239, fig. 247.

Esiste un'incisione in senso inverso di J. Mason pubblicata da Pond nel 1744 che ne attesta l'appartenenza alla collezione del secondo conte di Waldegrave (BOISCLAIR 1986, cat. G. 25), dove era posta a pendant con *Le cascade di Tivoli (Veduta di Tivoli con*

*due figure conversanti e cascata*) [cat. 250]. Un'altra incisione è stata realizzata da J. Young (BOISCLAIR 1986, cat. G. 230).

◇ **Cat. 252. Veduta di Tivoli con due figure ai piedi di un'alta cascata [già pendant del successivo]**

1657-1660 circa

Olio su tela

137 x 100,5 cm

Ponce (Puerto Rico), Museo de Arte de Ponce

Inv. 61.0204

**Provenienza:** collezione dell'argentario Antonio d'Amico Moretti; probabilmente collezione del cardinale Pietro Ottoboni; collezione Benoit-Lois Prévost (1735-1809); vendita Prévost, 8-12 gennaio 1810 insieme al suo pendant [cat. 253]; acquistato da Meunier; comprato a Parigi da William Beckford, Fonthill Abbey; nella collezione di Philip John Miles, Leigh Court, nel 1822; presso la famiglia Miles fino alla vendita Christie's, 28 giugno 1884, lotto 52; acquistato da Agnew; Capitano Albert B. Brassey, Londra, 1940; Thomas Harris, Chesterfield Gardens, Londra; H. J. P. Bomford nel 1944; Vendita Bomford presso Sotheby's, Londra, 17 luglio 1946, lotto 130; vendita Christie's, Londra, 18 marzo 1955, lotto 129; acquistato da Welker; acquistato dalla Fondazione Louis A. Ferré Inc. per il Museo de Arte de Ponce nel 1961.

**Bibliografia/mostre:** British Institution 1822, cat. 5 (pendant cat. 3); WAAGEN 1854, III, p. 185; BYRNE 1942, p. 21; BOISCLAIR 1978, cat. 208; *Gaspard Dughet called...*1980, p. 29; *France in the Golden Age...*1982, cat. 28, p. 245; BOISCLAIR 1986, cat. 203, fig. 245.

L'opera è stata riconosciuta da chi scrive con una voce dell'inventario dell'argentario Antonio d'Amico Moretti, dove è menzionato « [25] Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto rappresenta la caduta di Tivoli con due figurine che pescano di mano di Gasparo Pusini con cornice larga un palmo scorniciata, intagliata, e tutta dorata». Il pendant dell'opera conservato a Seattle [cat. 253] è a sua volta citato nell'inventario.

Rosenberg propose di vedere in una delle due figure un san Giovanni, poiché il bastone che regge, poco leggibile, potrebbe in realtà essere la croce del Battista.

Boisclair segnala una copia con varianti da lei catalogata come autografa presso la Galleria Nazionale di Arte Antica (BOISCLAIR 1986, cat. 389), che tuttavia è in realtà il quadro di proprietà del Museo di Capodimonte in deposito presso la Camera dei Deputati, il quale è da ascrivere ad un imitatore. L'originale di quest'ultima tela è

in realtà il **cat. 254**. Un'altra copia con varianti è stata eseguita da Jan Frans van Bloemen (BUSIRI VICI 1974, cat. 365).

L'opera è stata incisa nello stesso senso da Young (BOISCLAIR 1986, cat. G. 234).

◇ **Cat. 253. *Paesaggio con due figure a riposo lungo un sentiero, fiume con cascatelle, promontorio con borgo e alta cascata sullo sfondo* [già pendant del precedente]**

1658-1660 circa

Olio su tela

133,4 x 98 cm

Seattle, Seattle Art Museum

Inv. 50.109

*Provenienza:* collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti; probabilmente collezione del cardinale Pietro Ottoboni; collezione Benoit-Lois Prévost (1735-1809); vendita Prévost, 8-12 gennaio 1810 insieme al suo pendant [**cat. 252**]; acquistato da Meunier; comprato a Parigi da William Beckford, Fonthill Abbey; nella collezione di Philip John Miles, Leigh Court, nel 1822; presso la famiglia Miles fino alla vendita Christie's, 28 giugno 1884, lotto 51; acquistato da Agnew; Capitano Albert B. Brassey, Londra, 1940; Thomas Harris, Chesterfield Gardens, Londra; H. J. P. Bomford nel 1944; Vendita Bomford presso Sotheby's, Londra, 17 luglio 1946, lotto 130; vendita Christie's, Londra, 18 marzo 1955, lotto 129; Scheffer Galleries Inc., New York, 11 maggio 1950; dono dell'Eugene Fuller Memorial Collection all'Art Museum di Seattle.

*Bibliografia:* vedere **cat. 252**; BOISCLAIR 1978, cat. 209; *France in the Golden Age...*1982, pp. 245, 353; BOISCLAIR 1986, cat. 204, fig. 246; SILVESTRO 2011, pp. 155, 160 n. 45.

Silvestro ha riconosciuto l'opera con la voce n. 25 dell'inventario dell'argenziere Moretti, qui invece riconosciuto col pendant del dipinto [**cat. 252**]. Secondo chi scrive la tela di Seattle è da identificare invece con la voce 11 del medesimo documento, che segnala «Un quadro in tela di palmi sei, e quattro dipintovi un paese per alto con arbori, e montagne, cascata di acqua con veduta di un castelluccio con due pastori a sedere in terra di mano di Gasparo Pusino con cornice larga un palmo incirca scorniciata intagliata, e tutta dorata».

L'opera è stata incisa da Isaac de Moucheron e da Young (BOISCLAIR 1986, catt. G. 126 e G. 233). Una copia probabilmente di altra mano e di dimensioni inferiori è stata venduta in asta presso Christie's (New York) il 31 gennaio 1997 (lotto 187).

◇ **Cat. 254. Veduta di Tivoli con alta cascata e due pescatori**

1660 circa

Olio su tela

98 x 74 cm

Inghilterra, collezione privata

*Provenienza:* vendita Christie's, Londra, 13 dicembre 2005, lotto 434 (come "Maniera di Gaspard Dughet").

*Bibliografia/Mostre:* SCHIAFFINI in *Paesaggio laziale...*2009, cat. 29, pp. 70-71; VICENTINI in *Barocco a Roma...*2015, cat. 156, p. 411

L'opera è stata pubblicata per la prima volta solamente nel 2009 in occasione dell'esposizione sul paesaggio laziale tenutasi a Villa d'Este nella cittadina di Tivoli, che è pure il soggetto del dipinto. È stata poi recentemente esposta alla grande mostra *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*. Nella scheda catalogo relativa Cecilia Vicentini propone una datazione tra il 1660 e il 1665 circa, paragonandola alle vedute di Seattle e di Ponce [catt. 252-253], la cui esecuzione è stata qui anticipata di pochi anni. Boisclair ha invece pubblicato un dipinto raffigurante la stessa veduta e con figure differenti che segnala essere della collezione corsiniana della Galleria Nazionale d'Arte Antica e che, a suo avviso, sarebbe una replica dei primi anni settanta del quadro di Ponce (Boisclair 1986, cat. 389, p. 287, fig 254). In realtà quest'opera fa parte delle collezioni del Museo di Capodimonte ma è da lungo tempo in prestito presso la Camera dei Deputati. È inoltre qui ritenuta una copia con varianti del quadro di collezione privata inglese, la quale tuttavia sarebbe stata eseguita da un imitatore di Dughet.

◇ **Cat. 255. Paesaggio ideale con due figure sdraiate in primo piano, specchio d'acqua e fortificazioni su promontorio**

1658-1659

Olio su tela

95,5 x 135,2 cm

Glasgow, Kelvingrove Museum

Inv. 596



*Provenienza:* lascito di Jane Graham-Gibert del 1877.

*Bibliografia/mostre:* *Winter Exhibition Royal Academy*, Londra, 1904, cat. 90; SUTTON 1966, p. 5; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 177; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 13; KITSON 1980, p. 648; SOLKIN 1981, pp. 40-44, fig. 23; PAULSON 1982, p. 489; *Masterpieces of Reality...*1985, cat. 105, p. 33; BOISCLAIR 1986 cat. 188, p. 226; fig. 232.

Solkin ha identificato il luogo raffigurato con il lago di Nemi.

Presso il Musée Fabre di Montpellier esiste un dipinto dalla composizione simile ad eccezione delle figure, il quale è stato tuttavia rifiutato da Boisclair (BOISCLAIR 1986, R. 113, p. 324).

◇ **Cat. 256. *Paesaggio con viandante in primo piano, specchio d'acqua, cascata e fortificazioni su promontorio***

1658-1659

Olio su tela

51,3 x 68 cm

Roma, collezione Amata

*Provenienza:* vendita Finarte, Roma, 27 novembre 2018, lotto 16 (come “cerchia di Dughet”).

*Bibliografia/mostre:* FRATARCANGELI in *La luce del Barocco...*2020, cat. 14, pp. 70-71; GALVAGNI 2020, p. 47.

L'opera può essere paragonata al *Paesaggio ideale con due figure sdraiate in primo piano, specchio d'acqua e fortificazioni su promontorio* del Kelvingrove Museum [cat. 255], dove nel piano intermedio compare una fortificazione somigliante a quella della tela Amata e in cui ricorre in lontananza il medesimo profilo montuoso. Sullo sfondo di entrambe si scorge il mare e, al di là di questo, un promontorio, forse il Circeo visto da San Felice al Circeo (GALVAGNI 2020, p. 47).

Presso il Musée Fabre di Montpellier esiste un altro dipinto dalla composizione simile ad eccezione delle figure, il quale è stato tuttavia rifiutato da Boisclair (BOISCLAIR 1986, cat. R. 113, p. 324).

- ◇ **Cat. 257. *Paesaggio con due figure reclinate in primo piano e borgo con campanile in lontananza***

1658-1659

Olio su tela

73,7 x 110,5 cm

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Inv. M.73

*Provenienza:* lascito di Charles Brinsley Marlay del 1912.

*Bibliografia:* WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 179; BOISCLAIR 1986, cat. 190, p. 230, fig. 233; *Oil paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum* 2006, p. 55.

La costruzione d'insieme e, in particolare, quella del primo piano coi relativi alberi quinta posti ai lati rammenta il **cat. 255**.

- ◇ **Cat. 258. *Paesaggio con due figure reclinate, lago con barca e borgo sullo sfondo***

1658-1660 circa

Olio su tela

96,5 x 122 cm

Barnsley (South Yorkshire), Cooper Gallery

Inv. CP/TR372

*Provenienza:* Colonnello Roland Addy dal 1962; per discendenza a Mrs Joan Thirsk; lascito di Mrs Joan Thirsk del 1978 circa.

L'opera non è presente nel catalogo del 1986. Le lontananze raffiguranti un lago, una città dietro di questo e con montagne successive sullo sfondo ricordano il *Paesaggio con pastore sdraiato in primo piano, fiume con bassa cascata, pastore con gregge di pecore, castello e montagne in lontananza* del Prado [**cat. 259**]. Le cromie e il modo di rendere il sottobosco ricordano anche il *Paesaggio con due figure reclinate in primo piano e borgo con campanile in lontananza* di Cambridge [**cat. 257**], datato tra il 1658 e il 1659 da Boisclair.

- ◇ **Cat. 259. *Paesaggio con pastore sdraiato in primo piano, fiume con bassa cascata, pastore con gregge di pecore, castello e montagne in lontananza* [pendant del successivo]**

1658-1660 circa  
Olio su tela  
73 x 96 cm  
Madrid, Museo del Prado  
Inv. P000137

**Provenienza:** collezione di Felipe V, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, nel 1727; nel palazzo reale di Madrid nel 1812-1818.

**Bibliografia:** DUSSIEUX 1876, p. 381; GRAUTOFF 1928, p. 281; SUTTON 1962, pp. 301-302; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, cat. 137, p. 274; BOISCLAIR 1978, cat. 75; *Claudio de Lorena...*1984, p. 104; *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas* 1985, p.190; BOISCLAIR 1986, cat. 222, pp. 241-242, fig. 262; ORIHUELA 1990, n. 916.

Nel dipinto vi è ancora qualche traccia del periodo più poussiniano di Dughet, smorzato tuttavia dalle diagonali create dalle linee del terreno e dai cespugli in primo piano. Pendant del successivo.

◇ **Cat. 260. *Paesaggio con due viandanti su sentiero, cascate, fortificazione e montagne in lontananza* [pendant del precedente]**

1658-1660 circa  
Olio su tela  
74 x 98 cm  
Madrid, Museo del Prado  
Inv. P000138

**Provenienza:** collezione di Felipe V, Palacio de La Granja de San Ildefonso, Segovia, nel 1727; nel palazzo reale di Madrid nel 1812-1818.

**Bibliografia:** DUSSIEUX 1876, p. 381; GRAUTOFF 1928, p. 281; SUTTON 1962, pp. 301-302; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, cat. 138, p. 274; BOISCLAIR 1978, cat. 75; *Claudio de Lorena...*1984, p. 106; *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas* 1985, p.190; BOISCLAIR 1986, cat. 221, pp. 241-242, fig. 262; ORIHUELA 1990, n. 920.

Pendant del precedente. Il dipinto presenta strette affinità col *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo* di Palazzo Corsini [cat. 261].

- ◇ **Cat. 261.** *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo* [presunto pendant del successivo]

1658-1661 circa

Olio su tela

49 x 66 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 404 F.N. 1009

*Provenienza:* collezione Corsini; lascito allo Stato Italiano da parte del principe Tommaso Corsini nel 1883.

*Bibliografia/mostre:* DE MONTAULT 1870, p. 389, n. 31; RUSCONI 1908, pp. 347; Grautoff 1914, II, p. 281 (D); CARPEGNA in *Paesisti e vedutisti...*1956, cat. 35; THUILLIER 1960, II, p. 268; BOISCLAIR 1978, cat. 346; BOISCLAIR 1986, cat. 404, p. 290, fig. 439; ALLOISI in *Quadri senza casa...*1993, cat. 26, p. 43; ALLOISI 2002, pp. 67-68.

L'opera è probabilmente il pendant del *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo* [cat. 262] con cui condivide, oltre che le dimensioni, anche la linea dell'orizzonte. Si noti infatti che in entrambi questa è creata da una veduta di mare. Boisclair datava la tela tra il 1672 e il 1675, ma proprio il paragone con l'altro dipinto Corsini porta ad una collocazione tra la fine del sesto e l'inizio del settimo decennio. Inoltre una simile composizione con un viale che scende diagonalmente da una collina si ritrova pure nel *Paesaggio con due viandanti su sentiero, cascate, fortificazione e montagne in lontananza* del Prado [cat. 260].

- ◇ **Cat. 262.** *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo* [presunto pendant del precedente]

1658-1661 circa

Olio su tela

51 x 67 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 445 F.N. 1104

*Provenienza:* collezione Corsini; lascito allo Stato Italiano da parte del principe Tommaso Corsini nel 1883.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 275; BOISCLAIR 1986, cat. 298, p. 263, fig. 337; ALLOISI 2002, pp. 69-70.

L'opera è caratterizzata da un ravvicinato primo piano abitato dalle tipiche figure dughettiane. Questo conduce poi lo sguardo dello spettatore su imponenti architetture e, soprattutto, verso una più bassa vallata dai vasti e indefiniti orizzonti, come avviene nel *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo* del Louvre e nel *Paesaggio con acquedotto presso la valle del Sacco di Genazzano* di Berlino [catt. 263, 165] datati da Boisclair verso il 1659-1660. Si ritiene dunque da escludere la collocazione cronologica proposta dalla studiosa canadese per questo dipinto, da lei datato tra il 1667 e il 1668.

La presenza del mare lungo la linea dell'orizzonte lo accomuna al cat. 261, che si ritiene essere il possibile pendant della tela.

Si segnala una replica con variazioni nelle figure passata in asta a Sotheby's (Londra, 18 ottobre 1989, lotto 30) la cui autografia è tuttavia dubbia.

- ◇ **Cat. 263. *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo***  
1659-1660  
Olio su tela  
100 x 137 cm (senza cornice), 129,5 x 168 cm (con cornice)  
Parigi, Musée du Louvre  
Inv. RF 1956 9

**Provenienza:** Richard Cook, a Doughty House, Richmond; venduto da Sir Francis Cook alla Galleria Sestieri di Roma nel 1956; acquistato dal Louvre nel 1956.

**Bibliografia:** BROCKWELL 1915, III, cat. 450, p. 66; ARCANGELI in *L'ideale classico* 1962...p. 279; KNAB 1964, pp. 164, 166, fig. 1; BUSIRI VICI 1974, p. 59, fig. 53; COMPIN, REYNAUD, ROSENBERG 1974, cat. 245, pp. 116, 269; BOISCLAIR 1976, p. 48, fig. 31; BOISCLAIR 1978, cat. 184; BOISCLAIR 1986, cat. 196, pp. 231-232, fig. 238; COMPIN, ROQUEBERT 1986, p. 237; LOIRE 1989, p. 77.

L'opera parigina è coeva o di poco precedente ad una tela dalla composizione simile, ma raffigurante tutt'altra località laziale, ossia il *Paesaggio con acquedotto*

acquistato nel 1984 dalla Gemäldegalerie di Berlino [cat. 265]. Le figure dei due pastori sono riprese nella tela *Veduta di Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre su sentiero ai piedi di una cascata* della Galleria Sabauda di Torino [cat. 276].

◇ **Cat. 264. *Paesaggio con Cristo sul cammino di Emmaus***

1659-1660

Olio su tela

96 x 123 cm

Ubicazione attuale sconosciuta (già New York, collezione Richard L. Feigen)

*Provenienza:* probabilmente nella collezione del cardinale Pietro Ottoboni; Sir Thomas Baring; vendita Christie's, 2 giugno 1848; James Morrison, a Basildon Park; per discendenza a Walter Morrison, che vende l'opera in asta Sotheby's, Londra, il 27 marzo 1974, lotto 15; New York, collezione di Richard L. Feigen.

*Bibliografia:* WAAGEN 1854, III, p. 134; ROETHLISBERGER 1975, cat. 3; BOISCLAIR 1978, cat. B. 17; BOISCLAIR 1986, cat. 331, pp. 271-272, fig. 365.

L'opera, datata tra il 1669 e il 1671 da Boisclair, sembra invece prossima nella composizione al *Paesaggio con acquedotto presso la valle del Sacco di Genazzano* di Berlino [cat. 265] e al *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo* del Louvre [cat. 263].

La tela è stata associata da Boisclair con la voce dell'inventario post mortem del cardinale Pietro Ottoboni (1740) che riporta «[87] Altro compagno al Sud.o [in tela imperatore] rapp.te veduta di Campagna con figurine, cornice in tutto come sopra, cioè Jesù Cristo che va in Emaus fatto da detto Pusino Stim.o s. duecento 200», di cui corrispondono anche le dimensioni.

◇ **Cat. 265. *Paesaggio con acquedotto presso la valle del Sacco di Genazzano***

1659-1660

Olio su tela

96 x 134 cm

Berlino, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin

Inv. 84.1

**Provenienza:** duca di Yarborough; vendita Christie's, Londra, 12 luglio 1919, lotto 66; Saville Gallery; Thomas Harris, Londra, nel 1932; vendita Christie's, Londra, 14 luglio 1939, lotto 109; acquistato da Thomas Bazley che lo vende presso Christie's, Londra, il 14 giugno 1946, lotto 71; acquistato da Wildenstein; mercato dell'arte inglese nel 1983; acquistato dal museo di Berlino presso la galleria Agnew di Londra il 28 maggio 1984.

**Bibliografia:** WAAGEN 1857, p. 70; BOISCLAIR 1978, cat 181; *Gaspard Dughet called...*1980, p. 42; BOISCLAIR 1986, cat. 192, p. 230, fig. 234; SCHLEIER 1990, p. 195; GROSSHANS, BOCK 1996, cat. 2769.

L'opera presenta una composizione simile al *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo* [cat. 263].

In effetti anche il dipinto berlinese raffigura un luogo reale, identificato da Schleier con la valle del Sacco di Genazzano. Nell'opera si vede infatti la valle del Sacco attraversata dal fiume, una collina di tufo su cui è posta una città, un acquedotto che arriva fino ad essa ed i monti Lepini in lontananza. Nella parte centrale del dipinto, ossia dove sono gli edifici, vi sono numerosi pentimenti. Questi riguardano la zona dove secondo Schleier doveva originariamente trovarsi il palazzo Colonna di Genazzano, in seguito forse tolto dal dipinto. L'opera ha il tipico formato detto "tela imperatore" (90 x 135 cm circa). Se a questo aggiungiamo che l'acquedotto di Genazzano fu restaurato dalla famiglia Colonna nel 1660, si potrebbe propendere per datare l'opera a questa data nonché a considerarla una possibile commissione di questa famiglia. Tuttavia, se fosse stata eseguita per un Colonna, non si spiegherebbe il motivo che portò Dughet a sopprimere il dettaglio del palazzo se non per rivendere meglio l'opera, rimasta senza acquirente o non fatta fin dal principio per questa famiglia.

Esiste una seconda versione di mano di Dughet di questa stessa veduta, ora in collezione Proby, che presenta delle leggere varianti a livello delle architetture.

◇ **Cat. 266. *Paesaggio panoramico della campagna romana con pastore seduto in primo piano ed edificio fortificato***

1659-1660 circa

Olio su tela

36 x 46 cm

Chantilly, Musée Condé

**Provenienza:** collezione di Frédéric Reiset, duca di Aumale (acquistato a Roma).

Bibliografia: GRUYER 1896, cat. LXXIX; GRUYER 1899, cat. 79; MACON 1910, p. 250; RICHTER 1913, p. 250; GRAUTOFF 1928, p. 281; CHÂTELET 1970, cat. 79; BOISCLAIR 1978, cat. 244, pp. 135, 313 n. 39; BOISCLAIR 1986, cat. 256, p. 251, fig. 295; GALVAGNI 2020, p. 47.

Sebbene questo rovinato paesaggio del Musée Condé sia stato posto da Boisclair intorno al 1666-1667, la vicinanza compositiva con opere quali il *Paesaggio con acquedotto presso la valle del Sacco di Genazzano* [cat. 265] suggerisce una datazione verso il 1659-1660.

Dell'opera esiste una versione autografa con variazioni a livello delle figure conservata presso una collezione privata romana [cat. 267]. Il promontorio al di là del mare visibile in entrambe le tele è probabilmente una veduta idealizzata del Circeo presa da San Felice al Circeo (GALVAGNI 2020, p. 47).

Ne esiste un'ulteriore copia con varianti presso il National Museum di Cardiff, che è tuttavia rifiutata da Boisclair (BOISCLAIR 1986, cat. R. 22).

- ◇ **Cat. 267. *Paesaggio panoramico della campagna romana con due figure in primo piano ed edificio fortificato, veduta del Circeo in lontananza (inedito)***  
1660 circa  
Olio su tela  
Dimensioni sconosciute  
Roma, collezione privata

L'opera è una variazione autografa del *Paesaggio panoramico della campagna romana con pastore seduto in primo piano ed edificio fortificato* di Chantilly [cat. 266]. Come in questo, il promontorio al di là del mare può essere identificato col Circeo.

- ◇ **Cat. 268. *Paesaggio panoramico con tre cani e due figure su sentiero in primo piano, città costiera e mare in lontananza (già Paesaggio con Cefalo e Procri)***  
1660 circa  
Olio su tela  
70 x 167,7 cm



## Chatsworth, collezione del duca di Devonshire

**Provenienza:** nelle collezione del Duca di Devonshire dal 1725.

**Bibliografia:** DODSLEY 1761; MARTYN 1766, p. 46; WAAGEN 1854, III, p. 348; BRYAN 1903, III, p. 97; GILLET 1935, p. 80; BYRNE 1942, pp. 27-28; SALERNO 1975, p. 231; SALERNO 1977-1980, II, p. 524, fig. 86.7; BOISCLAIR 1978, cat. 187; BOISCLAIR 1986, cat. 198, fig. 241.

L'autore del *London and its environs described* cita sei opere di mano di Dughet a Devonshire House (Picadilly). Maggiori informazioni su questi sei dipinti sono fornite da una serie di cataloghi della collezione risalenti al 1765-1774 consultati da J. Stewart Byrne (1942). In questa si ritrovano: «one paysage, two sets of two round canvases, and a Diana and Acteon with figures by Carlo Maratta». Se il secondo è ovviamente la Diana e Atteone ancora oggi a Chatsworth, il «paysage» è il *Cefalo e Procri* appartenente alla collezione Devonshire almeno dal 1725 (BOISCLAIR 1986, p. 223). Si noti che l'opera presenta le stesse dimensioni dell'altrettanto panoramica *Veduta di Tivoli* della National Gallery [cat. 347], motivo per cui non si esclude del tutto una sua possibile datazione più tarda di quella qui ipotizzata.

- ◇ **Cat. 269. Paesaggio con due figure in primo piano, sentiero con tre figure nei pressi di un lago e montagne in lontananza [pendant del successivo]**  
1660 circa  
Olio su tavola  
59 x 32,5 cm  
Ajaccio, Musée Fesch  
Inv. MFA 852.1.771

**Provenienza:** collezione del cardinale Fesch donata alla città nel 1839.

**Bibliografia:** BRYAN 1903, III, p. 97; BOISCLAIR 1978, cat. B. 12; BOISCLAIR 1986, cat. 209, p. 239, fig. 248.

Questa tela e il suo pendant [cat. 270] devono essere di poco successive al *Paesaggio con pastore e donna sdraiata conversanti in primo piano, cascate e borgo su promontorio* [cat. 247]. Il supporto ligneo e le modeste dimensioni fanno ipotizzare che le due

opere di Ajaccio fossero inizialmente delle decorazioni di mobili oppure delle ante dipinte.

◇ **Cat. 270. *Paesaggio con due disegnatori nei pressi di cascatelle, ponte con torre in lontananza* [pendant del precedente]**

1660 circa

Olio su tavola

59 x 32,5 cm

Ajaccio, Musée Fesch

Inv. MFA 852.1.773

Ritenuto di un imitatore da Boisclair (che tuttavia non lo inserisce nemmeno nelle opere espunte), questo olio su tavola sembra della stessa mano del pendant [cat. 269].

◇ **Cat. 271. *Paesaggio con Diana e Atteone* (in collaborazione con Carlo Maratta)**

1660 circa

Olio su tela

195,5 x 144,8 cm

Chatsworth, collezione del Duca di Devonshire

Inv. 414

**Provenienza:** commissione di Lorenzo Onofrio Colonna; collezione del Marchese Niccolò Maria Pallavicini; tramite eredita agli Arnaldi; entro il 1761 a Devonshire House.

**Bibliografia:** BELLORI ca. 1695 (in PIACENTINI 1942, p. 128); DODSLEY 1761, II, p.266; MARTYN 1766, I, p. 42; BYRNE 1942, pp. 27-28; CLARK 1961, p. 53, ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, p. 271; BUSIRI VICI 1974, p. 125; SALERNO 1975, p. 233; SALERNO 1977-1980, II, p. 528; BOISCLAIR 1978, cat. 155; BOISCLAIR 1986, pp. 223-224, cat. 164, fig. 202; RUDOLPH 1995, pp. 27-29; SAFARIK 1996, pp. 90, 96, 98, 100; GOZZANO 2004, pp. 196, 208, fig. 38; CAPPELETTI, ARTEM'EVA 2012, p. 231.

L'opera è descritta nel 1695 da Bellori nella biografia inedita di Carlo Maratta (pubblicata solamente nel 1942 da Piacentini). Il biografo c'informa che il committente della tela fu Don Lorenzo Onofrio Colonna ma che al tempo della stesura della biografia di Maratta (1695) si trovava già nella collezione di Niccolò Maria Pallavicini. Nel 1717 Giuseppe Ghezzi menziona una tela raffigurante *Diana e Atteone* con paese di Gaspard e figure di Maratta tra le opere esposte a San

Salvatore in Lauro e provenienti dalla collezione Falconieri (DE MARCHI 1987). Non si tratta tuttavia dell'opera di Chatsworth poiché la versione entrata in collezione Falconieri era di formato orizzontale e fu venduta a Parigi all'asta Laperrière il 19 aprile 1825, mentre nel 1761 l'opera già Colonna era già a Devonshire House. L'autore del *London and its environs described* cita infatti sei opere di mano di Dughet nella residenza. Maggiori informazioni su questi sei dipinti sono fornite da una serie di cataloghi della collezione risalenti al 1765-1774 consultati da J. Stewart Byrne (1942). In questa si ritrovano: «one paysage, two sets of two round canvases, and a Diana and Acteon with figures by Carlo Maratta». Il «paysage» è il *Cefalo e Procri* appartenente alla collezione Devonshire almeno dal 1725 [cat. 268].

Nel caso della Diana e Atteone di Chatsworth il paesaggio è di mano di Dughet, mentre le figure sono certamente di Carlo Maratta. Per realizzarle il pittore di Camerano s'ispirò a diverse fonti, infatti una delle ninfe è una citazione alla *Caccia di Diana* realizzata da Domenichino ed ora in Galleria Borghese; un'altra riprende una ninfa dipinta da Maratta nella *Diana al bagno* (replica a Schleissheim). Nelle pose qualche rimando vi è pure al piccolo *Bagno di Diana* dell'Albani oggi al Louvre.

Datato tradizionalmente nella fase estrema di Dughet, Boisclair (1986) tende invece a collocare il dipinto tra il 1656 ed il 1657. Questa proposta è ritenuta in questa sede forse troppo precoce, infatti stilisticamente l'opera si avvicina ai dipinti che Dughet tradizionalmente realizza intorno al 1660, in particolare l'arco roccioso ricorda nella resa le rupi del *Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce* di Hinton Ampner [cat. 273]. Safarik (1996) afferma infatti che si tratta di una delle prime opere commissionate da Lorenzo Onofrio dopo aver ottenuto la carica di Gran Connestabile nel 1659. Il 1660 è poi la prima volta che il nome di Dughet è citato nei documenti Colonna, sebbene per due tele di formato imperatore. Il limite ante quem è sicuramente il 1664, anno in cui compare nell'inventario del Connestabile al numero 164 con l'attribuzione a Claude Lorrain e a *Carluccio*. A questa data la tela si trovava insieme a una Madonna, un ritratto di Maria Mancini

e un altro paesaggio in una stanza del casino dell'Aurora ora Pallavicini-Rospigliosi, che all'epoca apparteneva a Maria Mancini, moglie di Lorenzo.

Stando alle conoscenze attuali, si tratta della prima opera di collaborazione tra il paesaggista e Carlo Maratta. Se così fosse, è necessario attribuire a don Lorenzo Onofrio Colonna la nascita di un nuovo gusto per il paesaggio arcadico abitato da figure solitamente mitologiche eseguite dai più eminenti pittori della schiera classicista e che avrà grande fortuna nei primi decenni del Settecento. Infatti, come si è scritto, l'opera passò al marchese Niccolò Maria Pallavicini il quale divenne il principale collezionista e committente di questo genere di paesaggio. L'opera si può infatti identificare nell'inventario post mortem del marchese del 1714, dove è riportato nella "Seconda Anticamera" «[287] Un quadro di sette, e nove in piedi rappresenta il bagno di diana con diverse figure disse essere...con Cornice intagliata e dorata». In prossimità di questo vi era pure un «[385] Un quadro in tela di Cinque e cinque e mezzo per traverso boscarecci, e con scoglio trafurato con marina, e diverse figurine, et un Caval Marino disse essere...con Cornice intagliata dorata» che in questa sede si riconosce con il celebre *Paesaggio con l'origine del corallo* dipinto da Claude Gellé nel 1674 per il cardinale Camillo Massimo. I due dipinti hanno delle evidenti affinità che spiegano la loro ravvicinata collocazione: in entrambi si vede un imponente arco roccioso attraverso cui si scorge un paesaggio, una boschereccia in Dughet, il mare in Lorrain e, inoltre, raffigurano ambedue episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

Chi scrive ha rintracciato un disegno a matita rossa presso la Real Academia de San Fernando di Madrid di mano di Maratti che deve considerarsi uno studio preparatorio per la ninfa che offre le spalle allo spettatore presente nel primo piano del dipinto (inv. D-1179). Rudolph invece segnala un disegno da lei attribuito a Dughet presso la Fondation Custodia di Parigi dove sono già inserite le figure che nell'opera finale eseguì il Maratti, stranezza che ha portato la studiosa a pensare che si tratti di uno studio finale sulla composizione d'insieme.

Del dipinto oggi a Chatsworth esiste una seconda versione presumibilmente autografa presso il museo dell'Hermitage di San Pietroburgo, la quale presenta dimensioni molto simili alla tela inglese (198x151 cm, Inv. 6919; **cat. 272**). La tela con *Diana e Atteone* di Dughet e Maratta ebbe infatti un incredibile successo, come dimostrano le numerose copie giunte fino ai nostri giorni, quale quella segnalata da A. Clark nel 1961 presso la collezione di Francis Collin a Londra con paesaggio eseguito da Jan Frans Van Bloemen e figure di Giuseppe Chiari. Un'altra variante di dimensioni minori è stata venduta il 27 settembre 2016 presso la casa d'aste romana Babuino con attribuzione a scuola di Maratti. In questa è stato tolto l'arco roccioso e le figure, anch'esse in parte diverse da quelle del dipinto originale, risultano più imponenti, prevaricando sullo sfondo paesistico.

◇ **Cat. 272. Paesaggio con Diana e Atteone (in collaborazione con Carlo Maratta?)**

Primi anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

198 x 151 cm

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inv. ГЭ-6919

**Provenienza:** collezione Landshoff; Atikvariat All-Union Association; donato al Museo dell'Ermitage nel 1931.

**Bibliografia/mostre:** VSEVOLOZKAJA 1965, pp. 9-11; *Von Caravaggio bis Poussin...*1997, cat. 20; CAPPELLETTI, ARTEM'eva 2012, cat. 155, pp. 159, 230-231.

Rispetto alle altre derivazioni note dell'opera oggi a Chatsworth, questa è la più vicina per qualità, stile e dimensioni. Non sembra possibile che un paesaggio di questo livello sia stato copiato dalla bottega del Maratti, a cui sono invece da ascrivere la maggior parte delle numerose copie e varianti. Per questo motivo si ritiene dubitativamente che la tela dell'Ermitage possa essere una replica autografa dei due artisti, entrambi effettivamente avvezzi a copiare alcune delle loro invenzioni di maggior successo.

◇ **Cat. 273. *Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce (Tivoli?)***

1660 circa

Olio su tela

81,5 x 52,5 cm

National Trust, Hinton Ampner, Bramdean

Inv. 1530080.2

**Provenienza:** vendita Colnaghi, 1965, Londra, n. 13; collezione privata; lascito di Ralph Dutton, ottavo Lord di Sherborne ( a Hinton Ampner almeno dal 1999).

**Bibliografia:** SALERNO 1975, p. 233; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 52, 56 n 84; BOISCLAIR 1978, cat 211; BOISCLAIR 1986, cat. 206, pp. 237-238, fig. 250.

Quando Boisclair catalogò la tela, al tempo ancora in collezione privata, la pose a pendant col *Paesaggio con pastore e donna sdraiata conversanti in primo piano, cascate e borgo su promontorio* [cat. 247] poiché i due dipinti comparvero insieme nella vendita Colnaghi del 1965. Il decisamente più bucolico *Paesaggio con pastore* tuttavia non sembra nato per far coppia con questo paesaggio senza figure, la cui linea di orizzonte è effettivamente posta molto più in alto.

Del dipinto si conserva un bel disegno a matita nera presso il British Museum inv. 1946.7.13.1153, la cui autografia è stata accettata sia da Chiarini che, più recentemente, da Cantor e da Sutherland Harris (CHIARINI 1990; CANTOR 2005; SUTHERLAND HARRIS 2009).

◇ **Cat. 274. *Paesaggio con eremita che legge ai piedi di un arco roccioso e di una cascata* [pendant del successivo]**

1660 circa

Olio su tela

64,1 x 48,9 cm

Habrough, Brocklesby Park, Conte di Yarborough

Inv. 124

**Provenienza:** collezione Aufrere; per eredità a sua figlia, che sposa il primo barone di Yarborough.

**Bibliografia:** WAAGEN 1857, p. 503, nn. 1-2; Catalogo della collezione Yarborough del 1877, catt. 138 e 141; BRYAN 1903, III, p. 97; BOISCLAIR 1978, catt. 233-234; BOISCLAIR 1986, catt. 246-247, pp. 228-249, figg. 286-287; FIORE 2017, pp. 340-341, fig. 6-7.

Il pendant formato dai **catt. 274 e 275** mostra dei rarissimi esempi di paesaggi con eremiti eseguiti da Dughet durante la terza maniera. Una datazione intorno al 1660 è sostenuta dal paragone coi **catt. 271-273** che presentano a loro volta dei paesaggi rocciosi costruiti verticalmente.

Del dipinto esiste un'incisione in controparte di Isaac de Moucheron (Boisclair 1986, cat. G. 124).

- ◇ **Cat. 275. *Paesaggio roccioso con eremita con libro e cascata*** [pendant del precedente]  
1660 circa  
Olio su tela  
61,5 x 48,9 cm  
Habrough, Brocklesby Park  
Inv. 120

Vedere scheda precedente.

- ◇ **Cat. 276. *Veduta di Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre su sentiero ai piedi di una cascata***  
Primi anni Sessanta del Seicento  
130 x 90 cm  
Torino, Galleria Sabauda  
Inv. 488. V. 477

**Provenienza:** probabilmente dalle collezioni di Carlo Emanuele II di Savoia come il suo attuale pendant [cat. 248].

**Bibliografia:** D'AZEGLIO 1838, p. 27; BOISCLAIR 1978, cat. 270; BOISCLAIR 1986, cat. 292, p. 262, fig. 331; PINTO, DI MACCO 1991, p. 53.

Da quando è in Piemonte, l'opera ha sempre fatto pendant col **cat. 248**, che tuttavia è di qualche anno precedente. L'opera non è comunque da ritenere così tarda (1667-1668) come invece sosteneva Boisclair. Le figure dei due pastori e parte del gregge sono ripresi dal *Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di*

capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo del Louvre [cat. 262], di pochi anni precedente.

- ◇ **Cat. 277. *Paesaggio in tempesta con due figure su sentiero***  
1660 circa  
Olio su tela  
137,5 x 185,2 cm  
Londra, National Gallery  
Inv. NG36

**Provenienza:** forse vendita di Peter Delmé, Christie's, 13 febbraio 1790 (lotto 61); nella vendita di William Petty, 20 marzo 1806 (lotto 44); venduto a Charles Birch che lo vende a John Julius Angerstein. J. J. Angerstein che vende l'opera insieme al resto della sua collezione alla National Gallery nel 1824.

**Bibliografia:** OTTLEY 1826, p. 200; DUSSIEUX 1876, p. 320; BYAN 1903, III, p. 97; GRAUTOFF 1928, p. 281; DAVIES 1957, p. 86; SUTTON 1962, p. 293; SALERNO 1975, p. 233; TYNDALL 1976, p. 35; SALERNO 1977-1980, II, p. 528; BOISCLAIR 1978, cat. 127; WRIGHT 1985, p. 105; BOISCLAIR 1986, cat. 134; WINE 2001, pp. 147-149.

L'opera è molto annerita, tuttavia si può notare una costruzione che si basa perlopiù sulle linee diagonali, come si evince dal sentiero a semicerchio che parte dal primo piano. Le fronde sono già spesse e cariche di foglie, suggerendo che si tratti di un dipinto almeno dell'inizio della terza maniera, al contrario da quanto sostenuto da Boisclair, che collocava questa tempesta intorno al 1653.

- ◇ **Cat. 278. *Paesaggio con due figure sdraiate in primo piano, borgo e veduta del castello di Bracciano in lontananza***  
Primi anni Sessanta del Seicento  
Olio su tela  
48 x 66 cm  
Inghilterra, collezione privata

**Provenienza:** Collezione del Duca di Devonshire; asta Christie's 1970 circa; asta Christie's, Londra, 30 ottobre 2014, lotto 190.

**Bibliografia/mostre:** FAGIOLO DELL'ARCO in *Grand Tour...*1996, cat. 10, pp. 36-37; SCHIAFFINI in *Paesaggio laziale...*2009, cat. 5, pp. 34-35; SCHIAFFINI in *Paesaggio e veduta...*2017, cat. 11, pp. 60-61.



Del presente dipinto, che vanta una provenienza prestigiosa dalla collezione del Duca di Devonshire, esistono due altre versioni autografe eseguite all'incirca negli stessi anni. Una si trova presso il Wallraf-Richardtz Museum (BOISCLAIR 1986, cat. 216, pp. 240-1, fig. 258) mentre l'altra è passata all'asta in Germania (Vendita Neumeister, Monaco di Baviera, 01 dicembre 1999, lotto 532). Ciò dimostra la consuetudine di Dughet nel ripetere le stesse composizioni, soprattutto per quel che concerne i dipinti da cavalletto di modeste dimensioni realizzati durante la terza maniera, evidentemente pensati per essere venduti sul mercato e non per committenze specifiche. Sul fondo si vede la sagoma di un castello che ricorda quello di Bracciano.

Un disegno a matita nera che riprende la composizione del dipinto e delle sue repliche è conservato presso il Kupferschickabinet di Berlino (Inv. K.d.Z. 15029).

◇ **Cat. 279. *Paesaggio con pescatore, pastore con gregge di pecore su sentiero alberato, lago ed edifici in lontananza* [pendant del successivo]**

Primi anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

36,8 x 49,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 14 agosto 1961, lotto 62 (insieme al pendant).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 292; BOISCLAIR 1986, cat. 345, p. 276, fig. 379.

L'opera era datata da Boisclair in contemporanea con le tempere Colonna (1671-1673), collocazione ritenuta troppo avanzata da chi scrive. Il confronto fra la serie Colonna e questo paesaggio non sembra infatti attinente. Il pastore con gregge su sentiero che si incammina accanto ad un boschetto sembra piuttosto anticipare le boscherecce della metà degli anni Sessanta [catt. 308-318]. Il suo pendant, ossia il *Paesaggio con pastore a riposo, casolare e borgo su promontorio* [cat. 380] presenta delle architetture geometriche poste su un promontorio e un fine albero quinta in primo

piano come avviene nel *Paesaggio con due figure sdraiate in primo piano, borgo e veduta del castello di Bracciano in lontananza* [cat. 280].

Del presente dipinto esiste un disegno conservato presso la National Gallery of South Africa di Cape Town (pennello, inchiostro e acquerellature brune su tracce di matita nera, 260 x 394 mm, Inv. 324) che dimostrerebbe un uso dell'inchiostro e delle acquerellature anche durante la terza maniera dell'artista, quando comunque è preponderante l'utilizzo quasi esclusivo della matita nera.

◇ **Cat. 280. *Paesaggio con pastore a riposo, casolare e borgo su promontorio***  
**[pendant del precedente]**

Primi anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

36,8 x 49,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 14 agosto 1961, lotto 62 (insieme al pendant).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 293; BOISCLAIR 1986, cat. 346, p. 276, fig. 380.

Vedere scheda precedente.

◇ **Cat. 281. *Paesaggio boschivo senza figure***

Prima metà anni Sessanta del Seicento

Olio su tavola

13,5 x 40,5 cm (ovale)

Roma, Collezione d'Arte della Fondazione Roma

Inv. n. 348

*Provenienza:* Roma, Galleria Gasparri; Roma, collezione Lemme.

*Bibliografia/mostre:* SALERNO in *Pittori di paesaggio a Roma...*1978, p. 22, cat. 37; BOISCLAIR 1986, cat. 399, pp. 288-289, fig. 435; *La collection Lemme...*1998, p. 310 cat. 39; *Seicento e Settecento romano...*1998, p. 276, cat. 42; *Museo del Barocco Romano* 2007, p. 272, cat. 46; Cola, Colonna 2019, cat. 122, pp. 320-321.

Questo piccolo olio su tavola senza figure ritrovato da Salerno si riteneva parte della serie di ante dipinte da Dughet per i Costaguti o di uno dei clavicembali dipinti per questa stessa famiglia romana, ipotesi portata avanti recentemente anche da Ilaria

Pascale nel catalogo della collezione d'arte della Fondazione Roma. Tuttavia non può trattarsi di un pezzo della decorazione di ante per il palazzo Costaguti, in quanto queste furono eseguite con figure dall'Allegrini e mostrano uno stile di paesaggio dughettiano assai più giovanile. Questo olio su tavola non può nemmeno essere ricondotto ad uno dei due clavicembali Costaguti in quanto l'incisione e i tre disegni pubblicati da Bandes nel 1984 relativi alla loro decorazione mostrano un paesaggio assai diverso, sia per stile che, soprattutto, per soggetto. Questi raffigurano infatti scene mitologiche, non presenti in questo piccolo olio su tavola. Già Boisclair notava che le sue piccole dimensioni non permettono di riconoscervi un coperchio per clavicembalo, quanto piuttosto un pannello laterale di uno strumento musicale. Visto il formato e il supporto, sicuramente serviva a decorare un ignoto pezzo di mobilio, non necessariamente un clavicembalo. Il fogliame pesante e gonfio di foglie ricorda il decorativismo di Dughet degli affreschi del Quirinale del 1657, a cui però si aggiunge una composizione asimmetrica e assai libera, tipica delle opere dei primi anni Sessanta. Un paragone sia stilistico che tecnico può essere fatto con le due tavole ad olio del Musée Fesch di Ajaccio [catt. 269-270].

- ◇ **Cat. 282.** *Paesaggio crepuscolare con viandante e veduta dell'ansa dell'Aniene a Lunghezza con barca e castello sul fondo* [pendant del successivo]  
1660-1664 ca.  
Olio su tela  
63 x 71 cm  
Roma, Accademia Nazionale di San Luca  
Inv. 353

*Provenienza:* raccolta di Fabio Rosa; donazione all'Accademia di San Luca del 1753.

*Bibliografia/mostre:* BOISCLAIR 1986, cat. B.11, pp. 295-296, fig. 367 (con bibliografia precedente); *Terra di miti...* 2005, p. 78; *Lo sguardo sulla natura...* 2008, cat. 3 pp. 108-109; ROTILI, in *Roma-Parigi, accademie a confronto...* 2016, p. 142.

L'opera, anticamente facente parte della raccolta di Fabio Rosa che la donò all'Accademia nel 1753 insieme al suo pendant [cat. 283], fu considerata dubbia da Boisclair per via del suo stato di conservazione. È tuttavia da ascrivere alla mano di Dughet, come dimostra anche il confronto con la tela del Christ Church [cat. 285] eseguita sempre nei primi anni Sessanta e in cui si ritrova il medesimo principio compositivo, con un placido specchio d'acqua animato dalla presenza di imbarcazioni. Sartorio vi ha riconosciuto il castello che domina il circondario del fiume Aniene nella località di Lunghezza nonché, sul fondo, il monte Gennaro (o monte Zappi).

◇ **Cat. 283. *Paesaggio fluviale con pastore e donna in primo piano e figura reclinata sulla sponda di un fiume* [pendant del precedente]**

1660-1664 ca.

Olio su tela

63 x 71 cm

Roma, Accademia Nazionale di San Luca

Inv. 355

*Provenienza:* raccolta di Fabio Rosa; donazione all'Accademia di San Luca del 1753.

*Bibliografia/mostre:* BOISCLAIR 1986, cat. B.12, p. 296 (con bibliografia precedente); ROTILI in *Roma-Parigi, accademie a confronto...*2016, p. 142.

L'opera, anticamente facente parte della raccolta di Fabio Rosa che la donò all'Accademia nel 1753 insieme al suo pendant [cat. 282], fu considerata dispersa da Boisclair dai tempi della Seconda Guerra Mondiale. Grazie ad un privato che acquistò la tela sul mercato antiquario, il dipinto in seguito fu donato nuovamente all'Accademia per ricongiungersi con l'altro quadro già di Fabio Rosa.

◇ **Cat. 284. *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza***

1660-1664 circa

Olio su tela  
50,7 x 66 cm  
Oxford, Christ Church, University of Oxford  
Inv. JBS 149

**Provenienza:** forse collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti (o questo o il cat. 285, replica autografa dell'opera di Oxford); conte Ashburnham, vendita Ashburnham, Christie's, 20 luglio 1850, lotto 72; vendita Sotheby's, Londra, 24 giugno 1953, lotto 76; fratelli Leggatt; venduta a Sir Richard Nosworthy nel novembre 1953; donazione Nosworthy del 1966.

**Bibliografia:** WRIGHT 1976, p. 165; BOISCLAIR 1978, cat. 218; BOISCLAIR 1986, cat. 211, p. 239, fig. 254; SILVESTRO 2011, pp. 155, 169 n. 46.

Si veda la scheda successiva.

◇ **Cat. 285. *Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza***

1660-1664 circa  
Olio su tela  
49,5 x 64,5 cm  
Firenze, Museo di Casa Martelli

**Provenienza:** forse collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti (o il cat. 284); presso la famiglia Martelli da prima del 1767. Citato nell'inventario della famiglia del 1771.

**Bibliografia:** BORRONI SALVADORI 1974, p. 113, cat. 12.

Il dipinto di Casa Martelli, non noto a Boisclair, è accuratamente descritto nell'inventario dei beni della famiglia stilato nel 1771 dove figura come opera di "Gasparo Pussino". Fu prestato nel 1767 agli Accademici del Disegno di Firenze per la mostra presso il convento della Santissima Annunziata. L'opera è identica alla tela di medesimo soggetto conservata presso il Christ Church di Oxford [cat. 284], a sua volta identificata da Silvestro come appartenente alla collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti. Tuttavia, vista la pedissequa somiglianza, il dipinto Moretti potrebbe essere alternativamente o quello oggi in territorio inglese o quello conservato presso il museo fiorentino.

La versione del Christ Church è stata incisa da Isaac de Moucheron (BOISCLAIR 1986, cat. G. 125).

◇ **Cat. 286. *Paesaggio con due figure reclinate conversanti, lago, bagnanti e città su promontorio sullo sfondo (inedito)***

1660-1664 circa

Olio su tela

50 x 66,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, Londra, 24 aprile 2007, lotto 254 (come "Studio di Gaspard Dughet"); vendita Christie's, Londra, 30 ottobre 2012, lotto 332 (come "attribuito a Gaspard Dughet").

Questa composizione con un placido lago nel piano intermedio rammenta le tele del Christ Church di Oxford e di Casa Martelli [catt. 284-285]. L'insieme è tuttavia ancora semplice rispetto al decorativismo ravvisabile in opere ritenute poco più tarde quali ad esempio il *Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza* [cat. 302].

◇ **Cat. 287. *Paesaggio con figura seduta e cane in primo piano, fortificazione e montagne in lontananza* [pendant dei catt. 288-290]**

1660-1664 circa

Olio su tela

50 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione del pittore Michael Dahl nel 1742; vendita Christie's, Londra, 12 ottobre 1979, lotto 15 (lotto di quattro dipinti); vendita Cannes Encheres SARL, Cannes, 20 dicembre 2012, lotto 19 (lotto di quattro dipinti).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 229, p. 243, fig. 271.

Quest'opera fa parte di una serie di quattro coi catt. 288-290. Ne esiste una copia di altro autore presso il Victoria and Albert Museum di Londra. Il dipinto è stato inciso in senso inverso da Chatelain e pubblicato da Pond nel 1742 (BOISCLAIR 1986, cat. G. 14, fig. 574). L'incisione ne attesta l'appartenenza alla collezione di Mister Dahl, ossia il pittore svedese residente in Inghilterra Michael Dahl, dove presumibilmente si trovava insieme alle altre tre opere della serie.

◇ **Cat. 288. *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, borgo su promontorio e mare in lontananza* [pendant dei catt. 287, 289-290]**

1660-1664 circa

Olio su tela

50 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** probabilmente in collezione del pittore Michael Dahl nel 1742; vendita Christie's, Londra, 12 ottobre 1979, lotto 15 (lotto di quattro dipinti); vendita Cannes Encheres SARL, Cannes, 20 dicembre 2012, lotto 19 (lotto di quattro dipinti).

**Bibliografia:** CHIARINI 1969, pp. 754-755; BOISCLAIR 1986, cat. 228, p. 243, fig. 270; SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. C9, pp. 314-315; fig. 63.

Esiste una variante autografa avente lo stesso sfondo paesistico ma con figure differenti [cat. 291], nonché una copia pedissequa sempre di mano di Dughet (BOISCLAIR 1986, cat. 224, fig. 265).

Presso l'Albertina di Vienna si conserva un foglio a matita nera pubblicato da Chiarini che raffigura il medesimo sfondo paesistico ma con delle variazioni a livello delle figure (inv. 11.621; CHIARINI 1969, pp. 754-755). L'autografia del disegno è tuttavia stata messa in discussione da Sutherland Harris, che lo attribuisce al False Amand (SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. C9, pp. 314-315; fig. 63) ed è probabilmente di un imitatore del paesaggista romano.

◇ **Cat. 289. *Paesaggio con due figure e cascatella in primo piano, montagne in lontananza* [pendant dei catt. 287-288, 290]**

1660-1664 circa

Olio su tela

50 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** probabilmente in collezione Michael Dahl nel 1742; vendita Christie's, Londra, 12 ottobre 1979, lotto 15 (lotto di quattro dipinti); vendita Cannes Encheres SARL, Cannes, 20 dicembre 2012, lotto 19 (lotto di quattro dipinti).

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1986, cat. 230, p. 243, fig. 272.

Si veda la scheda cat. 287.

- ◇ **Cat. 290.** *Paesaggio con tre figure che si riposano in primo piano e fortificazione su promontorio con arco naturale* [pendant dei catt. 287-289]  
1660-1664 circa  
Olio su tela  
50 x 66 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* probabilmente in collezione Michael Dahl nel 1742; vendita Christie's, Londra, 12 ottobre 1979, lotto 15 (lotto di quattro dipinti); vendita Cannes Encheres SARL, Cannes, 20 dicembre 2012, lotto 19 (lotto di quattro dipinti).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1986, cat. 227, p. 243, fig. 269.

Si veda la scheda cat. 287.

- ◇ **Cat. 291.** *Paesaggio con due pastori di cui due seduti, borgo su promontorio in lontananza*  
1660-1664 circa  
Olio su tela  
49 x 66 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Roma, Canessa; vendita Pandolfini, Firenze, 19 aprile 2016, lotto 19.

*Bibliografia:* CHIARINI 1969, pp. 754-755; BOISCLAIR 1978, cat. 241, pp. 138, 156; BOISCLAIR 1986, cat. 223, p. 242, fig. 264; SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. C9, pp. 314-315; fig. 63.

L'opera è una variazione del **cat. 288** con la sola differenza delle figure. Chiarini nel 1969 ha pubblicato un disegno a matita nera conservato all'Albertina di Vienna (inv. 11.621) che riprende la stessa composizione, il quale è stato recentemente dato al False Amand da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. C9, pp. 314-315; fig. 63).

- ◇ **Cat. 292.** *Paesaggio tempestoso al tramonto con Elia e l'Angelo*  
1663  
Olio su tela  
201,8 x 154 cm  
Londra, National Gallery



**Provenienza:** commissione di don Lorenzo Onofrio Colonna del 1663; acquistato dal poeta Giovanni Gherardo de Rossa intorno al 1797-1798; forse nella collezione di William Buchanan intorno al 1803; poi probabilmente acquistato da William Beckford e poi da Richard Hart Davies; sicuramente già nella collezione di Philip John Miles nel febbraio del 1822; per discendenza a suo nipote, che la vende presso Christie's il 28 giugno del 1884; acquistato da Agnew per la National Gallery.

**Bibliografia generale/mostre:** RAMDOHR 1787, II, p. 77; WAAGEN, III, p. 179; BRYAN 1903, III, p. 97; GRAUTOFF 1928, p. 281; BYRNE 1942, pp. 21-22; DAVIES 1957, pp. 88-89; SUTTON 1962, p. 293; SUTTON 1966, p. 6; SCHAAR, GRAAF in *Meisterzeichnungen der Sammlung*, p. 63; BUSIRI VICI 1974, p. 79; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; TYNDALL 1976, pp. 31-33, 35; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 190; *Gaspard Dughet called...* cat. 15; KITSON 1980, p. 651; WRIGHT 1985, p. 106; BOISCLAIR 1986, cat. 201, pp. 234-236, fig. 242; SAFARIK 1996, pp. 76, 90-97; WINE 2001, pp. 164-169; GOZZANO 2004, p. 196; GOZZANO 2008, p. 140.

Questa celebre opera di Dughet raffigurante un *Paesaggio tempestoso al tramonto con Elia e l'Angelo* fu eseguita dal pittore su commissione diretta di don Lorenzo Onofrio Colonna, il quale ne commissionò contestualmente il pendant a Claude Lorrain, ossia il *Paesaggio all'alba con fuga in Egitto* oggi presso il Museo Nacional Thyssen-Bornemisza di Madrid. È attualmente associato che entrambi questi dipinti fossero realizzati dai due artisti nel 1663. Tale cronologia è attestata anzitutto dalla datazione apposta da Lorrain sul dipinto madrilenico nonché dal relativo foglio del *Liber Veritatis* di Claude (LV 158, Londra, British Museum), che ne segnala sia la committenza del Colonna sia la data di esecuzione. Gozzano ha inoltre ritrovato il pagamento per le cornici delle due tele. I pagamenti registrati nel *Giornale del maestro di casa* riportano infatti: «[12 aprile 1663 ...] scudi ventiquattro moneta per cassa à Basilio Honofri indoratore per la doratura di due cornici lavorate alte palmi sette per due Paesi, l'uno di Gaspare Posi, e l'altro di Monsù Clodio [...]. [12 aprile 1663 ...] scudi diece baiocchi 40 moneta per cassa à francesco Bergamo intagliatore cioè scudi 8 per il prezzo di due cornici scorniciate con un tondo, et intavolato suoi gusci e piani alte palmi 9 1/2 larghe palmi 7 per li suddetti paesi [...].» (GOZZANO 2008, p. 140). Dunque vengono meno sia la datazione proposta da Boisclair per il dipinto di Gaspard, da lei creduto del 1660 e messo a pendant col *Paesaggio con Abramo e Isacco* [cat. 293], sia quella avanzata da Safarik, che situava invece le opere di Dughet e

Lorrain entro il 1654. Tale datazione si basava sull'allora ritenuto inventario di Marcantonio Colonna, padre di Lorenzo Onofrio, in cui effettivamente compaiono due voci successive – la 138 e la 139 – che descrivono ambo le opere attribuendole ai due paesaggisti. Tuttavia è stato ormai dimostrato che una parte di questo inventario fu redatto solo in seguito alla nomina a Connestabile di Lorenzo Onofrio Colonna (1659), risultando dunque non essere uno strumento affidabile per verificare la cronologie delle opere. A tal proposito, il primo inventario specificatamente di Lorenzo Onofrio del 1664 menziona i due dipinti di Claude e del nostro sempre uno dopo l'altro (voci 117 e 118), fornendo inoltre un'ulteriore informazione, ossia che la tela di Lorrain raffigurasse un «Oriente», dunque l'alba, mentre quello di Dughet un «Occidente», ossia un tramonto, attestando ulteriormente la loro vicinanza a livello di lettura e, *ça va sans dire*, di display. Per quel che concerne lo stile dell'opera di Gaspard, questa è stilisticamente coerente con le verdeggianti tele della prima metà degli anni Sessanta. L'effettivo soggetto religioso visibile nell'opera ora della National Gallery non è mai esplicitamente indicato negli inventari Colonna. Il primo a sostenere che si trattasse di un episodio della vita del profeta Elia fu Waagen nel 1854, seguito più di un secolo dopo da Schaar e Graf che identificarono più dettagliatamente la scena con un episodio tratto dal Primo Libro dei Re quando a Elia, durante l'uragano, apparve un angelo e gli parlò il Signore nei pressi di una grotta sul monte Oreb (1 Re, 19, 5-11).

Del dipinto è noto un disegno a matita nera presso il Kunstmuseum di Düsseldorf la cui autografia dughettiana è stata recentemente ribadita da Sutherland (SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 269-270). L'opera è stata incisa da Parboni e da J. Young (BOISCLAIR 1986, catt. G. 197 e G. 231).

- ◇ **Cat. 293. *Paesaggio con Abramo e Isacco***  
1663 circa  
Olio su tela  
152,2 x 195,2 cm  
Londra, National Gallery

*Provenienza:* quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna; in casa Colonna fino alla fine del Settecento; acquistata verso il 1798 da Day, che la porta a Londra verso il 1800; venduto da Alexander Day a Julis Angerstein nel 1801; acquistato dalla National Gallery presso gli esecutori testamentari dell'Angerstein nel 1824.

*Bibliografia generale/mostre:* RAMDOHR 1787, II, pp. 76-77; DUSSEUX 1876, p. 320; BRYAN 1903, III, p. 97; GRAUTOFF 1928, p. 281; DAVIES 1957, p. 86; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; TYNDALL 1976, pp. 35-36; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 185; *Gaspard Dughet called...* pp. 27, 90; WRIGHT 1985, p. 105; BOISCLAIR 1986, cat. 197, pp. 232-233, fig. 240; SAFARIK 1996, pp. 122-143 (trascrizione completa dell'inventario del 1679); WINE 2001, pp. 143-145; GOZZANO 2004, p. 196.

Il *Paesaggio con sacrificio di Abramo* della National Gallery di Londra, proveniente anch'esso dalla quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, era ritenuto da Boisclair il pendant del *Paesaggio tempestoso al tramonto con Elia e l'Angelo* [cat. 292]. A differenza di quanto sostenuto dalla studiosa canadese, non si tratta in alcun modo di una delle due tele imperatore pagate al pittore da Lorenzo Onofrio nel 1660, poiché le sue dimensioni sono nettamente maggiori. Non essendo però possibile riconoscerlo con certezza nei più antichi inventari di Lorenzo Onofrio, e ormai dando per assodato che non fosse concepito per andare in coppia col *Paesaggio con Elia e l'Angelo*, l'unico sistema di datazione in nostro possesso rimane il paragone stilistico. È comunque il paragone con quello che fu già ritenuto il suo pendant a permettere di situare anche quest'opera nella prima metà degli anni Sessanta e forse, proprio intorno al 1663, in quanto la vicinanza stilistica tra i due quadri è alquanto evidente, soprattutto nella maniera in cui il pittore stende i colori, nel tocco ancora piuttosto preciso ma già vibrante e nella cromia verdeggiante dell'insieme. Come si è scritto, sebbene la tela non sia menzionata esplicitamente nell'inventario di Lorenzo Onofrio, almeno non in quello del 1664, in questa sede si propone di riconoscerla con una voce dell'inventario del 1679 in cui è riportato un «[111] Quadro di p.mi 6 e 8 con paese con cornice intagliata con fogliami d'oro, opera di Gasparo Posino», a sua volta aventi le medesime dimensioni ma invertite del «[140] Quadro di p.mi 8 e 6 con paese con cornicie dorata con cordone dorato opera di Gasparo Pusino», che sarebbe invece da identificare con il *Paesaggio con Elia e l'Angelo*.

L'opera fu acquistata da Day presso i Colonna nel 1798, ossia durante le spoliazioni forzate delle collezioni causate dalla Repubblica Romana.

◇ **Cat. 294. *Paesaggio con tre pastori su sentiero in primo piano, cittadella in lontananza***

1660-1664 circa

Olio su tela

49,5 x 66 cm

Roma, Galleria Spada

Inv. 75

**Provenienza:** collezione del cardinale Fabrizio Spada almeno dal 1717; acquisto della collezione Spada da parte dello Stato Italiano nel 1927.

**Bibliografia:** VASI 1792, p. 573; BARBIER DE MONTAULT 1870, cat. 26, p. 442 (Joseph Poussin); ZERI 1954, cat. 618; BOISCLAIR 1978, cat. 23; BOISCLAIR 1986, cat. 231, p. 244, fig. 273; CANNATÀ in CANNATÀ, VICINI 1992, pp. 137, 150, 187, 189; VICINI 2006, cat. 27, pp. 98-100.

L'opera è menzionata nella *Galleria piccola contigua alla libreria* del piano nobile di Palazzo Spada nell'inventario del cardinale Fabrizio del 1717: «altro in tela di tre palmi ad uso di sopraporto con cornice intagliata indorata rappresentante Paesi opera di Gasparo Pusini scudi 30» (CANNATÀ, in CANNATÀ, VICINI 1992, pp. 137, 150). L'opera è poi ricondotta da Zeri al «[618] Paese di Gaspero usini di palmi 4 e 2 per traverso cornice antica liscia dorata, scudi 60» nell'inventario dei beni mobili del 1759. Già Vasi attribuì il dipinto a Dughet, mentre Barbier de Montault lo assegna a tale Joseph Poussin. Fu Hermanin nella sua ricognizione inventariale del 1925 a riassegnare la tela a Gaspard, paternità poi accettata sia da Zeri che da Boisclair, la quale la data tra il 1660 e il 1664. Tale cronologia è avvalorata dalla vicinanza compositiva dell'opera Spada con il *Paesaggio con Abramo e Isacco* della National Gallery di Londra, eseguito intorno al 1663 [cat. 293].

◇ **Cat. 295. *Due figure conversanti e veduta di Tivoli con tempio della Sibilla (inedito)***

Metà anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

73,7 x 97 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione del Reverendo Newton, vescovo di Bristol; vendita Christie's, Londra, 8 aprile 1788 (lotto 134); vendita Reinagle, 5 maggio 1827 (lotto 8); acquistata da Norton; vendita Christie's, Londra, 30 aprile 2015, lotto 561.

La tela, dispersa ai tempi di Boisclair, è riapparsa negli ultimi anni sul mercato dell'arte. Questa corrisponde con l'opera incisa da François Vivares (BOISCLAIR cat. G. 218, fig. 656) che la pubblicò il 5 maggio del 1757. L'incisione attesta altresì che in quell'epoca il dipinto era esposto nella collezione del Reverendo Newton, vescovo di Bristol. Newton possedeva anche una Fuga in Egitto di Dughet, passata anch'essa in vendita presso la sede londinese di Christie's l'8 aprile del 1788 (lotto 136).

- ◇ **Cat. 296.** *Paesaggio con due figure conversanti, viandante su sentiero e veduta del Teverone e di Tivoli con tempio della Sibilla e alta cascata (inedito)*

Metà anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

74,6 x 100,3 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, New York, 5 giugno 2002, lotto 60.

L'opera sembra essere coeva al precedente dipinto [cat. 295]. La figura conversante in piedi ricorda nell'attitudine uno dei tre pastori del *Paesaggio con tre pastori conversanti in primo piano, pastore con gregge di pecore su sentiero, castello su promontorio e mare in lontananza* del Musée du Louvre [cat. 298].

- ◇ **Cat. 297.** *Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla e pescatore e viandante in primo piano*

Metà anni Sessanta del Seicento

49,5 x 66,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** galleria Agnew's di Londra nel 1968; vendita Sotheby's, Londra, 27 ottobre 2015 (lotto 562).

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 289; BOISCLAIR 1986, cat. 328, p. 270

Questa veduta di Tivoli, considerata del 1669-1671 da Boisclair, sembra invece più prossima stilisticamente al *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, borgo su promontorio e mare in lontananza* [cat. 288], con cui condivide il tocco vibrante e la costruzione in verticale del paesaggio.

- ◇ **Cat. 298. *Paesaggio con tre pastori conversanti in primo piano, pastore con gregge di pecore su sentiero, castello su promontorio e mare in lontananza* [pendant del successivo]**  
1665-1667 circa  
Olio su tela  
72 x 95,5 cm  
Parigi, Musée du Louvre  
Inv. 1060

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 299. *Paesaggio con due cani e tre pastori a riposo lungo un sentiero, lago, città e monti in lontananza* [pendant del precedente]**  
1665-1667 circa  
Olio su tela  
72 x 96 cm  
Parigi, Musée du Louvre  
Inv. 1059

**Provenienza:** acquistato nel 1682 dal mercante Alvarez per la collezione di Luigi XIV (nn. 414-415 dell'inventario del 1683 redatto da Charles Le Brun); Trianon-sous-Bois, 1696, poi nel cabinet de la Surintendance a Versailles; al Louvre nel 1793. Solo per cat. 298: in deposito al castello di Fontainebleau dal 1894 al 1928. Per entrambi: in deposito al Ministero degli Affari Esteri francese dal 1945 al 1960; deposito al Castello Maisons a Maisons-Laffitte tra il 1964 e il 1989.

**Bibliografia:** FONTENAY 1776, p. 361; WAAGEN 1837-1839, III, p. 531, catt. 1017-1018; VILLOT 1855, catt. 37-38 (Van Bloemen); BUSIRI VICI 1974, cat. R. 13; COMPIN, REYNAUD, ROSENBERG 1974, p. 117, 269, cat. 246; BOISCLAIR 1978, catt. 279-280; BOISCLAIR 1986, catt. 322-323, pp. 268-269, fig. 355; COMPIN ROQUEBERT 1986, p. 237.

*Mostre:* *Le classicisme français*, Budapest, Berlino e Parigi 1985; *Le paysage dans la peinture occidentale du XVIe au XIXe siècle à travers les collections du Louvre*, Taipei, National Palace Museum (17 settembre - 31 dicembre 1995); *Chefs-d'œuvre du musée du Louvre : le paysage dans la peinture occidentale du XVIe au XIXe siècle*, Seul, National Museum of Korea, 23 ottobre 2006 - 18 marzo 2007).

Boisclair riconosce le due opere con le tele descritte ai nn. 414-415 dell'inventario di re Luigi XIV redatto nel 1683 da Charles Le Brun, in cui sono assegnate a Dughet. A partire da Waagen sono state per un lungo periodo attribuite a Jan Frans van Bloemen, fino a che Chiarini non le ha restituite alla mano di Gaspard nel 1969 (lettera a Pierre Rosenberg).

◇ **Cat. 300. *Paesaggio con viale e viandanti a riposo, lago, città e monti in lontananza***

1665-1667 circa

Olio su tela

99 x 137 cm

Parigi, Musée du Louvre (in deposito a Epinal, Musée départemental d'Art Ancien et Contemporain)

Inv. 1057

*Provenienza:* probabilmente dalla collezione di lord Kerry, a cui sono confiscati due quadri (un Orizzonte e un Locatelli).

*Bibliografia:* VILLOT 1852, cat. 35; COMPIN, ROQUEBERT 1986, p. 252; VÉRON, DROGUET 1999, p. 70.

Il numero d'inventario dell'opera non corrisponde con nessuna voce del catalogo di Boisclair. La tela francese era un tempo a pendant con un'opera di Van Bloemen attualmente in deposito presso il Musée National du château de Fontainebleau (Inv. 1058). È probabilmente attribuibile a Dughet con una datazione simile al pendant tuttora conservato al Louvre [**catt. 299-300**].

◇ **Cat. 301. *Paesaggio con cane e tre pastori a riposo su sentiero, lago con barca, borgo e monti in lontananza***

1665-1667 circa

Olio su tela

49,5 x 81 66,8 cm (senza cornice); 62,8 x 81 cm (con cornice)

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Inv. 53.490

**Provenienza:** conte Edmond Zichy, Vienna; donato da Zichy alla città di Budapest nel 1906; trasferito dalla Hauptstädischen Gallery nel 1953.

**Bibliografia:** CHIARINI 1969 (a), pp. 125-126, fig. 93; BOISCLAIR 1978, cat. 222; BOISCLAIR 1986, cat. 234; SZIGETHI 2004, cat. 25, pp.65-67.

L'opera era classificata come Van Bloemen dal museo fino alla proposta di Chiarini nel 1969 a favore di Gaspard. La tela, considerata da Chiarini del 1650-1660 e da Boisclair del 1664, sembra invece vicina ai **catt. 299-300, 302-303**.

- ◇ **Cat. 302. *Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza***  
1665-1667 circa  
Olio su tela  
51,12 x 74,61 cm (con cornice)  
Madison (Wisconsin), Chazen Museum of Art  
Inv. 66.9.1

**Provenienza:** Sir Hugh R.A. Grosvenor, Duca di Westminster; venduto da Ursula Verno, Sotheby's, Londra, 16 marzo 1966, lotto 9; acquistato da Colnaghi e acquistato lo stesso anno dall'Università del Wisconsin.

**Bibliografia:** YOUNG 1821, cat. 23; BUSIRI VICI 1974, cat. 21 (come Jan Frans Van Bloemen); SALERNO 1975, p. 231 (D); SALERNO 1977-1980, III, p. 1020 n. 49 (Van Bloemen); BOISCLAIR 1978, cat. 247; ROSENBERG in *Peinture française du XVIIe...*p. 352 (D); BOISCLAIR 1986, cat. 260, p. 252, fig. 300; PANCZENKO 1990, cat. 41.

Attribuito a Van Bloemen da Busiri Vici, il dipinto fu riassegnato a Dughet da Salerno nel 1975, che tuttavia cambiò poi attribuzione in favore nuovamente dell'Orizzonte. Rosenberg e Boisclair considerano invece la tela di mano di Gaspard. Un confronto può essere fatto coi **catt. 299-301, 303**, che ne attesterebbero altresì un'esecuzione verso il 1665-1667 circa.

- ◇ **Cat. 303. *Paesaggio con sentiero, cinque figure e cane, lago con barca e borgo in lontananza (inedito)***  
1665-1667 circa  
Olio su tela



48,9 x 67 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Sotheby's, New York, 23 gennaio 2003, lotto 204.

Si ritiene il dipinto coevo al *Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza* del Chazen Museum [cat. 302].

◇ **Cat. 304. *Paesaggio con giudizio di Paride e ritratti "en travesti" di Lorenzo Onofrio Colonna come Paride e Maria Mancini come Venere (in collaborazione con Carlo Maratta)***

1665-1668

Olio su tela

96,6 x 136,5 cm

Roma, palazzo Colonna, appartamento Isabelle, salottino Rosa

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia/mostre:* inv. 1679, f. 171, n. 104 (D e Maratti); inv 1714, f. 179, n. 647 (Onofri e Maratti); inv. 1740 (D. e Maratti); *Catalogo Colonna* 1783, pp. 25-26, n. 151 (D e Maratti); inv. 1848, n. 359 (Orizzonte e Maratti); LAFENESTRE RICHTENBERGER 1905, II, p. 181; Decreto Ministeriale 1947, n. 359 (Bloemen e Maratti); BUSIRI VICI 1974, p. 124; ROETHLISBERGER 1986, p. 51; BOISCLAIR 1986, p. 61; SAFARIK in *Fasto romano...*1991, cat. 23, pp. 120-121; SAFARIK 1996, p. 126, n. 104; SAFARIK 1999, p. 240, fig. 427; GOZZANO 2004, pp. 122-123; AMENDOLA 2006; GOZZANO 2008, p. 162 e n 28, fig. 10; CAPITELLI in NATALE, PIERGIOVANNI 2019, cat. 120, pp. 268-270.

Il *Paesaggio con Giudizio di Paride* è un'opera commissionata espressamente da Lorenzo Onofrio negli anni Sessanta inoltrati a Dughet e Maratti. Lo attesta la presenza del connestabile nel dipinto, il quale è ritratto nelle vesti di Paride, mentre Afrodite, dea di Bellezza, ha le sembianze di sua moglie Maria Mancini, riconoscibile grazie alla peculiare acconciatura da "bella" del tempo. I due si sposarono nel 1661, ma nel 1672 Maria Mancini scappò da Roma abbandonando il coniuge. Quest'ultima data è dunque il termine ante quem massimo per il dipinto. L'opera in questione si inserisce all'interno del contesto mondano dell'epoca e, in particolare, rievoca la moda dei travestimenti carnevaleschi attuata dai nobili i quali erano soliti impersonare figure mitologiche. La bellezza della nipote del potente

Mazzarino era ben nota nell'Urbe e il paragone tra lei e Venere ritorna anche nel *Ritratto di Maria Mancini* di Jacob Ferdinand Voet, che presenta una cornice intagliata da Filippo Parodi raffigurante sempre un *Giudizio di Paride* (Genova, Palazzo Spinola; AMENDOLA 2006). In entrambe le opere il significato è chiaro: don Lorenzo, come Paride, sceglie la più bella delle dee, ossia Maria Mancini, Venere della Roma barocca.

Il paesaggio mitologico a quattro mani non è menzionato nell'inventario del Contestabile del 1664 e deve essere dunque posteriore a questa data. Si ritrova invece in quello del 1679, ove è riportato: «[155] Un quadro di p.mi 4 e 5 ½ con il Giudizio di Paride paese di Gasparo Pusino le figure di Carlo Maratta con cornice intagliata, e dorata». La data ante quem del 1672, anno in cui Maria scappa da Roma, è troppo tarda, infatti su base stilistica il paesaggio raffigurato può essere collocato tra il 1665 e il 1668, indicativamente negli stessi anni in cui Dughet e Maratti realizzano la *Tempesta con Enea e Didone* [cat. 305]. Come nel *Bagno di Diana* [cat. 271] realizzato pochi anni prima sempre per don Lorenzo, anche qui il pittore di Camerano si diverte con le citazioni ad altre opere: ad esempio le ninfe e la divinità fluviale sulla destra s'ispirano ad un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello mentre il Mercurio che si invola nel cielo è un richiamo agli affreschi dell'urbinate nella Villa Farnesina (CAPITELLI 2019).

Dopo la morte di Dughet, Lorenzo Onofrio ne commissionò a Claude Lorrain un pendant, ossia il *Parnaso* oggi presso il Museum of Fine Arts di Boston. Lo dimostra una lettera inviata da Claude al Colonna del 25 dicembre 1679 in cui il lorenese riferisce di aver «aggiunto il bosco d'avanti conforme mi comandò sopra la montagna il tempio col Cavallo Pegaseo per accompagnare il quadro de Sig.ri Gasparo di bona memoria e Carlo Maratta». Il *Parnaso* del Lorrain fu consegnato al connestabile nell'agosto del 1681. Le due opere sono citate insieme nell'inventario post mortem di don Lorenzo del 1689, attestandone il loro allestimento in coppia.

L'opera non è presente nella sezione catalografica della monografia di Boisclair, la quale non ne aveva una conoscenza diretta per via della sua collocazione nel Salottino Rosa dell'Appartamento Isabelle, al tempo ad uso privato della famiglia.

◇ **Cat. 305. *Paesaggio tempestoso con Didone e Enea* (in collaborazione con Carlo Maratta)**

1665-1668

152,9 x 223,7 cm

olio su tela

Londra, National Gallery

Inv. NG95

*Provenienza:* collezione di Paolo Francesco Falconieri, presunto committente; riscattata dal cugino Paolo Falconieri; collezione di Lelio Falconieri, figlio di Paolo Francesco; nella collezione di Alexander Sloane, a Roma, nel 1802; comprata da Buchanan tramite Irvine tra agosto e dicembre del 1803; comprato da William Holwell Carr nel luglio 1805; lascito Carr alla National Gallery nel 1831.

*Bibliografia:* GHEZZI 1717 (in CARPEGNA 1956; DE MARCHI 1987); BUCHANAN 1824, II, pp. 121, 148-149; OTTLEY 1835, p. 30; GRAUTOFF 1928, p. 281; CARPEGNA in *Paesisti e vedutisti...*1956, p. 44; SALERNO 1977-1980, p. 528; BOISCLAIR 1986, pp. 247-248, cat. 245, fig. 282; WINE 2001, pp. 174-179; LO BIANCO 2003, p. 252; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 268-269, figg. 1-2; FRASCARELLI 2012 (b), pp. 77, 82 n. 73; LOIRE 2015, p. 184, n. 60.

Si tratta di un'opera di collaborazione tra Dughet, autore del paesaggio, e Carlo Maratti, autore delle figure e degli animali. Rappresenta un episodio dell'Eneide (IV, vv. 199 e seguenti) che ha come protagonisti l'eroe Enea e Didone. La scena si svolge in un paesaggio in tempesta tipico di Dughet, come dimostrano la tipologia degli alberi ed il modo di rendere gli effetti atmosferici, col vento che soffia, come sempre nelle opere del paesaggista, da sinistra verso destra. La consistenza vibrante della pennellata fa propendere per una datazione da situarsi nella seconda metà del settimo decennio.

Il proprietario più antico a noi noto della tela ora a Londra è Paolo Francesco Falconieri, il quale diede in pegno parte della sua collezione a Niccolò Maria Pallavicini in cambio di un prestito in denaro. Il pegno fu però riscattato tra il 1684 ed il 1685 dal cugino Paolo Falconieri (1634-1704), che divenne così proprietario delle opere prima di Paolo Francesco. Nell'inventario di Paolo Francesco Falconieri

è infatti riportato «Un paese di Gasparo Pussino alto p.mi 7 largo p.mi 10 con molte figurine di Carlo Maratti rappresentanti Enea con Didone ritirati in una grotta per la tempesta, e con un gruppo di deità in aria» (Lo Bianco 2003). Grazie a Giuseppe Ghezzi sappiamo che questo paesaggio (insieme ad altri paesaggi dell'artista provenienti da casa Falconieri) fu esposto a San Salvatore in Lauro nel 1717 con l'attribuzione a Gaspard e Maratti. Fu Carpegna durante la mostra di palazzo Barberini ad associare per primo il dipinto alla famiglia Falconieri. I Falconieri possedevano anche altre opere a quattro mani eseguite da Gaspard e Maratti, tra cui una *santa Maria Egiziaca*, una Maddalena, un *Paesaggio con Diana e Atteone* (da non confondere con quello oggi a Chatsworth) e un *Narciso* (per una disamina approfondita circa le opere Falconieri e le collaborazioni con Maratti si rimanda al paragrafo *Dughet nelle mostre di San Salvatore in Lauro*).

Nel 1803 il dipinto con *Enea e Didone* della National Gallery si trovava sicuramente nella collezione Sloane a Roma, giacché Buchanan scrisse una lettera il 23 luglio 1803 al suo agente in territorio romano James Irvine, raccomandandogli di cercare di ottenere la tela per 600 o al massimo 700 sterline. Irvine riuscì a comprare l'opera per 500 sterline pagabili nell'arco di sei mesi. Ottenuto il dipinto, Buchanan si mosse per cercargli un acquirente in territorio inglese. Giunta in Inghilterra, la tela fu venduta nel 1805, dopo svariati contatti con collezionisti inglesi, a William Holwell Carr per 1100 sterline. Si noti che Buchanan affermava che la tela era frutto della collaborazione tra Dughet e Francesco Albani, e non di Maratta. Carr era un grande collezionista di Dughet e tramite legato testamentario nel 1831 lasciò questo dipinto insieme ad altri di Gaspard alla National Gallery di Londra.

Del dipinto è stato pubblicato da Sutherland Harris un disegno preparatorio a penna e inchiostro del solo Maratta conservato presso il National Museum di Stoccolma (Inv. NM 641/1863; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 268-269, figg. 1-2). Se ne conosce un altro a matita e di mano sempre del Maratti che è conservato presso l'Academia de San Fernando di Madrid e che raffigura la coppia di cani in primo piano (Inv. D-1455b), invece non presenti nel disegno di Stoccolma.

◇ **Cat. 306. *Paesaggio con specchio d'acqua, tre figure ed edificio classicheggiante* [pendant del successivo]**

Metà anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

52 x 67,5 cm

Mount Edgcumbe House (in deposito dalla collezione del Conte di Mount Edgcumbe)

Inv. Plymm.L05

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 307. *Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo* [pendant del precedente]**

Metà anni Sessanta del Seicento

Olio su tela

51 x 68 cm

Mount Edgcumbe House (in deposito dalla collezione del Conte di Mount Edgcumbe)

Inv. Plymm.L06

*Provenienza:* collezione dell'argenteiere Antonio d'Amico Moretti; collezione del cardinale Pietro Ottoboni.

Quest'opera molto rovinata è da ascrivere a Dughet per via della concordanza con una voce dell'inventario di Antonio d'Amico Moretti, dove è descritto alla voce 39: «Un quadro in tela sotto al suddetto simile misura [palmi due e mezzo, e due] dipintovi un paese con arbori monti et acqua, e veduta di un casale con uno che monta a cavallo et un altro a cavallo che corre di mano di Gasparo Pusini con cornice larga quattro dita scorniciata, e tutta dorata». L'opera è quindi menzionata nell'inventario post mortem dell'Ottoboni (1740) dove è segnalato «[31] Altro simile grandezza [p..mi tre per traverso] rapp.te vedute di Campagna con figure a Cavallo con cornice simile in tutto alla Sud.a, opera Sud.o Stimato Centoventi 120». Attualmente l'altro dipinto [cat. 306] non è stato individuato negli inventari Moretti e Ottoboni per via del soggetto assai comune, ma stilisticamente ha senso ritenerlo il pendant del summenzionato quadro.

◇ **Cat. 308. *Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero, fiume in lontananza***

1665 circa

Olio su tela

50 x 66 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 447 F.N. 1034

*Provenienza:* dalla collezione Corsini; legato allo Stato del Principe Tommaso Corsini nel 1883.

*Bibliografia/mostre:* DE MONTAULT 1870, p. 391 n. 23; HERMANIN 1907, p. 30; RUSCONI 1908, pp. 347-348; Carpegna in *Paesisti e vedutisti...*1956, cat. 34, p. 20; THUILLIER 1960, II, p. 268; BOISCLAIR 1978, cat. 216; BOISCLAIR 1986, cat. 215, p. 240, fig. 257; ALLOISI 2002, pp. 75-76.

Già anticamente la tela era assegnata a Gaspard, fino a che Rusconi non la attribuì all'inesistente Pasquale Dughet. Fu restituita al pittore da Nolfo di Carpegna in occasione della mostra del 1956, dove l'opera fu esposta. La studiosa colloca il dipinto tra il 1660 e il 1664 ma, come già sospettò Alloisi, non si riscontrano evidenti differenze con altri dipinti da lei posti più avanti, quali ad esempio il *Paesaggio boschivo con satiro che spia una ninfa sulla riva di un corso d'acqua* conservato nel medesimo museo [cat. 309]. È a partire da opere come queste, realizzate probabilmente intorno al 1665, che l'artista eseguirà un cospicuo numero di paesaggi dove si addentra sempre più all'interno di fitte foreste, animate da pastori, donne e viandanti intenti a rilassarsi o a svolgere le loro mansioni quotidiane nella frescura dell'ombra offerta dagli alti e folti alberi. La superficie pittorica appare rovinata e presenta il fenomeno del *blanching*, deterioramento comune a molti quadri coevi dell'artista.

◇ **Cat. 309. *Paesaggio boschivo con satiro che spia una ninfa sulla riva di un corso d'acqua***

1665 circa

Olio su tela

50,5 x 67 cm

Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini

Inv. 431 F.N. 1028

*Provenienza:* dalla collezione Corsini; legato allo Stato del Principe Tommaso Corsini nel 1883.

*Bibliografia:* DE MONTAULT 1870, p. 391 n. 15; HERMANIN 1907, p. 30; GRAUTOFF 1914, II, p. 281 (forse D); THUILLIER 1960, II, p. 268; BOISCLAIR 1978, cat. 347; BOISCLAIR 1986, cat. 405, p. 290, fig. 440; ALLOISI 2002, pp. 73-74.

Quest'opera, datata addirittura tra il 1672 e il 1675, deve essere coeva al *Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero, fiume in lontananza* conservato nel medesimo museo [cat. 308]. Rappresenta infatti un paesaggio prettamente boschivo, soggetto spesso raffigurato dall'artista nella seconda metà degli anni Sessanta [catt. 308-321]. Boisclair ipotizza una raffigurazione a tema pastorale, forse tratto dall'*Aminta* del Tasso.

Fino almeno alla mostra di palazzo Barberini del 1956 la tela era esposta sotto il nome di Poussin, sebbene Grautoff avesse già supposto decenni prima che si trattasse di un dipinto di Dughet.

- ◇ **Cat. 310.** *Paesaggio con due figure a riposo, lago con pastore e gregge in lontananza*  
1665 circa  
Olio su tela  
50,3 x 67 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Roma, Galleria Gasparri; collezione privata inglese; vendita Christie's, Londra, 10 luglio 2013, lotto 238

*Bibliografia/mostre:* *Pittori di paesaggio a Roma...*1978, cat. 36; BOISCLAIR 1986, cat. 255, p. 251, fig. 294.

L'opera è transitata sul mercato nel 2013. Stilisticamente è vicina ai catt. 308-309, 311.

- ◇ **Cat. 311.** *Paesaggio boschivo con due figure*  
1665-1667 circa

Olio su tela  
71 x 96,5 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Agnew, Londra, 1921; vendita Sotheby's, Londra, 06 luglio 2000, lotto 368.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 243; BOISCLAIR 1986, cat. 254, p. 250, fig. 293

Durante la vendita del 1921 l'opera era posta a pendant con un altro paesaggio (BOISCLAIR 1986, cat. 253, fig. 292). Nel 2000 è ricomparsa sul mercato senza il suo presunto pendant, al momento non rintracciato. Il gruppo di alberi posti in posizione leggermente decentrata verso destra ricorda il boschetto presente nel *Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano, sentiero con pastore, gregge di capre e arco roccioso* [cat. 312].

◇ **Cat. 312. *Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano, sentiero con pastore, gregge di capre e arco roccioso***

1665-1667 circa  
Olio su tela  
80 x 93,3 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** Louis P. Durr (1821-1880), New York; lascito alla New York Historical Society nel 1882; vendita New York, Sotheby's, 12 gennaio 1995, lotto 55 (come "cerchia di Dughet"); vendita anonima nel 2004; vendita Christie's, Londra, 7 dicembre 2007, lotto 168; vendita Sotheby's, Londra, 6 dicembre 2012 (lotto 193).

**Bibliografia/mostre:** *Catalogue of the Gallery of Art of the New York Historical Society*, 1915, p. 106, cat. D-37; *Transparent Windows...*2003, cat. 7, fig. p. 18.

Il *Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano, sentiero con pastore, gregge di capre e arco roccioso* qui catalogato è stato per lungo tempo nelle collezioni della New York Historical Society, dove entrò nel 1882. Nel 1995 il *Paesaggio* fu venduto dall'istituzione presso la sede newyorkese di Sotheby's, dove fu battuto con un'attribuzione alla cerchia di Dughet nonostante l'indubbia qualità dell'opera. La tela fu in seguito esposta nel 2003 a Yokohama e, in occasione di un'ulteriore vendita, nel 2004 fu visionata da Boisclair che ne confermò oralmente l'autografia.



La tela infatti non è presente nella monografia del 1986 della canadese, che evidentemente ne venne a conoscenza solo negli anni duemila. La stessa inserì invece un dipinto identico a questo tuttora presente a Norfolk nelle collezioni di Holkham Hall (BOISCLAIR 1986, cat. 261, p. 252, fog. 301) per cui propose una datazione tra il 1664 e il 1668. L'opera s'inserisce infatti nel filone dei verdeggianti paesaggi boscosi tipici della produzione della metà degli anni Sessanta, ove Dughet conduce lo spettatore all'interno di ombreggiate foreste [**catt. 307-321**]. Il paragone più stringente è sicuramente il *Paesaggio boscoso con due pastori e gregge di pecore in primo piano, specchio d'acqua con bagnante e vaso sulla riva, arco naturale attraversato da sentiero sullo sfondo* delle collezioni d'Arte del Banco BPM [**cat. 314**].

- ◇ **Cat. 313.** *Paesaggio con tre pescatori nei pressi di un fiume e parete rocciosa sulla sinistra*  
1665-1667 circa  
Olio su tela  
62,3 x 85,8 cm  
Edimburgo, National Galleries of Scotland, Scottish National Gallery  
Inv. NG 88

*Provenienza:* acquistato dalla famiglia Doria a Genova nel 1830 per la Royal Institution.

**Bibliografia:** CHIARINI 1969 (b), p. 754; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 303; BOISCLAIR 1986, cat. B. 5, p. 294, fig. 463.

Recante un'attribuzione a Tavella nell'Ottocento e considerato di Dughet da Chiarini, Wright e, inizialmente, anche da Boisclair, questo *Paesaggio con tre pescatori nei pressi di un fiume e parete rocciosa sulla sinistra* è stato poi declassato ad opera dubbia dalla studiosa canadese. La qualità dell'opera permette la sua restituzione piena al paesaggista romano, come sembra dimostrare il paragone coi **catt. 313-315**.

- ◇ **Cat. 314.** *Paesaggio boscoso con due pastori e gregge di pecore in primo piano, specchio d'acqua con bagnante e vaso sulla riva, arco naturale attraversato da sentiero sullo sfondo*  
1665-1667 circa

Olio su tela  
52 x 69 cm  
Collezione d'Arte del Banco BPM  
Inv. BPN-2604

*Bibliografia:* scheda opera di F. Pesci del 2009.

Schedata da Flavia Pesci nel 2009, la tela è stata ricondotta alle opere di Dughet comprese tra il 1660 e il 1675, affermando tuttavia una prossimità con le boscherecce del 1667 circa. In questa sede si ritiene corretta quest'ultima datazione, come dimostra il paragone coi **catt. 312-313** e, soprattutto, l'affinità stilistica con lo splendido *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa e cascata sulla sinistra* di Buckingham Palace [**cat. 315**].

Si segnala inoltre che nella monografia di Boisclair compare una tela praticamente identica ma di minori dimensioni (36,8 x 49,5) passata in asta a Sotheby's, Londra, il 2 dicembre del 1964 (lotto 64; BOISCLAIR 1986, cat. 250, fig. 289).

- ◇ **Cat. 315. *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa e cascata sulla sinistra***  
1665-1668 circa  
Olio su tela  
97,1 x 133,3 cm  
Buckingham Palace, Royal Collection Trust  
Inv. RCIN 405318

*Provenienza:* nelle collezioni reali dal 1722 (probabilmente acquistata da Frederick, principe di Galles).

*Bibliografia/mostre:* British Institution 1819, cat. 19; WAAGEN 1854, II, p. 434; CHIARINI 1969 (b), p. 754, fig. 62; BOISCLAIR 1976 (b), p. 51; BOISCLAIR 1978, cat. 302; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 21; KITSON 1980, p. 651; BOISCLAIR 1986, cat. 341, p. 274, fig. 374.

L'opera, datata tra il 1669 e il 1671 da Boisclair, sembra leggermente precedente sulla base del confronto coi **catt. 312-314** e **316-320**.

Esiste un disegno a matita nera del dipinto presso il British Museum di Londra (Inv. 1946.7.13.1120) pubblicato per la prima volta da Chiarini nel 1969 (CHIARINI 1969 (b), p. 754, fig. 62).

◇ **Cat. 316. *Paesaggio con tre figure su sentiero in primo piano, pastore con gregge di pecore e fiume***

1665-1668 circa

Olio su tela

124,4 x 148,6 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** Duca di Bedford, Woburn Abbey dal 1751; Vendita Christie's, Londra, 27 giugno 1975, lotto 95; New York, Richard L. Feigen & Co.; vendita Christie's, New York, 19 aprile 2007, lotto 72.

**Bibliografia/mostre:** WALPOLE, *Journal of Visits*, 1751 (ed. London, Walpole Society, 1927-1928), vol. XVI, p. 18 (D); London, British Institution 1818, n. 52 o 62; London, British Institution, n. 112(?); WAAGEN 1857, IV, pp. 332-333 (Poussin? o D); SCHARF 1890, p. 254, n. 407 (D. con figure di Poussin); BRYAN 1903, II, p. 97; BYRNE 1942, p. 22; BOISCLAIR 1978, cat 285; SUTHERLAND HARRIS in *Landscape Painting in Rome...1985*, cat. 2, p. 172; BOISCLAIR 1986, p. 270, no. 329, fig. 363; *Claude to Corot...1990*, cat. 15, pp. 72-44.

Horace Walpole nel 1751 ammirò il *Paesaggio con tre figure su sentiero in primo piano, pastore con gregge di pecore e fiume* e un altro grande paesaggio di Gaspard nel salone di Woburn Abbey insieme a opere di Tiziano e di Van Dyck. A metà ottocento Waagen invece propose una tiepida attribuzione a Nicolas Poussin, sebbene poi descrisse la tela come «A highly poetic landscape, with luminous horizon, conception and handling [that], incline me to consider this a fine work by Gaspar Poussin». La bellezza e la poetica di questo paesaggio bucolico suscitò infatti molti dubbi, portando Scharf a considerarlo un'opera a quattro mani dei due Pussini. Nella stessa collezione si trovava pure il *Paesaggio marino con scena di brigantaggio* di Birmingham (Waagen 1857 p. 332; **cat. 210**) che secondo Sutherland Harris era al tempo utilizzato quale pendant del quadro di cui è questione, ipotesi tuttavia smentita da Boisclair. Datato verso il 1670 sia nella monografia della studiosa canadese che da Sutherland Harris - quest'ultima in occasione della mostra Feigen del 1985, a cui la grande tela prese parte - è opinione di chi scrive che il dipinto sia

di pochi anni precedente e che vada inserito nel filone delle boscherecce eseguite da Gaspard tra il 1665 e il 1668 circa. Il medesimo ragionamento in merito allo stile può essere fatto anche col bel *Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa e cascata sulla sinistra* [cat. 315]. Infatti questi due quadri somigliano nel tocco all'ancora piuttosto definito *Paesaggio boschivo con uomo che si abbevera sulle sponda di un fiume, due cani e altre due figure su sentiero ombreggiato* [cat. 319], datato invece da Boisclair tra il 1664 e il 1668.

◇ **Cat. 317. *Paesaggio boscoso con tre figure che si bagnano sulla sponda di un lago e barca con tre barcaioli***

1665-1668 circa

Olio su tela

49,5 x 65,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Colonnello Campbell 1744; Conte Amherst; vendita Christie's, Londra, 18 marzo 1955, lotto 130; vendita Sotheby's, Londra, 16 dicembre 1999, lotto 185.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 249; FRENCH in *Gaspard Dughet called...*1980, p. 54, cat. 52 (incisione); BOISCLAIR 1986, cat. 262, pp. 252-253, e cat. G. 32 -> datato 1664-1668)

Del dipinto esiste un'incisione in controparte di Chatelain pubblicata da Arthur Pond attorno al 1744. Questa ne attesta l'appartenenza alla collezione del colonnello Campbell (BOISCLAIR 1986 cat. G. 32, fig 584). Una successiva incisione fu eseguita da Arthur Prout (Ivi, cat. G. 207).

◇ **Cat. 318. *Paesaggio con due pastori a riposo su sentiero alberato e figure nei pressi di un fiume (inedito)***

1665-1668 circa

Olio su tela

50 x 67 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita Stockholms Auktionsverk, Stoccolma, 30 novembre 2006, lotto 2543.

- ◇ **Cat. 319. *Paesaggio boschivo con uomo che si abbevera sulla sponda di un fiume, due cani e altre due figure su sentiero ombreggiato***

1665-1668 circa

Olio su tela

49,5 x 65,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* forse collezione di Charles Wyndham nella seconda metà del Settecento; Lord Leconfield; Lord d'Egremont (almeno fino al 1986); Londra, collezione Hoogendyck; vendita Fischer, Lucerna, 26 novembre 2014, lotto 1101; Vendita Fischer, Lucerna (Svizzera), 17 giugno 2015, lotto 1020.

*Bibliografia:* BAKER 1920, cat, 443; BOISCLAIR 1978, cat. 250; BOISCLAIR 1986, cat. 263, fig. 302.

L'opera è riapparsa in asta nel 2014 e nel 2015.

- ◇ **Cat. 320-a. *Sentiero nella foresta con due cani e cinque viandanti***

1665-1668 circa

Olio su tela

49 x 66 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Roma, Galleria Gasparri; vendita Wannenes, Genova, 3 marzo 2016, lotto 1349.

*Bibliografia, mostre:* *Pittori di paesaggio a Roma...*1978, cat. 35; Boisclair 1986, cat. 249, p. 249, fig. 288.

Boisclair segnala una replica autografa della presente tela a Petworth, nella collezione di Lord d'Egremont (BOISCLAIR 1986, cat. 263, p. 253, fig. 303; vedere scheda seguente, **cat. 321**).

- ◇ **Cat. 320-b. *Sentiero nella foresta con due cani e quattro viandanti***

1665-1668 circa

Olio su tela

46 x 64,8 cm

National Trust, Petworth House

*Provenienza:* Lord Leconfield; Lord d'Egremont.

*Bibliografia:* BAKER 1920, cat. 443; BOISCLAIR 1978, cat. 250, pp. 135, 159; BOISCLAIR 1986, cat. 263, p. 254-255, fig. 303.

L'opera presente nella collezione del Lord d'Egremont a Petowth è una copia quasi identica ma di qualità leggermente inferiore del quadro già Gasparrini [cat. 320], da cui si differenzia quasi impercettibilmente nella posa del pastore seduto a destra del sentiero e nell'assenza del quinto viandante sul fondo ombreggiato della strada. In entrambe le versioni l'artista abbassa considerevolmente il punto di vista, proiettando lo spettatore lungo il viale alberato insieme agli altri viandanti d'arcadia.

◇ **Cat. 321. *Paesaggio boschivo con tre cani, due viandanti su sentiero e cacciagione, uomo a cavallo sullo sfondo***

1665-1668 circa

Olio su tela

97,5 x 136,5 cm

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inv. 1205

**Provenienza:** collezione marchese de Mari; Mr. Humprey Edwin; Sir Robert Walpole, 1736 Downings Street, poi Houghton (nella galleria); venduto nel 1779 insieme alla collezione Walpole; acquistata da Caterina II di Russia; dal 1779 nell'Ermitage.

**Bibliografia generale:** WALPOLE 1747, pp. 84-85; BOISCLAIR 1978, cat. 239; BOISCLAIR 1986, cat. 251, p. 250, fig. 290; DUKEL'SKAJA 2002, cat. 164, p. 263.

L'opera, già facente parte della collezione Walpole, fu acquistata insieme ad altre di Dughet [cat. 152] provenienti da questa collezione da Caterina II di Russia. L'opera, che presenta un viale in una fitta foresta, può essere paragonata ai **catt. 320 a-b**.

◇ **Cat. 322. *Paesaggio fluviale con donna e pescatore, fortezza sullo sfondo***

1665-1668 circa

Olio su tela

48 x 64 cm

National Trust, Petworth House

Inv. 486143

**Provenienza:** colonnello Egremont Wyndham, Petworth; per eredità a Lod Leconfield; acquistato dalla Tesoreria di Petworth dopo la morte del terzo Lord di Leconfield.

**Bibliografia:** WAAGEN 1854, III, p. 36; BAKER 1920, cat. 36; GORE 1969, p. 250; WRIGHT 1976, p. 165; BOISCLAIR 1978, cat. 257; BOISCLAIR 1986, cat. 270, p. 253, fig. 307.

- ◇ **Cat. 323. *Paesaggio boschivo con fontanile e quattro figure (la fontana di Grottaferrata)***  
1665-1668 circa  
Olio su tela  
35,8 x 47 cm  
Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini  
Inv. 54 F.N. 1015

**Provenienza:** dalla collezione Corsini; legato allo Stato del Principe Tommaso Corsini nel 1883.

**Bibliografia:** DE MONTAULT 1870, p. 378; HERMANIN 1907, p. 30; THULLIER 1974, cat. R. 131; BOISCLAIR 1978, cat. 236; BOISCLAIR 1986, cat. 232, p. 244, fig. 274; ALLOISI 2002, pp. 71-72.

L'opera è stata incisa da Heydeck nello stesso senso e da Gauer mann in controparte nel 1841 (BOISCLAIR 1986, catt. G. 121, G. 160). Quest'ultimo la segnala come uno «schizzo di Poussin» e dice che l'originale - che non era a suo avviso la versione corsiniana - si trovava all'epoca presso il pittore Johann Christian Reinport (1761 - 1847), che al tempo risiedeva nell'Urbe. Forse questo dipinto è il **cat. 324**.

- ◇ **Cat. 324. *Paesaggio boschivo con capre che si abbeverano in uno specchio d'acqua, fontanile e quattro figure (inedito)***  
1665-1668 circa  
Olio su tela  
40,3 x 50,1 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Christie's, New York, 12 gennaio 1996, lotto 306; Vendita Bonhams, Londra, 9 luglio 2008, lotto 51.

L'opera è una replica autografa con variazioni a livello delle figure del *Paesaggio boschivo con fontanile e quattro figure* della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini [cat. 323]. La tela è forse quella passata in vendita presso Christie's (Londra) il 18 marzo del 1955 proveniente dalla collezione del duca di Argyll. Potrebbe trattarsi pure del dipinto citato nell'incisione del 1841 di Gauer mann

(BOISCLAIR 1986, cat. G. 160), il quale afferma che esisteva una versione simile al dipinto corsiniano presso il pittore Johann Christian Reinport.

- ◇ **Cat. 325.** *Paesaggio crepuscolare con due pastori di spalle su sentiero in primo piano e fiume con rapide*  
1665-1670 circa  
Olio su tela  
49,5 x 65,5 cm  
Roma, collezione Lemme

*Provenienza:* Asta Christie's, Londra, 31 ottobre 1969, lotto 50.

*Bibliografie/Mostre:* FRATARCANGELI in *La luce del Barocco...*2020, cat. 15, pp. 72-73.

Il tocco spigliato visibile in questa tela unito alle cromie virenti e azzurre del paesaggio lasciano supporre una datazione posteriore almeno al 1665.

- ◇ **Cat. 326.** *Paesaggio con viandante su sentiero in primo piano, ansa di fiume con tre figure sulla riva, borgo e monti*  
1665-1670 circa  
Olio su tela  
73 x 93 cm  
Inghilterra, collezione privata

*Bibliografia/mostre:* DI GIUSEPPE DI PAOLO in *Paesaggio e veduta. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia...*2017, cat. 13, pp. 64-65.

Questo paesaggio costruito attorno alla forma geometricamente arrotondata dell'ansa di un fiume è stato pubblicato per la prima volta nel 2017 durante la mostra svoltasi a Cavallino di Lecce. In quell'occasione fu collocato in un periodo compreso tra la realizzazione del *Paesaggio con profeta disubbidiente* di Le Havre e, al massimo, le opere dei primissimi anni Sessanta. È tuttavia proprio la presenza così preponderante del corso d'acqua dai contorni tondeggianti - topos che sarà perpetrato anche in alcune tarde tempere Colonna - unita all'inserimento di eleganti architetture a permettere una datazione almeno nella seconda metà degli anni



Sessanta, come dimostra il paragone con altre opere ritenute all'incirca coeve [catt. 299-303].

◇ **Cat. 327. *Le pitture murali del romitorio di palazzo Colonna (in collaborazione con Modanino)***

1667-1668

affreschi

Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle, Sala del Dughet

*Bibliografia generale:* ROSSINI 1700 (1693), p. 55; ARCANGELI 1962, p. 270; SUTTON 1962, pp. 286-287; WADDINGHAM 1963, p. 47; CHIARINI 1969, pp. 753-754; Chiarini 1973, pp. 17-20; CHIARINI 1975, p. 18; BOISCLAIR 1976, pp. 35, 48; SALERNO 1977-1980, II, p. 526; BANDES 1981, pp. 77-89; BOISCLAIR 1986, pp. 78-90, 263-266, catt. 300-313 (con bibliografia precedente); SAFARIK 2002, p. 26; GOZZANO 2004, p. 235 (per i pagamenti a Nicolò Stanchi, che qui si ipotizzano essere per questi affreschi); STRUNCK 2007, p. 95; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 275, 305-306, figg. 12-13, 54; CHECCHI in NATALE, PIERGIOVANNI 2019, p. 267-269.

Gaspard Dughet dipinge una serie di quattordici affreschi per Don Lorenzo Onofrio Colonna nel palazzo di Piazza Santi Apostoli in una delle sale del piano terra, chiamata anticamente *romitorio*. Ora è conosciuto come *Sala del Dughet* e fa parte dell'appartamento della principessa Isabelle. Gli affreschi che decorano il romitorio corrono sui quattro muri della stanza. Coprono tutta l'altezza delle pareti e formano una sorta di fregio ininterrotto ritmato da colonne dipinte in trompe-l'oeil a dividere i differenti paesaggi. Ognuno dei muri longitudinali è formato da due grandi paesaggi e da uno più piccolo limitato da una porta. I muri corti sono decorati da un affresco grande e da uno piccolo. Uno di questi muri è dotato di una finestra che dà direttamente sul giardino, offrendo un'ulteriore visuale paesaggistica. Sugli stipiti della finestra Dughet dipinse due altri paesaggi più piccoli. L'altro muro corto è invece interrotto da un'alcova i cui muri laterali sono affrescati da un lato con un grande affresco mentre dall'altro vi è un affresco interrotto da una porta. La cornice architettonica che circonda i paesaggi dughettiani fu realizzata dal Modanino ed è composta da colonne scanalate di ordine ionico tra cui sono appese rigogliose ghirlande fiorite. L'impressione è quella di un loggiato che separa l'ambiente interno della stanza dalla natura della

campagna romana. Le colonne sono arricchite da capitelli dorati e poggiano su alti piedistalli decorati con figure a monocromo. Al di sopra della trabeazione dipinta che separa le pareti dalle lunette corre una balaustra su cui poggiano vasi di fiori e varie specie di uccelli dipinti da Nicolò Stanchi. Nella parte inferiore delle pareti è invece simulato un pavimento in prospettiva che riprendeva il reale pavimento in cotto della stanza; tutti questi elementi conferivano più profondità alle pitture.

Il primo a menzionare queste pitture attribuendole al Pussino fu il Rossini nell'edizione del 1700 del *Mercurio Errante*, ove fornisce anche delle informazioni sull'allestimento dell'ambiente. Non cita tuttavia le altre mani che arricchirono i paesi di Gaspard. Per quel che concerne la cronologia, il Baldinucci datava gli affreschi subito dopo la realizzazione del ciclo di San Martino ai Monti, ma già nel 1962 Arcangeli notò come queste date fossero improbabili. S.J. Bandes nel 1981 pubblicò un documento del 22 luglio 1668 dove si descrive la decorazione architettonica delle stanze dipinte da Tempesta e da Dughet. Si tratta del pagamento al pittore Giovan Battista Magno detto il Modanino incaricato di eseguire le suddette cornici. Grazie a questo documento S.J. Bandes individuò un limite ante quem e propose giustamente di datare gli affreschi di Dughet tra il 1667 e gli inizi del 1668, dimostrando la loro contemporaneità con le pitture di Tempesta.

Sono noti una dozzina di disegni preparatori agli affreschi presso la Croker Art Gallery di Sacramento e il Kunstmuseum di Düsseldorf, tutti a matita. Questi sono stati accettati come autografi nei recenti studi di Cantor e Sutherland Harris. Un ulteriore disegno ma a matita rossa correlato agli affreschi è transitato nel 1990 in asta (Christie's, Londra, 9 aprile 1990, lotto 92), ma è stato assegnato al False Amand da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 305-306, fig. 54).

Tra il 1781 ed il 1782 J. Cunego realizzò una serie di undici acqueforti tratte dagli affreschi del romitorio. Nel 1813 F. Giuntotardi ne incise altre dodici.

- ◇ **Cat. 328.** *Paesaggio fluviale con pastore sdraiato e gregge di capre con altra figura (donna?) su sentiero*

1667-1668 circa

Olio su tela

95,2 x 134 cm

National Trust, Hatchlands (in prestito dalla Cobbe Collection)

**Provenienza:** probabilmente Sir Richard Worsley e, tramite sua nipote Henrietta, moglie di Charles Pelham, primo conte di Yarborough (1781-1846); tramite discendenza a Charles, quarto conte di Yarborough; vendita Christie's, Londra, 12 luglio 1929, lotto 68; Adolph Lewisohn e, tramite discendenza a sua nipote; Frances Lehman Loeb all'ambasciatore John L. Loeb Junior; vendita Christie's, 8 luglio 2005, lotto 94; Cobbe Collection.

**Bibliografia:** BOISCLAIR 1978, cat. 267; BOISCLAIR 1986, cat. 285, p. 260, fig. 323; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 274, figg. 10-11.

Stilisticamente questa bella tela di formato imperatore è stata messa in relazione con gli affreschi della Sala del Dughet (o romitorio) di palazzo Colonna da Boisclair, ritenuti all'incirca coevi. Secondo che scrive può altresì essere confrontata col *Paesaggio fluviale con pastori, capre, pecore, borgo con torre circolare e monti in lontananza* di Praga [cat. 329].

Il dipinto è stato acquistato in asta nel 2005 entrando così nella Cobbe Collection, che a sua volta lo ha depositato ad Hatchlands.

Dell'opera si conserva un disegno a matita nera presso il British Museum di Londra (Inv. 1946.7.13.1152), la cui autografia è stata riaffermata recentemente da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 274, figg. 10-11).

◇ **Cat. 329. *Paesaggio fluviale con pastori, capre, pecore, borgo con torre circolare e monti in lontananza***

1667-1668 circa

Olio su tela

72 x 97 cm

Praga, National Gallery

Inv. DO 4158 (Photo © National Gallery Prague)

**Provenienza:** collezione del conte Nostitz a Praga nel 1765. Alla National Gallery di Praga dal 1945

**Bibliografia:** BLAZICEK 1958, p. 371; BOISCLAIR 1978, cat. 286; BOISCLAIR 1986, cat. 330, p. 272, fig. 364.

A livello stilistico, i paragoni più stringenti per il dipinto di Praga possono essere fatti col **cat. 328** e con alcuni degli affreschi Colonna.

L'opera proviene dalla collezione dei conti Nostitz. Questi a loro volta avevano ereditato la collezione del Duca di Berka nel 1706, il quale possedeva almeno un'opera di Dughet comprata direttamente dal pittore [**cat. 391**]. Che si tratti dunque di un dipinto del Berka?

◇ **Cat. 330. *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* [pendant del successivo]**

1667-1668

Olio su tela

52 x 73 cm

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Inv. 436

**Provenienza:** collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti (in cui si conservava almeno il **cat. 331**); collezione Ugolini; venduto insieme ai **catt. 331-333** dal pittore Fedele Acciai a Leopoldo II di Lorena (1824-1859), Granduca di Toscana.

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1928, p. 281; CHIARINI in *Paesisti bamboccianti...*1967, pp. 10,32; Chiarini 1977, p. 218; ROSENBERG in *Pittura francese nelle...*1977, p. 221; BOISCLAIR 1978, cat. 264; BOISCLAIR 1986, cat. 280, pp. 258-259, fig. 319; CHIARINI, PADOVANI 2003, cat. 251c, pp. 158-159.

L'ultimo Gasparo utilizza sempre più edifici e ville dalle forme regolari e, a volte, addirittura rovine, come avviene nel *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* di Palazzo Pitti. Una datazione intorno al 1667 o poco più tardi dell'opera è possibile anche grazie alla presenza, sul fondo, del colonnato di San Pietro già sormontato da statue, il quale fu realizzato da Bernini e dalla sua bottega, che lo completarono appunto nel 1667. In questo caso si può affermare che a livello compositivo le architetture ora svolgono la stessa funzione dei pendii rocciosi. La cronologia del dipinto aiuta a datare anche gli altri tre di Palazzo Pitti, stilisticamente affini a questo. In merito alla provenienza del dipinto si veda la scheda catalogo successiva.

- ◇ **Cat. 331. *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio* [pendant del precedente]**

1667-1668

Olio su tela

52 x 73,5 cm

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Inv. 416

**Provenienza:** collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti (in cui si conservava almeno il **cat. 330**); collezione Ugolini; venduto insieme ai catt. **330, 332-333** dal pittore Fedele Acciai a Leopoldo II di Lorena (1824-1859), Granduca di Toscana.

**Bibliografia/mostre:** GRAUTOFF 1928, p. 281; CHIARINI in *Paesisti bamboccianti...1967*, pp. 10,32; BUSIRI VICI 1974, pp. 71-73; Chiarini 1977, p. 218; *Pittura francese nelle...1977*, cat. 111; BOISCLAIR 1978, cat. 262; BOISCLAIR 1986, cat. 278, p. 258, fig. 317; CHIARINI, PADOVANI 2003, cat. 251a, pp. 158-159.

Secondo chi scrive l'opera di Palazzo Pitti e il suo pendant [cat. 330] furono nel Seicento nella collezione dell'argenziere Antonio d'Amico Moretti. In particolare questa tela corrisponde con la voce n. 3 dell'inventario post mortem dell'argenziere (1690) dove è descritto «Un quadro in tela di palmi tre, e mezzo, e due e mezzo dipintovi un paese arbori, pianura con un fontanile ove beve un cavallo, e due pastori con quantità di vacche con un procoio vicino et un cane di mano di Gasparo Pusino con cornice larga mezzo palmo scorniciata intagliata, e mezza dorata il restante è di color noce». A sua volta, il *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza* [**cat. 330**] coincide con «33 Un quadro in tela di palmi due e mezzo, e due dipintovi un paese con arbori, e pianura con lontananza, e veduta di Roma con tre figurine avanti cioè due pastori, et una femina di mano di Gasparo Pusini con cornice larga tre dita scorniciata intagliata, e tutta dorata». Che quest'ultimo quadro raffiguri sullo sfondo uno scorcio della città eterna è attestato appunto dalla presenza del colonnato berniniano già sormontato da statue, fatto che suggerisce anche una datazione tra il 1667 e il 1668. Al momento non si sono ancora individuate le altre due tele di Palazzo Pitti nel catalogo del Moretti [**catt. 332-333**], sebbene queste per formato e stile sembrano essere state effettivamente concepite insieme ai due quadri appena analizzati.

Il *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio* è stato copiato da Jan Frans Van Bloemen (BUSIRI VICI 1974, p. 73), che copiò anche il *Paesaggio con due pastori, tre buoi e cacciagione in primo piano, fiume, cascate e borghi su promontori* con figure differenti (Ivi, fig. 69; qui **cat. 333**).

◇ **Cat. 332. *Paesaggio con satiro che gioca con una capra e altre figure su sentiero* [pendant del successivo]**

1667-1668

Olio su tela

51,7 x 86,8 cm

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Inv. 421

**Provenienza:** collezione Ugolini; venduto insieme ai catt. 330-331, 333 dal pittore Fedele Acciai a Leopoldo II di Lorena (1824-1859), Granduca di Toscana.

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1928, p. 281; CHIARINI in *Paesisti bamboccianti...*1967, pp. 10,32; Chiarini 1977, p. 218; BUSIRI VICI 1974, fig. 69; ROSENBERG in *Pittura francese nelle...*1977, p. 220; BOISCLAIR 1978, cat. 263; BOISCLAIR 1986, cat. 279, p. 258, fig. 318; CHIARINI, PADOVANI 2003, cat. 251b, pp. 158-159.

Vedere le schede catt. 330-331.

◇ **Cat. 333. *Paesaggio con due pastori, tre buoi e cacciagione in primo piano, fiume, cascate e borghi su promontori* [pendant del precedente]**

1667-1668

Olio su tela

51 x 88,5 cm

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Inv. 441

**Provenienza:** collezione Ugolini; venduto insieme ai catt. 330, 332-333 dal pittore Fedele Acciai a Leopoldo II di Lorena (1824-1859), Granduca di Toscana.

**Bibliografia:** GRAUTOFF 1928, p. 281; CHIARINI in *Paesisti bamboccianti...*1967, pp. 10,32; Chiarini 1977, p. 218; ROSENBERG in *Pittura francese nelle...*1977, p. 221; BOISCLAIR 1978, cat. 265; BOISCLAIR 1986, cat. 291, p. 259, fig. 320; CHIARINI, PADOVANI 2003, cat. 251d, pp. 158-159.

Vedere le schede catt. 300-331.

◇ **Cat. 334. *Paesaggio fluviale con lavandaia e capanna* [pendant del successivo]**

Seconda metà anni Sessanta del Seicento

Tempera su tavola

92,2 x 80,1 cm (di cui 8 cm di giunta)

Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle

*Provenienza:* Lorenzo Onofrio Colonna, ante 1689?

*Inventari/Bibliografia:* Inv. 1987, p. 74, n. 693 (D); BOISCLAIR 1986, cat. G. 69, fig. 596 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 103, pp. 249-250, fig. 103.

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 335. *Paesaggio boschivo con pescatore, cascata e donna su ponticello* [pendant del precedente]**

Seconda metà anni Sessanta del Seicento

Tempera su tavola

92,5 x 80,8 cm (di cui 8 cm di giunta)

Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle

*Provenienza:* Lorenzo Onofrio Colonna, ante 1689?

*Inventari/Bibliografia:* Inv. 1987, p. 75, n. 692 (D); BOISCLAIR 1986, cat. G. 65, fig. 595 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 104, pp. 249-250, fig. 104.

Queste due tempere su tavola erano note a Boisclair solo tramite le incisioni ottocentesche contenute nella *suite* di stampe di opere del Pussino di casa Colonna ancora oggi consultabili presso l'Istituto Centrale per la Grafica (cartella 426). Le opere furono infatti incise rispettivamente da Piroli (BOISCLAIR 1986, cat. G. 69) e da Pietro Parboni (BOISCLAIR 1986, cat. G. 65). Nel recente catalogo dei dipinti dell'appartamento Isabelle di Palazzo Colonna, luogo finalmente accessibile al pubblico e agli studiosi, Capitelli mette in relazione le due tempere con le altre eseguite da Dughet nei primi anni Settanta del Seicento (1671-1673 circa, **catt. 374-385**). Tuttavia la tecnica non è esattamente la stessa, poiché questa coppia è dipinta su legno e, dunque, non può ritenersi parte della serie composta dalle altre tempere. La tecnica esecutiva alquanto rara rende difficile una datazione precisa dei due

pezzi, ma secondo chi scrive il loro stile sembra comunque relativamente tardo, comunque precedente alla serie di tempere su tela, compatibile con le opere eseguite dalla seconda metà degli anni Sessanta fino al 1670 circa. In particolare, l'aspetto roccioso e frastagliato del *Paesaggio boschivo con pescatore, cascata e donna su ponticello* può essere messo in relazione con *L'uragano* del Museo del Prado [cat. 342], con cui condivide anche la composizione squisitamente asimmetrica.

- ◇ **Cat. 336.** *Paesaggio con due figure sedute, pastore con cane e gregge di capre su sentiero in primo piano, borgo su promontorio e cascata sulla sinistra*  
1667-1669 circa  
Olio su tela  
58,5 x 84,5 cm  
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage  
Inv. 1206

**Provenienza:** collezione di Charles Montague. Conte di Halifax; vendita Halifax, 8 marzo 1739 (o 1740), lotto 87, dove è acquistata da Robert Walpole tramite il suo agente John Ellys; collezione di Robert Walpole a Houghton Hall; vendita della collezione Walpole del 1779; acquistata da Caterina II di Russia con l'intermediazione di Moussine-Pouchkine; all'Ermitage dal 1779.

**Bibliografia:** *Aedes Walpolinae* 1752, p. 93 (come "Gaspar Poussin"); WAAGEN 1864, p. 290; STERLING 1957, p. 216; FRENCH in *Gaspar Dughet called...* 1980, p. 55, 83; BOISCLAIR 1986, cat. 288, pp. 260-262, fig. 327; DUKEL'SKAJA 2002, cat. 166, p. 264.

La tela dell'Ermitage si pone a metà strada tra le pitture del romitorio Colonna e le due piccole tele della National Gallery di Londra [catt. 348-349].

L'opera è stata incisa in controparte da François Vivare (Boisclair 1986, catt. G. 10 e G. 219).

- ◇ **Cat. 337.** *Paesaggio tempestoso con donna e altra figura con vaso che raccolgono l'acqua in primo piano, viandante che fugge*  
1667-1670 circa  
Olio su tela  
50 x 63 cm  
Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini  
Inv. 439 F.N. 1297



*Provenienza:* collezione Corsini; lascito allo Stato Italiano da parte del principe Tommaso Corsini nel 1883.

*Bibliografia/mostre:* DE MONTAULT 1870, p. 390, n. 7; HERMANIN 1907 p. 30; GRAUTOFF 1914, II, p. 281 (D); Hermanin 1924, p. 22, cat. 1297 (Nicolas Poussin); BUSCAROLI 1935, p. 83; CARPEGNA in *Paesisti e vedutisti...*1956, cat. 33; THUILLIER 1960, II, p. 268; SUTTON 1962, p. 291; SALERNO 1977-1980, II, p. 528, III, p. 1020 n. 42; BOISCLAIR 1978, cat. 248; BOISCLAIR 1986, cat. 406, p. 290, fig. 441; ALLOISI 2002, pp. 77-78.

L'opera è stata copiata da Jan Frans van Bloemen (BUSIRI VICI 1974, fig. col. 83).

Esiste un'altra copia di anonimo (Boisclair 1986, cat. R. 216).

- ◇ **Cat. 338. *Paesaggio con due pastori e gregge di pecore su sentiero nei pressi di una cascatella, due figure e borgo su promontorio in lontananza***  
1667-1670 circa  
Olio su tela  
49,5 x 75 cm  
Roma, collezione Amata

*Provenienza:* Roma, mercato antiquario; Asta Bokowskis, Stoccolma, 28 maggio 2008.

*Bibliografia:* FERRO in *Lo sguardo sulla natura...*2008, p. 51.

Quest'opera è da porre in una data prossima al 1670 circa. Il sentiero abitato da un fitto gregge di pecore dipinto velocemente quasi a confondersi coi terreni del viale ricorda il celebre *Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute* della National Gallery di Londra [cat. 349].

Dell'opera esiste una seconda versione data a cerchia di Dughet presso la Gemäldegalerie di Berlino (Inv. Kat.Nr.464A). Quest'ultima è non segnalata neanche tra le opere rifiutate nel catalogo di Boisclair, che probabilmente non ne era a conoscenza.

- ◇ **Cat. 339. *Veduta di Tivoli con due figure nei pressi di un fiume e rapide***  
**[pendant del successivo]**  
1668-1670 circa  
Olio su tela  
47 x 63 cm

Peterborough (Stamford, Regno Unito), Burghley House  
Inv. PIC462

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 340.** *Paesaggio con figura e cane su sentiero in primo piano, lago con barca, edifici e montagne in lontananza [pendant del precedente]*  
1668-1670 circa  
Olio su tela  
47 x 63 cm  
Peterborough (Stamford, Regno Unito), Burghley House  
Inv. PIC447

*Provenienza:* presente nell'inventario di Burghley House del 1763 insieme al pendant cat. 339 («the North dressing room [...] two landscapes by Possen»).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, catt. 192 e 290; BOISCLAIR 1986, catt. 343-344, pp. 275-276, fig. 378.

Entrambe le opere così come un terzo dipinto [cat. 343] sono menzionati nell'inventario del 1763 di Burgley House, dove queste due tele sono sempre state a pendant.

La *Veduta di Tivoli con due figure nei pressi di un fiume e rapide* riprende la medesima veduta dei dipinti di Dresda e di Montauban [catt. 213-214], che tuttavia sono precedenti di molti anni.

- ◇ **Cat. 341.** *Paesaggio nuvoloso con due figure su sentiero e castello in lontananza*  
1668-1670 circa  
Olio su tela  
61 x 73 cm  
Venezia, Galleria dell'Accademia (in deposito a Ca' d'Oro, Galleria Franchetti)  
Inv. G.A. d152

*Bibliografia:* AUGUSTI, SACCARDO 2002, p. 185.

L'opera, non presente nella monografia del 1986, è stata catalogata come "Scuola di Gaspard Dughet" nel testo di Augusti e Saccardo dedicato alla Galleria Franchetti

presso la Ca' d'Oro. Lo stile invece sembra proprio quello del maestro tra la fine del settimo decennio e il 1670. Ciò si ravvisa soprattutto paragonando il *Paesaggio nuvoloso* della raccolta veneziana con *L'uragano* del Museo del Prado [cat. 342], che infatti è qui considerato contemporaneo.

◇ **Cat. 342.** *L'uragano (Paesaggio tempestoso con figure, tronchi spezzati e incendio nei pressi di una capanna)*

1667-1670 circa

Olio su tela

74 x 98 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

Inv. P000135

**Provenienza:** collezione di Re Felipe V presso il palazzo de La Granja a San Ildefonso, dove l'opera è attestata dal 1746; a Arunjez nel 1794.

**Bibliografia:** DUSSIEUX 1876, p. 381; GRAUTOFF 1928, p. 281; SUTTON 1962, pp. 392-394, 312 n 73; PÉREZ SÁNCHEZ 1965, pp. 274-275, cat. 135; SALERNO 1975, p. 233; BOISCLAIR 1978, cat. 344; *Claudio de Lorena...*1984, p. 118; *Museo del Prado...*1985, p. 190; BOISCLAIR 1986, cat. 402, p. 289, fig. 437; ORIHUELA 1990, cat. 900.

In questa magnifica e plumbea tempesta l'artista riesce a rendere perfettamente la pioggia battente che col suo furore piega i cespugli e le chiome degli alberi. I tronchi spezzati dal vento e l'incendio sullo sfondo preannunciano la tempera Colonna raffigurante un *Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo* [cat. 385]. Boisclair pone il quadro madrilenico tra le ultimissime creazioni del paesaggista romano. L'aspetto frondoso e virente dell'insieme attestano comunque ancora una certa prossimità con le opere del settimo decennio, come del resto aveva già notato Pérez Sánchez, che collocava la tela tra il 1665 e il 1670.

◇ **Cat. 343.** *Paesaggio con figura in lontananza e borgo anticheggiante*

1668-1670 circa

Olio su tela

49,5 x 65 cm

Peterborough (Stamford, Regno Unito), Burghley House

Inv. PIC401

*Provenienza:* l'opera è menzionata nell'inventario di Burghley House del 1763 («the North dressing room [...] a landscape by Jasper Possen»).

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1978, cat. 255; BOISCLAIR 1986, cat. 268, p. 254, fig. 305.

L'opera fu datata tra il 1664 e il 1668 da Boisclair, la quale tuttavia ammetteva che potesse essere più tardo. La presenza di imponenti architetture avvicina infatti la tela alle composizioni più avanzate dell'artista [ad esempio **catt. 353-354, 356**]. Si propone quindi una datazione simile agli altri due pezzi attualmente a Burghley House [**catt. 339-340**].

La studiosa canadese riconosce tra le architetture quella di San Giorgio in Velabro e, nascosto dagli altri edifici, una costruzione fortificata tondeggiante che ricorda Castel Sant'Angelo.

◇ **Cat. 344. *Paesaggio con pastore seduto su una roccia in primo piano, due figure sulla riva di un fiume, borgo in lontananza***

1670 circa

Olio su tela

51 x 66 cm

Montpellier, Musée Fabre

Inv. 825.1.99

*Provenienza:* donazione di François-Xavier Fabre del 1825.

*Bibliografia/mostre:* BOISCLAIR 1978, cat. 212; BOISCLAIR 1986, cat. 214, p. 240, fig. 256; HILAIRE in HILAIRE ZEDER 1996, p. 139; HILAIRE in *François-Xavier Fabre, 1766-1837...2008*, p. 299, fig. 4; *De la Renaissance à la Régence...2011*, cat. 29, p. 80.

L'opera fu attribuita a Dughet dal pittore e collezionista François-Xavier Fabre (1766-1837) insieme ad un cospicuo numero di tele già facenti parte della sua collezione personale e poi donate alla città di Montpellier. Dei presunti Dughet appartenuti al Fabre e finiti nell'omonimo museo, questo è tuttavia l'unico accettato da Boisclair che rifiuta dunque i restanti (BOISCLAIR 1986, R. 113-R. 120, p. 324). La studiosa canadese datava il dipinto ai primi anni sessanta, tuttavia in questa sede si

ritiene che sia stato eseguito intorno al 1670. Lo dimostra il tocco leggero e vibrante che sfalda le forme, tipico degli ultimi anni di attività. Il campanile visibile sullo sfondo è un elemento comune a molte tele del periodo [ad esempio **catt. 343, 345, 354**]

◇ **Cat. 345. *Paesaggio con tre figure, lago e borgo (Grottaferrata?)***

1670 circa

Olio su tela

47,6 x 65,1 cm

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Inv. 335

*Provenienza:* legato di Richard VII Visconte Fitzwilliam di Merrion del 18 agosto 1815.

*Bibliografia:* BRYAN 1903, III, p. 97; WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. B. 13; FRENCH in *Gaspard Dughet called...*1980, pp. 13, 83; BOISCLAIR 1986, cat. 325, p. 269, fig. 359; *Oil paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum* 2006, p. 55.

◇ **Cat. 346. *Paesaggio con due viandanti su sentiero in primo piano, altre figure, lago e edifici sullo sfondo***

1670 circa

Olio su tela

40,3 x 51,4 cm

Glasgow, Pollok House

Inv. PC.85

*Provenienza:* dono di Stirling Maxwell del 1967.

*Bibliografia:* WAAGEN 1857, p. 452; BOISCLAIR 1978, cat. 276; BOISCLAIR 1986, cat. 316, fig. 349.

Il viandante in piedi col braccio proteso verso l'esterno ricorda il pastore della tela della National Gallery, la cui posa è speculare [**cat. 349**].

L'opera è stata incisa in controparte da Jacques Colemans e da Grove T. Major (BOISCLAIR 1986, catt. G. 150 e G. 183).

◇ **Cat. 347. *Paesaggio panoramico (veduta di Tivoli?)***

1670 circa

Olio su tela  
71,1 x 166,9 cm  
Londra, National Gallery  
Inv. NG161

*Provenienza:* nella *Nota dei quadri compri di Casa Colonna* (post 1679); forse il lotto 89 della vendita di Young Ottley, Christie's, Londra, 25 maggio 1811; acquistato da George Beaumont; Charles Long; legato di Long alla National Gallery nel 1838.

*Bibliografia/mostre:* RAMDOHR 1787, II, p. 77; WAAGEN 1854, I, p. 345; Dussieux 1876, p. 320; BRYAN 1903, III, p. 97; GERSTENBERG 1922, p. 200; GRAUTOFF 1928, p. 281; CLARK 1949, p. 70; DAVIES 1957, p. 88; ARCANGELI in *L'Ideale classico...*1962, cat. 119; SUTTON 1962, p. 295; TYNDALL 1976, p. 35; WRIGHT 1976, p. 164; SALERNO 1977-1980, II, p. 524, fig. 86.8; BOISCLAIR 1978, cat. 300; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 22; KITSON 1980, p. 651; WRIGHT 1985, p. 106; BOISCLAIR 1986, pp. 274-275, cat. 342, fig. 377; WINE 2001, pp. 160-163; GOZZANO 2004, pp. 268-270; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 294-295, figg. 43-44.

Gozzano ha riconosciuto la tela con il «Tivoli di Gasparo» menzionato nella *Nota dei quadri compri* di casa Colonna che contiene le opere comprate da don Lorenzo Onofrio dal 1679 ma anche quelle acquistate dal suo terzogenito. Non si tratta dunque di un'opera direttamente commissionata dal Colonna al pittore.

La datazione intorno al 1670 fu proposta da Arcangeli ed è stata in seguito generalmente accettata dagli studi.

Esiste un foglio a matita rossa in collezione privata newyorkese che riprende la composizione del dipinto, ma che è stato giustamente dato ad anonimo da Sutherland Harris (SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 294-295, figg. 43-44).

- ◇ **Cat. 348. Veduta di Tivoli con tre figure e cane su sentiero in primo piano [pendant del successivo]**  
1670 circa  
49,2 x 66,2 cm  
Olio su tela  
Londra, National Gallery  
Inv. NG98

*Provenienza:* Palazzo Corsini, Roma (l'opera e il pendant sono probabilmente i quadri citati da Ramdhor e Vasi); acquistati da Ottley tra il 1798 e il 1799, in Inghilterra dal 1800; vendita Ottley,

Christie's, 16 maggio 1801, lotti 20-21; vendita Morland, Christie's, Londra, 25 aprile 1818, lotti 125-126; acquistati da Holwell Carr; legato Carr alla National Gallery nel 1831.

**Bibliografia:** RAMDOHR 1787, II, p. 157; VASI 1797, p. 456 (?); OTTLEY 1835, p. 29; WAAGEN 1854, I, p. 345; BRYAN 1903, III, p. 97; GRAUTOFF 1928, p. 281; CLARK 1949, p. 70; DAVIES 1957, p. 87; THUILLIER 1960, II, p. 268; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, p. 289; Salerno 1977-1978, II, p. 526; BOISCLAIR 1978, cat. 326-327; WRIGHT 1985, p. 106; BOISCLAIR 1986, pp. 276-277, cat. 348; WINE 2001, pp. 156-158; RYLEY 2003, pp. 287-303.

L'opera ora alla National Gallery di Londra vanta un'antica provenienza Corsini, dove è menzionata a fine Settecento da Ramdohr e da Vasi. È il pendant del *Paesaggio con pastore e gregge* conservato alla National Gallery di Londra, che presenta delle dimensioni simili (vedere la scheda opera successiva). Tra la fine del 1798 e l'inizio del 1799 le due tele sono acquistate da W.Y Ottley che le trasporta in Inghilterra verso il 1800, a riprova del forte interesse per l'arte di Dughet da parte degli inglesi. Le tele sono quindi vendute ad un'asta di Christie's il 16 maggio 1801 (lotti 20-21). Ripassano da Christie's durante la vendita Morland il 25 aprile 1818 (lotti 125-126) dove sono acquistate insieme alle altre opere della collezione da Holwell Carr, il quale in seguito dona la coppia di quadri alla National Gallery tramite legato testamentario nel 1831.

Per quel che concerne il soggetto, siamo di fronte ad un paesaggio ispirato ad un luogo reale e abitato da viandanti abbigliati all'antica. La zona rappresentata è identificata con qualche riserva da Boisclair con il borgo di Ariccia ma già Salerno si mostrava titubante. Effettivamente Marshall David Ryley (2003) ha recentemente dimostrato che il dipinto rappresenta una veduta di Tivoli.

Ne esiste una copia autografa con varianti conservata in una collezione privata romana (BOISCLAIR 1986, cat. 380).

◇ **Cat. 349. *Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute* [pendant del precedente]**

1670 circa

48,6 x 65,3 cm

Olio su tela

Londra, National Gallery

Inv. NG68

*Provenienza:* vedere scheda precedente.

*Bibliografia:* vedere scheda precedente. BOISCLAIR 1986, cat. 247, pp. 276-277, fig. 382; WINE, pp. 152-156; RYLEY 2003, pp. 287-303.

Questo dipinto segue lo stesso iter collezionistico del *Paesaggio con veduta di Tivoli* della National Gallery di Londra, di cui è il pendant, infatti anch'esso vanta un'antica provenienza Corsini.

Nel catalogo Boisclair (identifica il paesaggio con la zona limitrofa ad Albano, seppur con qualche riserva. Effettivamente questo scorcio mostra un sentiero che taglia in due un bosco, mentre sullo sfondo che si apre grazie alla strada sterrata si vede un monte; nessuna indicazione precisa è presente. Un pastore d'Arcadia abita la scena seguito dal suo gregge di pecore che quasi si confonde con la terra. Nell'ombra, ancor più fuse con gli ocri del sentiero, siedono due altre figure che danno le spalle allo spettatore. La cromia è incentrata sul verde, onnipresente, e sugli ocri del terreno. Solo il drappeggio blu, come il cielo, ed un drappo rosso posto su di un tronco spezzano la monotonia del colore. Il tocco è rapido, pastoso, le chiome degli alberi vibranti. Tutto in quest'opera afferma che si tratti di un dipinto degli anni estremi del paesaggista, da situarsi intorno al 1670 circa così come il suo pendant.

È stato inciso nello stesso senso da James G. Allen (BOISCLAIR 1986, G. 135) e Gainsborough ne ha tratto un disegno (TYNDALL 1976, pl. 27). Un paesaggio di collezione Doria Pamphilj dipinto da Jan Frans Van Bloemen, uno dei migliori imitatori di Dughet, è chiaramente ispirato alla tela londinese (SALERNO 1977-1980, II, fig. 156.1).

◇ **Cat. 350. *Paesaggio con tre viandanti su sentiero in primo piano, rapide e fortificazione su promontorio in lontananza (inedito)***

1670 circa

Olio su tela



47 x 63 cm

Whitfield Fine Art Old Master Paintings

*Provenienza:* Vendita Phillips, Londra, 10 dicembre 1996, lotto 20.

Le architetture ricordano quelle del *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, viandante su sentiero, fiume con rapide e borgo su promontorio* [cat. 359].

◇ **Cat. 351. *Paesaggio con tre viandanti su sentiero, fiume con cascatelle e borgo su altura* [pendant del successivo]**

1670 circa

Olio su tela

49,5 x 66,4 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

Vedere scheda successiva.

◇ **Cat. 352. *Paesaggio con viandante e cane su sentiero in primo piano, lago con barca ed edifici sullo sfondo* [pendant del precedente]**

1670 circa

Olio su tela

49,5 x 66,4 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* Mr. Fauquier, probabilmente Francis Fauquier (1703-1768), il quale si trasferì in Virginia con la carica di governatore luogotenente nel 1758; la sua vendita, Londra, 12 aprile 1758, lotti 65, 66; Henry, nono Conte di Lincoln, secondo Duca di Newcastle (1720-1794), Clumber, Worksop, Nottinghamshire, e per discendenza a Henry Edward Hugh Pelham-Clinton-Hope, nono Conte di Newcastle-under-Lyne, Conte di Lincoln (1907-1988); vendita, Christie's, Londra, 31 marzo 1939, lotto 45; vendita anonima; vendita Christie's, Londra, 4 luglio 1972, lotto 71; Agnew & Son Ltd., Londra, 1980; vendita Christie's, Londra, 6 luglio 2018, lotto 218.

*Bibliografia/mostre:* Londra, British Institution, 1858, catt. 60, 164; Nottingham Castle, 1879; WAAGEN 1857, p. 510; Bryan 1903, III, p. 97; CHIARINI 1969, p. 754 n. 22; BOISCLAIR 1978, pp. 139, 153-4, cat. 277; *Gaspard Dughet called..*catt. 27-28; KITSON 1980, p. 651; BOISCLAIR 1986, p. 267, catt. 317-318, figg. 352-354; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 307.

Del *Paesaggio con viandante e cane su sentiero in primo piano, lago con barca ed edifici sullo sfondo* esiste un disegno a sanguigna conservato presso lo Städelches Kunstintitut di Francoforte (Inv. 442) attribuito a Dughet da Chiarini e considerato autografo da Boisclair. Questo è tuttavia da assegnare ad un imitatore anonimo

settecentesco per via della tecnica esecutiva basata esclusivamente sulla matita rossa (SUTHERLAND HARRIS 2009, cat. B3, p. 307).

Di ambo le tele esistono due incisioni in senso inverso realizzate da James Mason (BOISCLAIR 1986, G. 29 – G. 30).

- ◇ **Cat. 353.** *Paesaggio con due viandanti e cane su sentiero, donna nuda (ninfa?) tra i cespugli, lago e borgo con torre delle Milizie sullo sfondo* [pendant del successivo] (inedito)

1670-1672 circa

Olio su tela

34 x 47 cm

Whitfield Fine Art Old Master Paintings

Vedere scheda successiva.

- ◇ **Cat. 354.** *Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura) sullo sfondo* [pendant del precedente] (inedito)

1670-1672 circa

Olio su tela

34 x 47 cm

Whitfield Fine Art Old Master Paintings

*Provenienza:* collezione privata romana; vendita Auktionshaus Kaupp GmbH, Salisburgo, 12 giugno 2010, lotti 1753 e 1754; collezione privata, Freiberg-im-Breisgau.

Questo pendant presenta molte delle caratteristiche ricorrenti delle opere degli anni Settanta, quali le figure, dipinte sommariamente, poste in un sentiero in primo piano, l'albero esile e ricurvo [visibile qui nel **cat. 354**] e l'uso sistematico di architetture geometrizzanti. In entrambi i dipinti vi sono edifici reali quali la Torre delle Milizia e la basilica di San Lorenzo fuori le Mura. La posa di uno dei personaggi del *Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura) sullo sfondo* è uguale a quella della figure presente nel *Paesaggio con due figure e un cane su sentiero e arco naturale* del Carnegie Museum of Art. [**cat. 355**].

- ◇ **Cat. 355. *Paesaggio con due figure e un cane su sentiero e arco naturale***  
1670-1672 circa  
Olio su tela  
45,72 x 62,23 cm (senza cornice); 67,95 x 83,82 cm (con cornice)  
Pittsburgh (Pennsylvania), Carnegie Museum of Art  
Inv. 66.11.1

**Provenienza:** vendita Harris, Christie's, 9 febbraio 1811, lotto 10; acquistato da Sir H. C. Englefield; vendita Englefield, Christie's, 8 marzo 1823, lotto 64; vendita Baillies, Christie's, 6 marzo 1824, lotto 67 (invenduto); Sir Thomas Baring, Stratton Park, Londra; Howard A. Noble, Pittsburg.

**Bibliografia:** Waagen 1854, II, p. 177; Boisclair 1978, cat. B. 27; Rosenberg in *Peinture française du XVIIe...*1982, p. 352; Boisclair 1986, cat. 349, p. 277, fig. 384.

L'opera presenta il tipico tocco vibrante dell'ultima fase di attività del pittore. Anche la presenza di una figura dipinta sommariamente posta nel primissimo piano e l'isolato albero dal tronco sottile e ricurvo sono stilemi che ritornano in altre tele del medesimo periodo. Il personaggio che volge le spalle al riguardante riprende parzialmente la posa del viandante del *Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura) sullo sfondo* [cat. 354].

- ◇ **Cat. 356. *Paesaggio con viandante e borgo***  
1670-1672 circa  
Olio su tela trasportato su tavola  
37 x 47,1 cm  
Bolton Museum and Art Gallery  
Inv. BOLMG:1940.4.4

**Provenienza:** Vendita T. Humphrey Ward, Christie's, 11 giugno 1926, lotto 13; comprato da Max Rothschild; lascito ereditario del 1940 di Frank Hindely Smith.

**Bibliografia/mostre:** WRIGHT 1976, p. 164; BOISCLAIR 1978, cat. 342; BOISCLAIR 1986, cat. 400, p. 289, fig. 433; *Art and Industry Exhibition*, Bolton Museum and Art Gallery, 1996.

L'opera di Bolton, considerata del 1673-1675 da Boisclair, è forse leggermente precedente, sebbene comunque dell'ottavo decennio. L'esile albero dal tronco

ricurvo è un topos che l'artista utilizza svariate volte nelle tele degli ultimi anni di attività [catt. 348, 355, 380, 383]. Comune è anche l'uso di imponenti architetture dai contorni marcatamente squadrati.

- ◇ **Cat. 357. *Paesaggio con due pescatori sulla riva di un fiume***  
1670-1672 circa  
Olio su tela  
Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna  
Inv. 7

*Provenienza:* lascito di Enrico Fossombroni del 1863.

*Bibliografia/mostre:* DEL VITA 1915, p. 120; DEL VITA 1921, p. 24; BERTI 1961, p. 37; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, cat. 116; BOISCLAIR 1978, cat. 299; BOISCLAIR 1986, cat. 340, pp. 273-274 (con bibliografia precedente); MAETZKE, TODERI, VANNEL 1987, p. 99; PAVESI, in *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner...*2008, cat. 4, pp. 110-111.

Il dipinto di Arezzo fu datato intorno al biennio 1660-1661 da Arcangeli in occasione della mostra bolognese del 1962 in cui fu esposto. Fu invece situato da Boisclair alla fase estrema della produzione dughettiana, all'incirca tra il 1669 e il 1671. Effettivamente analogie compositive possono essere avanzate con la serie di tempere Colonna, eseguite nei primi anni Settanta. Condivide inoltre con le tele ad olio del medesimo periodo sia la qualità vibrante del tocco sia una resa anatomica meno precisa, con figure che si fondono sempre più col paesaggio che le circonda.

- ◇ **Cat. 358. *Paesaggio con tre figure e due buoi su sentiero, edifici su collina***  
1670-1672 circa  
Olio su tela  
38 x 49 cm  
Roma, Galleria Spada  
Inv. 193

*Provenienza:* in Palazzo Spada almeno dal 1759; acquisto della collezione Spada da parte dello Stato italiano nel 1927.

*Bibliografia:* BARBIER DE MONTAULT 1870, p. 446 (Van Bloemen); ZERI 1954, cat. 692, pp. 75, 164 (D); BOISCLAIR 1978, cat. 351; BOISCLAIR 1986, cat. 409, p. 291, fig. 444; CANNATÀ in CANNATÀ, VICINI 1992, pp.172, 196-199; VICINI 2006, cat. 28, pp. 98-100.

Assegnato alternativamente a Van Bloemen da De Montault e Hermanin durante la sua ricognizione inventariale del 1925, fu attribuito definitivamente a Dughet da Federico Zeri, ipotesi poi confermata anche da Boisclair. Zeri ipotizza che l'opera sia una dei due quadri di Gaspard citati nell'inventario Spada del 1759 («due quadri di palmi due, e uno e mezzo per traverso cornice nera filettata d'oro rappresenta Paesi con figurine opera di Gaspare Pusino, 20»).

La composizione, caratterizzata da una virente distesa boscosa resa con un tocco vibrante, da un alto orizzonte e da una cittadella sul promontorio, accomuna la tela al *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, viandante su sentiero, fiume con rapide e borgo su promontorio* e al *Paesaggio con due figure conversanti, viandante e cane in primo piano, pescatore nei pressi di un fiume e borgo su promontorio* [catt. 359-360].

- ◇ **Cat. 359. *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, viandante su sentiero, fiume con rapide e borgo su promontorio* [pendant del successivo] (inedito)**

1670-1672 circa

Olio su tela

37,2 x 47,6 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

Vedere scheda opera successiva

- ◇ **Cat. 360. *Paesaggio con due figure conversanti, viandante e cane in primo piano, pescatore nei pressi di un fiume e borgo su promontorio* [pendant del precedente] (inedito)**

1670-1672 circa

Olio su tela

37,2 x 47,6 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** Mrs Woods, The Grange, Westleton, Suffolk; vendita Christie's, Londra, 23 marzo 1864, lotto 130 come 'Orizzonti'; Charles Sotheby, dal 1864, e per discendenza a Frederick Edward; vendita Sotheby's alla sua morte; vendita Sotheby's, Londra, 12 ottobre 1955, lotto 56 (venduto per £250 a

R.M. McKenzie); vendita Christie's, Londra, 8 luglio 2016, lotti 152 e 169 (pendant venduto per £23.750).

Il pendant di dipinti passato in asta Christie's nel 2016 presenta delle affinità sia compositive che di stile col *Paesaggio con tre figure e due buoi su sentiero, edifici su collina* della Galleria Spada [cat. 358], con cui condivide ad esempio l'alta linea dell'orizzonte, le cromie virenti e l'uso di architetture dalle linee cubiche e squadrate poste su alture.

◇ **Affreschi del mezzanino di palazzo Borghese in collaborazione con  
Filippo Lauri (catt. 361-364)**

1671

Affresco e tempera su muro

Roma, palazzo Borghese di largo della Fontanella

**Scene affrescate:**

- **Cat. 361. *Latona e i paesani di Licia trasformati in rane***
- **Cat. 362. *Diana e Atteone***
- **Cat. 363. *Vulcano che scopre Venere e Marte***
- **Cat. 364. *Nascita di Adone***

**Bibliografia:** ROSSINI 1700, p. 51; CECCONI 1725, pp. 283-284; BALDINUCCI 1728; PASCOLI 1739, p. 61; MARTINELLI 1750, p. 180; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 71; TITI 1763, p. 398; MAGNE 1928, p. 230; WATERHOUSE 1937, p. 62; RICCIO 1959, pp. 1-12 e n 22, fig. 6; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, pp. 264-265; HIBBARD 1962, p. 78 n. 23; SUTTON 1962, pp. 289-291, fig. 18; WADDINGHAM 1963, p. 47; BODART 1970, I, p. 174; SALERNO 1975, p. 233; BOISCLAIR 1976 (a), pp. 7-27, figg. 2-5; BOISCLAIR 1976 (b), p. 51, fig. 42; SALERNO 1977-1980, II, p. 528; BOISCLAIR 1978, catt. 316-319; BANDES 1980, p. 81; BOISCLAIR 1986, catt. 371-374, pp.148, 283-284, figg. 405-408; FUMAGALLI 1994, pp. 69-75.

L'incarico di dipingere i due mezzanini di palazzo Borghese con scene di paesaggio spetta alla committenza del principe Giovan Battista Borghese (1629-1717). Questi ambienti si trovavano all'interno di quelli che al tempo erano gli appartamenti di Eleonora Boncompagni, moglie di Giovan Battista. Nel corso degli anni Settanta del XVII secolo, questi furono interessati da una larga impresa decorativa diretta da

Ciro Ferri che coinvolse più pittori, tra cui Filippo Lauri, Luigi Garzi, Giovan Paolo Schor e Angelo e Nicola Stanchi, pittori di fiori.

I documenti e le *Notizie* di Baldinucci attestano che il primo mezzanino fu decorato nel 1671. Nella *Vita* di Lauri (RICCIO 1959) è infatti riportato che il pittore «nell'anno 1671 dipinse a guazzo, nel palazzo del Principe Borghese di Roma, una piccola stanza a volta, rappresentando nello sfondo il favoloso sposalizio di Bacco e Arianna [...]. Negl'ornamenti delle quattro finestre sono dipinte quattro favole, in tondi portati da figure di chiaroscuro [...]. Essendovi poi nelle muraglie di detto stanzino, quattro paesi di Gasparo Pussino, volle lo stesso principe che Filippo vi facesse le figure e gli ornati a tutto suo gusto e capriccio». Quindi, nello specifico, Dughet si occupò solo dei quattro sfondi paesistici mentre l'onere delle figure che li abitavano fu lasciato a Filippo Lauri, che condusse in autonomia pure altre scene a soggetto mitologico tratte dalle *Metamorfosi*. Anche i quattro affreschi di collaborazione si basano sulle narrazioni ovidiane, infatti raffigurano lungo i lati maggiori *Latona e i paesani di Licia trasformati in rane* e *Diana e Atteone* [catt. 361-362], mentre sui lati corti sono rappresentati *la Nascita di Adone* e *Vulcano che scopre Venere e Marte* [catt. 363-364]. La cronologia del Baldinucci è confermata dai pagamenti ricevuti da Gaspard e Lauri nel novembre e nel dicembre del 1671 (BOISCLAIR 1986, p. 148). Dughet ricevette infatti un compenso totale di 180 scudi per i soli paesaggi, pagati tramite più versamenti compresi tra il 22 novembre e il 24 dicembre 1671.

◇ Affreschi del secondo mezzanino e della "galleriola" di palazzo Borghese  
(catt. 365-373)

1672

Affresco e tempera su muro

Roma, palazzo Borghese di largo della Fontanella

- Cat. 365. *Paesaggio con viandanti e rapide*
- Cat. 366. *Paesaggio con pescatori e bagnanti con caduta d'acqua*
- Cat. 367. *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata*

- **Cat. 368. *Paesaggio con due cacciatori e sei cani lungo un sentiero alberato***
- **Cat. 369. *Paesaggio con viandanti***
- **Catt. 370-373. *Ciclo di quattro tondi di paesaggio***

**Bibliografia:** ROSSINI 1700, p. 51; CECCONI 1725, pp. 283-284; BALDINUCCI 1728; PASCOLI 1739, p. 61; MARTINELLI 1750, p. 180; DEZALLIER D'ARGENVILLE 1762, p. 71; TITI 1763, p. 398; MAGNE 1928, p. 230; WATERHOUSE 1937, p. 62; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, pp. 265, 271-272; HIBBARD 1962, p. 78 n. 23; SUTTON 1962, pp. 289-290; WADDINGHAM 1963, p. 47; SALERNO 1975, p. 233; BOISCLAIR 1976 (a), pp. 7-27, figg. 12-15; BOISCLAIR 1976 (b), p. 52, fig. 43; BOISCLAIR 1978, catt. 320-323; BANDES 1980, p. 81; Klemm in *Gaspard Dughet und die ideale Landschaft...*1981, pp. 44-45; BOISCLAIR 1986, catt. 375-378, p. 284, figg. 405-408; FUMAGALLI 1994, pp. 69-75; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 276, fig. 14-15.

Alla fine del 1672 Dughet riceve da Gioacchino Armani, esattore del principe Borghese, due pagamenti, uno il 25 novembre e l'altro il 22 dicembre per una somma complessiva di 210 scudi. Boisclair ritiene che entrambi si riferiscano ai quattro paesaggi ad affresco realizzati dal paesaggista nel secondo mezzanino, tuttavia solo quello del 25 novembre (di 180 scudi) menziona specificatamente questo ambiente. In questo caso i paesaggi si situano sulla volta del mezzanino e costeggiano l'affresco ottagonale posto al centro realizzato da Luigi Garzi raffigurante *Marte e Venere*, il primo noto dell'allievo del Sacchi. Le parti decorative poste in prossimità delle cornici che racchiudono i quattro paesaggi di Dughet sono invase da fiori di varie specie, realizzati da Nicola e Angelo Stanchi. Le scene paesistiche condotte dal Pussino raffigurano un *Paesaggio con viandanti e rapide*, un *Paesaggio con pescatori e bagnanti con caduta d'acqua*, un *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata* e un *Paesaggio con due cacciatori e sei cani lungo un sentiero alberato*. A differenza di quelli realizzati nel primo mezzanino, qui le figure sono autografe di Gaspard, giacché si tratta della tipologia di personaggi a lui più congeniale, ossia quei viandanti, pastori e pescatori vestiti all'antica che sembrano uscire dall'Arcadia. Qui l'artista usa un repertorio già noto, ad esempio nel *Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata* [cat. 367] riprende la bassa cascatella dell'affresco carmelitano raffigurante *Elia nutrito dall'angelo* [cat. 93].

I quattro tondini menzionati invece nel pagamento del 22 dicembre del 1672 (di trenta scudi) sono invece quattro piccoli paesaggi che l'artista realizza nella



“galleriola” di raccordo tra il primo e il secondo mezzanino, purtroppo molto rovinati [catt. 370-373]. Fumagalli ipotizza poi un ulteriore intervento del paesaggista romano. Infatti, in questo ambiente esiste un altrettanto rovinato affresco raffigurante un *Paesaggio con viandanti* [cat. 369] il quale occupa buona parte della superficie della stanza (circa i tre quarti) che la studiosa assegna proprio a Gaspard. Lo stato di conservazione non permette di confermare totalmente quest'ipotesi, tuttavia la composizione paesistica dell'insieme e la tipologia dei personaggi sembrano propri all'artista, motivo per cui si può avanzare con riserva una sua possibile paternità, stimandone inoltre l'esecuzione verso la fine del 1672, in contemporanea dunque alla realizzazione dei quattro tondini.

Del cat. 368 si conserva un disegno a matita nera considerato autografo presso il Kunstmuseum di Düsseldorf (Inv. FP 4709; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 276, figg. 14-15). Un altro disegno a matita nera di Dughet si trova nello stesso museo ed è invece preparatorio al cat. 365 (inv. FP 4721).

◇ **Serie delle tempera su tela Colonna (catt. 374-385)**

**1671-1673**

Presso il piano nobile di palazzo Colonna si conserva ancora oggi un nucleo di dodici grandi tempere su tela eseguite da Gaspard negli ultimi anni di attività (BOISCLAIR 1986, catt. 351-362). Infatti, il 20 gennaio 1672 Dughet firmò una ricevuta di trenta scudi in cui è esplicitamente citata la consegna di due tempere (BANDES 1981, p. 78, n. 17). Il 26 maggio dello stesso anno il paesaggista firmò invece una ricevuta di settanta scudi, in cui si afferma che venti di questi erano a saldo delle due tele già consegnate per cui aveva già ricevuto trenta scudi, mentre i restanti cinquanta erano il pagamento di tre sovrapporte (Ivi, p. 78, n. 18). I pagamenti sin qui ritrovati non sono quindi relativi all'intera serie di tempere, ben più numerosa, tuttavia i dodici pezzi che la compongono, sebbene siano in qualche caso di

dimensioni e formati differenti, sono stilisticamente coerenti. Per questa ragione è lecito pensare che tutte queste tempere su tela fossero eseguite all'incirca negli stessi anni, compresi indicativamente tra il 1671 e il 1673.

- **Cat. 374. *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, due barche e cittadella sullo sfondo***  
Tempera su tela  
57 x 169 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 138 (D); *inv.* 1848, n. 113; CORTI 1937, cat. 108; SAFARIK 1981, cat. 54, p. 58; BOISCLAIR 1978, cat. 309, pp. 121-122; BOISCLAIR 1986, cat. 356, pp. 64, 279, 354, fig. 394; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 89, p. 118.

Il formato bislungo del dipinto suggerisce la sua originaria funzione di soprapporta. Una ricevuta di pagamento firmata da Dughet il 26 maggio 1672 attesta che l'artista ottenne a quella data 50 scudi « per soldo delli tre sopraporti » tra cui forse vi era anche la tempera in esame. Non è comunque possibile stabilire con certezza se il pagamento si riferisce a questa a tela o ad altre di formato marcatamente orizzontale facenti parte della medesima serie [in particolare il pagamento potrebbe essere inerente anche ai **catt. 375, 377-379, 381, 383, 385**].

L'opera è stata incisa da Augusto Castelli e Pietro Parboni (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 9).

- **Cat. 375. *Paesaggio campestre con figure, rocce e arco naturale***  
Tempera su tela  
57 x 159 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 138 (D); *inv.* 1848, n. 114; CORTI 1937, cat. 120; SAFARIK 1981, cat. 55, p. 58; BOISCLAIR 1978, cat. 310, pp. 121-122; BOISCLAIR 1986, cat. 357, pp. 64, 279, 354, fig. 395; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 90, p. 118.

L'opera è stata incisa da Pietro Parboni (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 2).

- **Cat. 376. *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, barcaiolo e barche sulla riva, città e montagna sullo sfondo***

Tempera su tela

113 x 156 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 149 (D); *inv.* 1848, n. 104; CORTI 1937, cat. 128; SUTTON 1962, pp. 294-295; WADDINGHAM 1963, p. 48 n. 161; ZWOLLO 1973, pp.20-21, 28, fig. 22; BOISCLAIR 1978, cat. 314; FRENCH in *Gaspard Dughet called...*1980, p. 14, fig. 5; SAFARIK 1981, cat. 56, p. 58; BOISCLAIR 1986, cat. 361, fig. 401; CANTOR 2005, n. 9; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 286; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 91, pp. 119-120.

L'opera è stata incisa da Augusto Castelli e Pietro Parboni (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 8).

È noto un disegno a matita rossa presso l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts che tuttavia è stato recentemente assegnato al cosiddetto False Amand (CANTOR 2005, n. 9; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 286)

- **Cat. 377. *Paesaggio montuoso con due figure e città su promontorio***

tempera su tela

133 x 155 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 149 (D); *inv.* 1848, n. 105; CORTI 1937, cat. 134; BOISCLAIR 1976 (b), fog. 41; BOISCLAIR 1978, cat. 307; SAFARIK 1981, cat. 57, pp. 58-59; BOISCLAIR 1986, cat. 354, fig. 391; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 92, pp. 119-120.

L'opera è stata incisa da Filippo Maria Giuntotardi e Antonio Testa (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 3).

- **Cat. 378. *Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata***

tempera su tela

88 x 152 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 480? (D); *inv.* 1848, n. 81; LAFENESTRE, RICHTENBERGER 1905, p. 166 n 77; CORTI 1937, cat. 130; Waddingham 1963, p. 48; CHIARINI 1973, pp. 17-20, n. 22, fig. 1; BOISCLAIR 1978, cat. 311; SAFARIK 1981, cat. 58, p. 59; BOISCLAIR 1986, cat. 358, fig. 396; SAFARIK 1999, p. 243, fig. 430; COUTURIER in *French drawings...*2004, p. 35, fig. 11; BUSSAGLI 2011, pp. 234-235, fig. 190; GOZZANO 2004, p. 195; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 93, pp. 119-120.

Natalia Gozzano ha identificato questo paesaggio e il *Paesaggio con specchio d'acqua, quattro figure di cui una che raccoglie l'acqua, sentiero e borgo turrato sullo sfondo* avente le medesime dimensioni [cat. 379] con la coppia di dipinti menzionati senza indicazione dell'autore nell'inventario post mortem di Lorenzo Onofrio Colonna (1689) in cui compaiono: «Un paese bislungo in tela di palmi sei per traverso con cornice indorata, da una parte vi sono due alberi grandi, dall'altra parte alcuni monti con verdura, ai piedi vi è un lago, et in mezzo due figure una colca in terra con un panno turchino e l'altra con vaso in mano vicino al fiume. Un altro paese in tela detta con cornice simile, da una parte vi è una montagna di pietra con una caduta d'acqua, sopra diversi pozzi di pietra, nel mezzo una figura con un panno rosso et un bastone vicino, dall'altra parte un albore rotto et un altro secco» (GOZZANO 2004, p. 195). In particolare, questa straordinaria tempera raffigurante un irto e frastagliato paesaggio roccioso è aderente al secondo dipinto della voce inventariale succitata.

L'opera è stata incisa da Antonio Testa (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 11). Chiarini ha pubblicato un disegno ritenuto preparatorio al dipinto conservato a Ottawa, presso la National Gallery of Canada (*inv.* 14690).

- **Cat. 379. *Paesaggio con specchio d'acqua, quattro figure di cui una che raccoglie l'acqua, sentiero e borgo turrato sullo sfondo***  
tempera su tela  
88 x 152 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

**Bibliografia:** *inv.* 1848, n. 82; LAFENESTRE, RICHTENBERGER 1905, p. 166 n. 84; CORTI 1937, cat. 136, BOISCLAIR 1978, cat. 304; SAFARIK 1981, cat. 59, p. 59; BOISCLAIR 1986, cat. 351, fig. 386; GOZZANO 2004, p. 195; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 94, pp. 119-120.

Natalia Gozzano ha identificato questo paesaggio e il *Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata* avente le medesime dimensioni [cat. 378] con la coppia di dipinti menzionati senza indicazione dell'autore nell'inventario post mortem di Lorenzo Onofrio Colonna (1689) in cui compaiono: «Un paese bislungo in tela di palmi sei per traverso con cornice indorata, da una parte vi sono due alberi grandi, dall'altra parte alcuni monti con verdura, ai piedi vi è un lago, et in mezzo due figure una colca in terra con un panno turchino e l'altra con vaso in mano vicino al fiume. Un altro paese in tela detta con cornice simile, da una parte vi è una montagna di pietra con una caduta d'acqua, sopra diversi pozzi di pietra, nel mezzo una figura con un panno rosso et un bastone vicino, dall'altra parte un albore rotto et un altro secco» (GOZZANO 2004, p. 195). In particolare, questa tempera è aderente al primo dei due quadri descritti nella succitata voce inventariale.

L'opera è stata incisa da Antonio Testa (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 5).

- **Cat. 380. *Paesaggio con ansa di fiume, sentiero, figure e montagna sullo sfondo, tempera su tela***  
Tempera su tela  
133 x 151 cm

**Provenienza:** commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

**Bibliografia:** *Cantalamesa* 1893, cat. 103; CORTI 1937, cat. 105, CHIARINI 1969, p. 753 n. 20; BOISCLAIR 1978, cat. 306; SAFARIK 1981, cat. 60, p. 59; BOISCLAIR 1986, cat. 353, fig. 389; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 95, pp. 119-120.

L'opera è stata incisa da Antonio Testa (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 5). Chiarini ritiene che un foglio a matita del Kunstmuseum di Düsseldorf sia preparatorio al dipinto (Inv. FP 4724).

- **Cat. 381. *Paesaggio fluviale con bassa cascatella, figure, arco naturale e montagna sullo sfondo***

Tempera su tela

104,5 x 177 cm (incluse piccole aggiunte tardive sui lati)

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *Catalogo Colonna* 1783, n. 460? (D); *inv.* 1848, n. 99; LAFENESTRE, RICHTENBERGER 1905, p. 116 n. 54; CORTI 1937, cat. 106, BUSIRI VICI 1974, p. 90; SALERNO 1977-1980, II, p. 528, fig. 86.25; BOISCLAIR 1978, cat. 304; SAFARIK 1981, cat. 61, p. 60; BOISCLAIR 1986, cat. 359, fig. 398; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 96, pp. 119-123.

L'opera è stata incisa da Pietro Parboni (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 1).

- **Cat. 382. *Paesaggio con due figure, albero spezzato, sentiero e arco naturale, veduta di costa e montagna sullo sfondo***

Tempera su tela

156 x 148 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *inv.* 1848, n. 94 (D); CORTI 1937, cat. 132, BUSIRI VICI 1974, p. 89; SALERNO 1977-1980, II, p. 528, fig. 86.27; BOISCLAIR 1978, cat. 305; SAFARIK 1981, cat. 62, p. 60; BOISCLAIR 1986, cat. 352, fig. 387; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 97, p. 123.

Un foglio a matita del Kunstmuseum di Düsseldorf ripropone la stessa composizione del dipinto ma in controparte (Inv. FP 4698). Si ritiene dunque che il disegno non sia di mano di Dughet.

- **Cat. 383. *Paesaggio con rupe e due figure in primo piano, sentiero con due viandanti e borgo sullo sfondo***

Tempera su tela

88 x 133 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* *inv.* 1848, n. 112 (D); GERTENBERG 1922, p. 200; GRAUTOFF 1928, p. 281, fig. 210; CORTI 1937, cat. 133, CHIARINI 1969, p. 753, fig. 53; BUSIRI VICI 1974, p. 89, FIG. 92; SALERNO 1977-1980, II, p. 528, fig. 86.26; BOISCLAIR 1978, cat. 315; SAFARIK 1981, cat. 63, p. 60; BOISCLAIR 1986, cat. 362, fig. 403; SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 304; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 98, pp. 124-125.

Chiarini riteneva che un foglio a matita rossa dell'Albertina di Vienna fosse preparatorio al dipinto (Inv. 11.618), tuttavia Sutherland Harris lo ha poi attribuito al cosiddetto False Amand (SUTHERLAND HARRIS 2009, p. 304, cat. A10).

- **Cat. 384. *Paesaggio con figura sdraiata in primo piano, specchio d'acqua con pescatori, due cittadelle su promontori in lontananza***  
Tempera su tela  
135 x 165 cm

*Provenienza:* commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

*Bibliografia:* inv. 1848, n. 102 (D); CORTI 1937, cat. 139, WADDINGHAM 1963, p. 48; CHATELET, THUILLIER 1964, p. 55; CHIARINI 1969, p. 753; ZWOLLO 1973, pp. 29-30; BOISCLAIR 1978, cat. 313; SAFARIK 1981, cat. 64, p. 60; BOISCLAIR 1986, cat. 360, fig. 399; GOZZANO 2004, p. 195; CANTOR 2005, n. 8; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 286-287; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 99, pp. 124-125.

Natalia Gozzano ha identificato questo paesaggio con uno dei dipinti menzionati senza indicazione dell'autore nell'inventario post mortem di Lorenzo Onofrio Colonna (1689) in cui è segnalato: «Un paese in tela di palmi sei e mezzo per traverso con cornice indorata, da una parte vi sono quattro alberi uno dei quali è rotto, nel mezzo vi è un lago con due figure una delle quali pesca con l'amo et avanti un'altra figura che sede in terra con un panno rosso voltata di schiena» (GOZZANO 2004, p. 195).

L'opera è stata incisa da Antonio Testa (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 7).

Chiarini ritiene che un foglio a matita dell'École des Beaux-arts di Parigi sia preparatorio al dipinto (Inv. 878), tuttavia Cantor e Sutherland Harris lo hanno recentemente attribuito a un imitatore del Dughet soprannominato il False Amand (CANTOR 2005, n. 10; SUTHERLAND HARRIS 2009, pp. 286-287, fig. 29).

- **Cat. 385. *Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo***  
Tempera su tela

83,5 x 187 cm

**Provenienza:** commissione di Lorenzo Onofrio Colonna.

**Bibliografia:** *inv.* 1848, n. 111 (D); WOLTMANN, WOERMANN 1888, III, p. 333; LAFENESTRE, RICHTENBERGER 1905, p. 166; WEISBACH 1932, p. 338; CORTI 1937, cat. 140; SUTTON 1962, p. 293; WADDINGHAM 1963, p. 48; CHIARINI 1969, p. 753, figg. 55; BOISCLAIR 1978, cat. 308; SAFARIK 1981, cat. 65, p. 61; BOISCLAIR 1986, cat. 355, fig. 393; GOZZANO 1996, p. 151 n. 10; GOZZANO 2004, p. 195, fig. 20; DEL PIO in PIERGIOVANNI 2015, cat. 100, pp. 125-126.

Natalia Gozzano ha identificato il *Paesaggio in tempesta* con uno dei dipinti menzionati senza indicazione dell'autore nell'inventario post mortem di Lorenzo Onofrio Colonna (1689) in cui è segnalato: «Un paese in tela bislunga maggiore di sette palmi per traverso con cornice indorata in mezzo vi è un albore sotto in prospettiva del medesimo vi sono alcune case che s'abbrugiano» (GOZZANO 2004, p. 195).

L'opera è stata incisa da Pietro Parboni (Roma, Calcografia Nazionale, portafoglio 426, n. 6).

Chiarini ritiene che un foglio a matita del Kupfertischkabinett der Akademie des bildenden Künste di Vienna sia preparatorio al dipinto (Inv. 12.445).

◇ **Cat. 386. *Paesaggio con due pescatori nei pressi di un fiume, castello fortificato (Santa Severa?) su promontorio, mare in lontananza [pendant del successivo]***

1670-1673 circa

Tempera su tela

143,5 x 199,5 cm

Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle

**Provenienza:** Lorenzo Onofrio Colonna, ante 1689?

**Inventari/Bibliografia:** *inv.* 1848, n. 115 (Gasparo Pussino); *inv.* 1893, n. 115 (Gaspare Pussino); *Decreto Ministeriale* 1947, n. 115 (G. Poussin); *inv.* 1987, p. 75, n. 660 (D); BOISCLAIR 1986, cat. G. 68, fig. 599 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 105, pp. 250-251, fig. 105.

Vedere scheda successiva.



◇ **Cat. 387. *Paesaggio collinare con pastori, mucche e pecore e mare sullo sfondo* [pendant del precedente]**

1670-1673 circa

Tempera su tela

154,5 x 198,7 cm

Roma, Palazzo Colonna, Appartamento Isabelle

*Provenienza:* Lorenzo Onofrio Colonna, ante 1689?

*Inventari/Bibliografia:* inv. 1848, n. 114 (Gasparo Pussino)?; inv. 1893, n. 114 (Gaspare Pussino)?; *Decreto Ministeriale* 1947, n. 114 (G. Poussin)?; inv. 1987, p. 75, n. 691 (D); BOISCLAIR 1986, cat. G. 59, fig. 594 (conosciuto solo tramite incisione); CAPITELLI in NATALE PIERGIOVANNI 2019, cat. 106, pp. 250-251, fig. 106.

Per via della passata inaccessibilità delle stanze in cui si conservano, queste due tempere su tela erano note a Boisclair solo tramite le incisioni ottocentesche dedicate ai dipinti di Dughet di casa Colonna. Furono infatti incise rispettivamente da Achille Pietro (BOISCLAIR 1986, cat. G. 68, fig. 599) e da Giuntotardi e Testa (Ivi, cat. G. 59, fig. 594). Capitelli, la quale ha riconosciuto nel *Paesaggio con due pescatori nei pressi di un fiume, castello fortificato su promontorio, mare in lontananza* una possibile raffigurazione di Santa Severa, propone per ambo i dipinti una datazione intorno al 1660 circa. Tuttavia proprio quest'ultimo ricorda nella resa panoramica del paesaggio e nelle alte rupi la *Veduta dell'Eremo di Camaldoli con uomo e donna conversanti* [cat. 388] che è sicuramente un'opera tarda. Per questa ragione è possibile che i due quadri facessero parte della stessa serie di tempere Colonna precedentemente trattata [catt. 374-385].

◇ **Cat. 388. *Veduta dell'Eremo di Camaldoli con uomo e donna conversanti***

1671-1673 circa

Olio su tela

73 x 95,5 cm

Milano, Collezione d'Arte della Fondazione Cariplo

Inv. AF01553AFC

*Provenienza:* cardinale Alessandro Omodei; collezione del cardinale Pietro Ottoboni (inv. 1740).

*Bibliografia/mostre:* SPIRITI in GATTI PERER, LATTANZI, CIBOLINI 1998, I, cat. 119, pp. 245-246; *Lo sguardo sul mondo...2017*, cat. 10.

Andrea Spiriti collega questa veduta con la committenza del cardinale milanese Alessandro Omodei poiché costui, oltre ad essere un noto committente di Dughet almeno dalla fine degli anni Quaranta - come attestano sia i pagamenti a suo nome versati al pittore nella contabilità della chiesa di San Martino ai Monti, sia il *Paesaggio con san Giovannino* in collaborazione con Mola realizzato per la sua cappella [cat. 150] - era anche un assiduo frequentatore dell'eremo di Camaldoli raffigurato nel dipinto. Sebbene l'opera non sia stata identificata nell'inventario del 1685 dell'Omodei, questa è riconoscibile in quello post mortem del cardinale Pietro Ottoboni (1740), beneficiario dell'eredità di Alessandro. Qui infatti è riportato un dipinto «rappresentante il Prospetta della Certosa» valutato 100 scudi.

◇ **Cat. 389.** *Paesaggio con tre figure di spalle e cane in primo piano, sponda di lago con barca, cavalli al galoppo e donne in lontananza, edifici su promontorio sullo sfondo*

1670-1673 circa

Olio su tela

135 x 183 cm (senza cornice); 166 x 214,5 cm (con cornice)

Parigi, Musée du Louvre

Inv. 270

*Provenienza:* acquistato da Luigi XVIII da Madame Rigo il 5 marzo 1816.

*Bibliografia:* VILLOT 1855, cat. 186; BUSCAROLI 1935, p. 83; SUTTON 1962, p. 297; ZWOLLO 1973, p. 28 n. 51; COMPIN, REYNAUD, ROSENBERG 1974, pp. 116, 269, fig. 244, cat. 244; Salerno 1977-1980, II, p. 524; BOISCLAIR 1978, cat. 301; BOISCLAIR 1986, cat. 327, p. 269-270, fig. 361; COMPIN, ROQUEBERT 1986, p. 237.

Questo bel paesaggio di grandi dimensioni fu posto da Boisclair tra il 1669 e il 1671. La vicinanza con alcune delle tempere Colonna [in particolare coi **catt. 376, 381, 384**] permette tuttavia di datarlo in contemporanea con la serie appartenuta al connestabile Lorenzo Onofrio.

L'opera è stata incisa da Mülles (BOISCLAIR 1986, cat. G. 189).

- ◇ **Cat. 390. *Paesaggio in tempesta con due figure che scappano e tronchi spezzati in primo piano, borgo nei pressi di una cascata e borgo di montagna in fiamme colpito da un fulmine***

1670-1673 circa

Olio su tela

40 x 61 cm

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inv. ГЭ-2372

*Provenienza:* museo Galitzine, Mosca; all'Ermitage dal 1886.

*Bibliografia:* *Catalogue du Musée Galitzine* 1882, cat. 234 (D); BOISCLAIR 1978, cat. B. 32; BOISCLAIR 1986, cat. B. 19, p. 297, fig. 471.

La tela, che presenta un monogramma probabilmente tardivo, è accettata solo dubitativamente da Boisclair. La qualità dell'opera e la vicinanza con altre tempeste degli ultimi anni di attività [catt. 342, 385, 391, 392] sembrano accertarne tuttavia l'autografia del pittore.

- ◇ **Cat. 391. *Paesaggio con diluvio e figure***

1672-1673

Olio su tela

123 x 202 cm

Praga, Galleria Nazionale

Inv. 4364 (Photo © National Gallery Prague 2022)

*Provenienza:* probabile commissione del Cavaliere di Lorena poi però acquistata dal conte Francesco Antonio Berka; per eredità nella collezione dei conti Nostitz, Praga, almeno dal 1765 (ma probabilmente dal 1706); alla Galleria Nazionale di Praga dal 1945.

*Bibliografia:* BLAZICEK 1958, p. 371; BOISCLAIR 1986, cat. 184, p. 228, fig. 228.

Questa grande tempesta è citata nell'inventario del 1765 del conte Nostitz, che ne segnala la presenza nella sua residenza di Praga. Visto il formato insolitamente grande e lo stile dell'opera, vicina alle tempeste realizzate da Dughet negli ultimi anni di attività [catt. 342, 385, 390], si propone una datazione tarda per il dipinto,

già creduto del 1658-1659 da Boisclair. Sono proprio le dimensioni e lo stile maturo a rendere la grande tempesta di Praga l'unica candidata che può essere riconosciuta con l'opera descritta dai biografi di Dughet. Questi infatti parlano di un'ultima grande commissione ricevuta dall'artista dal Cavaliere di Lorraine prima che la malattia lo impossibilitasse a praticare la professione. Baldinucci scrive: «L'ultimo quadro che Gaspero fece, ne fu uno il quale gli fu ordinato dal signor Cavalier di Lorena; rappresentava nel detto quadro una borasca di terra, dove si vede alcuni alberi svelti dalla furia del vento e dall'alzarsi da terra la polve, si vede anco tra l'oscure nubi uscire una saetta, che il tutto insieme porta a gl'occhi terrore e spavento [...]. Il paese che fece per il Cavalier di Lorena, come abbiamo detto, essendo nata qualche differenza tra di loro, lo vendette al signor Conte Berka al prezzo di scudi 300, essendoselo portato in Alemagna». Le motivazioni della mancata consegna all'originale committente sono fornite da Pascoli, che riporta che l'artista «Ebbe [Dughet] però molte controversie con Salvator Rosa, e per quadro, che fece a concorrenza d'un altro fatto da lui per un gran personaggio, a cui non lo volle dare a meno di quello l'avea pagato al Rosa, ed è il medesimo, che fu comprato poi dal mentovato conte Berk». L'acquirente secondo chi scrive è da identificarsi col conte Duba Francesco Antonio Berka, attestato in Italia negli anni Settanta. Questi era un nobile della Boemia, così come il Nostitz, che infatti ereditò nel 1706 la collezione del Berka. Si ritiene dunque che l'opera del museo di Praga già Nostitz fosse prima nella collezione del Berka e sia altresì da riconoscersi con l'ultimo capolavoro del paesaggista romano. Il fatto che questa *Tempesta* di Dughet fosse inizialmente commissionata per far coppia con una tela del Rosa pone come termine ante quem per la sua realizzazione il 1673, anno di morte del pittore napoletano.

- ◇ **Cat. 392. *Paesaggio tempestoso con figure che si riparano sotto a un arco roccioso***  
1672-1673  
Olio su tela

71 x 97 cm

Praga, Galleria Nazionale

Inv. 4248 (Photo © National Gallery Prague 2022)

**Provenienza:** probabilmente dalla collezione conte Francesco Antonio Berka; nella collezione dei conti Nostitz, Praga, almeno dal 1765; nella famiglia Nostitz fino al 1945; alla Galleria Nazionale di Praga dal 1945.

**Bibliografia:** BLAZICEK 1958, p. 371; BOISCLAIR 1986, cat. 185, p. 228, fig. 229.

L'opera, da considerarsi coeva al *Paesaggio con diluvio e figure* [cat. 391], è attestata nella collezione Nostitz nell'inventario del 1765. Come la precedente tela, è possibile che in origine fosse nella collezione di Francesco Antonio Berka, i cui beni passarono alla morte (1706) al conte Anton Johan Nostitz (1706-1738).

◇ **Cat. 393. *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza***

1670-1673 circa

Olio su tela

122 x 139 cm

Krunsford, Tatton Park, National Trust

Inv. 1298191

**Provenienza:** probabilmente collezione di Paolo Francesco Falconieri, presunto committente; riscattata dal cugino Paolo Falconieri; collezione di Lelio Falconieri, figlio di Paolo Francesco; sicuramente da palazzo Falconieri, Roma; collezione Gmelin (1814 circa); vendita Lord Radstock, Christie's, Londra, 12 maggio 1826, lotto 48; acquistato da Lord Egerton per £. 252; lascito ereditario del 1958 di Maurice Egerton, quarto Barone Egerton di Tatton assieme alla dimora, ai giardini e a tutti i beni di Tatton Park.

**Bibliografia:** REDFORD 1888, II, p. 279; GORE 1969, p. 255; WRIGHT 1976, p. 165; BOISCLAIR 1978, cat. B. 5; BOISCLAIR 1986, cat. B. 6, pp. 294-295.

L'opera fu incisa a Roma nel 1814 (Roma, calcografia nazionale, vol. 4, n. 675; BOISCLAIR 1986, cat. G. 165, p. 363). Nell'incisione è attribuita a Nicolas Poussin e viene altresì segnalato che precedentemente si trovava nella collezione Falconieri mentre, a quella data, era in vendita presso l'autore dell'incisione Federico Gmelin. Considerata di autografia dubbia da Boisclair, la grande tela di Tatton Park deve

invece essere annoverata tra i dipinti certi di Gaspard con una datazione tra il 1670 e il 1673 circa. In tal senso, un paragone parlante può essere avanzato con il *Paesaggio con donna e bambino in primo piano, gregge di capre, cane, e pescatore sulla riva di un lago e barca* della Scottish National Gallery [cat. 394]. Vista anche l'attestazione della sua provenienza da casa Falconieri, in questa sede si suppone che la tela inglese coi suoi 122 x 139 cm sia forse da riconoscersi con l'altro dipinto in tela imperatore (oltre al già analizzato *Paesaggio con Piramo e Tisbe* di Liverpool, cat. 199) citato negli inventari di Paolo Francesco prima e di Paolo poi; infatti, se in altezza supera le dimensioni standard di questo formato, essa coincide perfettamente con questo nella sua lunghezza.

- ◇ **Cat. 394.** *Paesaggio con donna e bambino in primo piano, gregge di pecore, cane, e pescatore sulla riva di un lago e barca*  
1670-1673 circa  
Olio su tela  
73 x 99 cm (senza cornice), 95,25 x 121,9 cm (con cornice)  
Edimburgo, Scottish National Gallery  
Inv. NG 2318

**Provenienza:** collezione di Alfred Buckley (1883?); collezione di Thesiger, Blandford; acquistato dal museum nel 1972.

**Bibliografia/mostre:** SUTTON 1962, pp. 300,304, 312 n 72, fig 31; *L'ideale classico...*1962, cat. 113; ZWOLLO 1973, p. 28 n. 51; BOISCLAIR 1976 (b), pp. 50-51; WRIGHT 1976, p. 164; SALERNO 1977-1080, II, p. 526, fig. 89.19; BOISCLAIR 1978, cat. 269; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 18; KITSON 1980, p. 648; BOISCLAIR 1986, cat. 286, p. 260, fig. 325; National Gallery of Scotland, concise catalogue of paintings 1997, p. 101.

Alla mostra bolognese del 1962 Arcangeli datò l'opera attorno al 1655. Seppur in seguito Boisclair ponesse questa tela tra il 1667 e il 1668, ammetteva altresì di riscontrarvi delle somiglianze con la serie di tempere eseguite da Dughet nei primi anni Settanta per Lorenzo Onofrio Colonna. La tela è probabilmente dei primi anni Settanta poiché rammenta il *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza* [cat. 393] per via della presenza di una riva

dalla costa tondeggiante nel piano intermedio (visibile anche nella tempera Colonna *Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, barcaiolo e barche sulla riva, città e montagna sullo sfondo* [cat. 376]) e per l'uso di poche ma imponenti architetture subito al di là del placido specchio d'acqua.

Per Boisclair potrebbe essere l'opera prestata da Alfred Buckley all'esposizione della Royal Academy, che è così descritta «190 [...] Right: a pool and trees beyond. Left: buildings with a fisherman and a dog. Sheeps near the pool. In the left foreground, a female figure with a boy. Canvas – 27 ¼ x 39 in».

◇ **Cat. 395. *Paesaggio con lago, pescatori, barca, cavaliere con cavallo che si abbevera e borgo sullo sfondo (inedito)***

1670-1673 circa

Olio su tela

74 x 98 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita 27 giugno 2008 come "Attr. a Dughet".

Nel Bolton Museum and Archive Service è registrata una copia di minori dimensioni (38,1 x 48,5 cm) recante una dubbia attribuzione a Dughet. Si ritiene che questo quadro, di proporzioni inferiori rispetto a quello oggetto della presente scheda, sia da riconoscersi con l'opera venduta come Dughet presso l'asta londinese di Christie's del 26 aprile 2006 (lotto 69) e precedentemente transitato presso la stessa casa d'aste il 7 dicembre 2005 (lotto 191), già facente parte della collezione del Duca di Devonshire a Chatsworth, a sua volta catalogato da Boisclair con una datazione tra il 1672 e il 1675 (BOISCLAIR 1986, cat. 412, fig. 448).

◇ **Cat. 396. *Paesaggio con due pastori a riposo e sezioni di colonne in primo piano, veduta di San Giovanni in Laterano sullo sfondo***

1671-1674 circa

Olio su tela

49 x 66 cm

## Chatsworth House, collezione del Duca di Devonshire

**Provenienza:** acquistato da Richard Boyle in una vendita del 12 marzo 1712 (o 1713) il quale lo conserva a Chiswick House; passa nella collezione Devonshire nel 1748 tramite matrimonio.

**Bibliografia:** MARTYN 1766, I, pp. 34-35; EGGER 1932, I, p. 42; BYRNE 1962, p. 24; ROETHLISBERGER 1961, p. 250, cat. 253; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; BOISCLAIR 1978, cat. 256; FRENCH in *Gaspard Dughet called...*1980, pp. 53-54; KITSON 1980, p. 648, fig. 56; BOISCLAIR 1986, cat. 269, p. 254, fig. 306.

La tela inglese era datata da Boisclair al massimo intorno al 1668, eppure per stile e tocco pittorico sembra più prossima alle ultimissime creazioni del paesaggista, quali ad esempio la *Veduta delle Terme di Diocleziano* [cat. 397].

L'opera è stata incisa in controparte da Chatelain negli anni Quaranta del Settecento (BOISCLAIR 1986, cat. G. 13).

◇ **Cat. 397. Veduta delle terme di Diocleziano con figure a riposo su rovine e cavaliere**

1671-1674 circa

Olio su tela,

36,5 x 40 cm

Collezione privata

**Provenienza:** già in collezione di Denys Sutton, Londra.

**Bibliografia/mostre:** *Ideal & Classical landscape...*1960, cat. 37; SUTTON 1960, pp. 23, 25; ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, cat. 118; CHIARINI 1964, fig. 64; BOISCLAIR 1976 (b), p. 50; SALERNO 1977-1980, II, p. 526; BOISCLAIR 1978, cat. 350; *Gaspard Dughet called...*1980, cat. 20; KITSON 1980, p. 648; BOISCLAIR 1986, cat. 408, p. 291, fig 447.

Questa *Veduta delle terme di Diocleziano* è stata attribuita a Dughet da Sutton nel 1960, ipotesi poi condivisa dagli studiosi successivi. Boisclair ipotizza si possa trattare del quadro intitolato «*A View near the Baths of Diocletian* » venduto come Dughet e comprato da Wadmore durante la vendita del Duca d'Alberg (13 giugno 1817, lotto 22). Questo quadro è esemplificativo dei quadri più prettamente architettonici che Dughet dipinge negli ultimi anni di attività. Questi sono caratterizzati dalla presenza di architetture imponenti e perlopiù geometrizzanti, i cui volumi sono risaltati da una luce dorata diffusa, simile a quella delle calde estati romane.



- ◇ **Cat. 398.** *Paesaggio con viandanti, due cani, figura appoggiata a una pietra in primo piano, lago con barca, edifici e monti in lontananza*  
1671-1674 circa  
Olio su tela  
50,7 x 66 cm  
Spondon, Locko Park

**Bibliografia:** WAAGEN 1857, p. 497; BOISCLAIR 1986, cat. 324, p. 269, fig. 358; SILVESTRO 2011, pp. 155 e 160, n. 47.

L'opera, già datata intorno al 1669-1671 da Boisclair, è forse di poco più tarda. Presenta infatti similitudini compositive e di soggetto con il *Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza* di Stourhead [**cat. 399**], avente anche dimensioni non dissimili. A sua volta questo è paragonabile al *Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina* del Barber Institute of Fine Arts [**cat. 400**], catalogato invece da Boisclair tra il 1672 e il 1675.

Silvestro propone dubitativamente di riconoscere la tela di Spondon con la voce n. 5 dell'inventario dell'argentiere Antonio d'Amico Moretti che descrive «[5] Un quadro in tela di palmi due, e mezzo, e due dipintovi un paese con diversi arbori, et un lago in mezzo con una barchetta con due figurine avanti di mano di Gasparo Pusino con cornice larga quattro dita intagliata scorniciata, e tutta dorata». In questa sede tuttavia si ritiene che l'opera dell'inventario Moretti sia da riconoscersi con il *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* [**cat. 133**].

- ◇ **Cat. 399.** *Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza*  
1671-1674 circa  
Olio su tela  
49 x 64 cm  
National Trust, Stourhead  
Inv. 732158

**Provenienza:** donato nel 1946 da Sir Henri Arthur Hoare insieme alla dimora e a tutti i beni ivi contenuti.

Non è chiaro perchè quest'opera non sia stata inserita nel catalogo di Boisclair, pur facendo parte in passato della collezione Hoare come le altre opere di Stourhead.

Il paragone più parlante è sicuramente con il *Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina* del Barber Institute of Arts [cat. 400], che permette altresì di datare il dipinto di Stourhead nella prima metà degli anni Settanta.

- ◇ **Cat. 400.** *Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina*  
1671-1674 circa  
Olio su tela  
36,8 x 47 cm  
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham  
Inv. 69.8

**Provenienza:** acquistato presso Colnaghi nel 1969 per 1.500 £.

**Bibliografia:** WRIGHT 1976, p. 164; SALERNO 1977-1980, II, p. 526, fig. 18.13; BOISCLAIR 1978, cat. 331; BOISCLAIR 1986, cat. 386, p. 286, fig. 423.

La tela è stata comunemente datata agli ultimi anni di attività di Gaspard. Il motivo dell'uomo appoggiato su un sarcofago ritorna nel *Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza* di Stourhead [cat. 399] e trova un precedente nel discusso *Paesaggio con viandanti a riposo lungo una strada* della Dulwich Picture Gallery attribuito da parte della critica a Nicolas Poussin (si veda a tal proposito *Poussin and Nature* 2008, catt. 38-39, pp. 216-219).

- ◇ **Cat. 401.** *Capriccio architettonico con viandante e cavaliere (inedito)*  
1671-1674 circa

Olio su tela  
35,8 x 45,8 cm  
Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* vendita 9 aprile 2003 come “attribuito a Dughet”.

L’opera, seppur poco rifinita, è da mettere in relazione coi paesaggi più squisitamente architettonici che Dughet realizza alla fine della sua carriera [catt. 396-397, 402-403].

- ◇ **Cat. 402. *Paesaggio con due figure in primo piano, ansa di fiume con barca e città laziale in lontananza* [già pendant del successivo]**  
1671-1674 circa  
Olio su tela  
34 x 41 cm  
Mosca, The Pushkin Museum of Fine Arts  
Inv. 506

*Provenienza:* Robert Walpole, Downing ST (Great Middle Room) nel 1736, poi a Houghton Hall; venduto col resto della collezione da George Walpole nel 1779; acquistato da Caterina II di Russia nel 1779 con l’intermediazione di A. S. Moussine-Pouchkine, anno in cui entra all’Ermitage; trasferito nel 1862 al Rumtyantsev Museum di Mosca; trasferito nel 1924 al Pushkin Museum.

*Bibliografia:* *Aedes Walpolinae* 1752, p. 70 (come uno dei “Two small Landscapes, by Gaspard Poussin”); MARTYN 1766, I, p. 104; STERLING 1957, p. 216; BOISCLAIR 1978, cat. 274; BOISCLAIR 1986, cat. 297, p. 263, fig. 336; Pushkin Museum catalogue 1995, pp. 268-269; DUKEL’SKAJA 2002, cat. 169, p. 265.

*Mostre:* *Masterpieces of French Landscape Paintings from the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow* (Taipei, National Palace Museum, 17 Novembre 2018 – 17 febbraio 2019).

Quest’opera, considerata del 1667-1668 da Boisclair, deve invece essere ricollocata cronologicamente in contemporanea con il suo pendant, ossia il *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla* dell’Ermitage [catt. 403], il quale a sua volta è stato invece ritenuto degli ultimi anni di attività di Gasparo già da Boisclair.

Il dipinto è stato inciso da J. Mason nel 1778 insieme al suo pendant ed è stato poi inserito nella raccolta di opere Walpole pubblicata nel 1783.

- ◇ **Cat. 403. *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla* [già pendant del precedente]**

1671-1674 circa

Olio su tela

36 x 46 cm

San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Inv. ΓΘ-1192

**Provenienza:** Robert Walpole, Downing ST (Great Middle Room) nel 1736, poi a Houghton Hall; venduto col resto della collezione da George Walpole nel 1779; acquistato da Caterina II di Russia nel 1779 con l'intermediazione di A. S. Moussine-Pouchkine, anno in cui entra all'Ermitage.

**Bibliografia:** *Aedes Walpolinae* 1752, p. 70 (come uno dei "Two small Landscapes, by Gaspard Poussin"); MARTYN 1766, I, p. 104; DUSSIEUX 1876, p. 579; STERLING 1957, p. 216; BOISCLAIR 1978, cat. 349; BOISCLAIR 1986, cat. 407, pp. 290-291, fig. 443; DUKEL'SKAJA 2002, cat. 167, p. 264.

Siamo di fronte ad un'opera tipica della fase estrema di Dughet, come dimostra la luce calda e meridiana che illumina ogni cosa sfaldando la materia e l'uso di imponenti architetture. L'albero dall'esile fusto ricurvo è presente in molte tele dal 1670 in poi [ad esempio si vedano i **catt. 348, 380, 383, 402, 409**]

L'opera è stata incisa in controparte da James Mason nel 1778 ed è stata poi riprodotta nel testo dedicato alla raccolta Walpole stampato nel 1783. Nelle collezioni Walpole era a pendant con il *Paesaggio con due figure in primo piano, ansa di fiume con barca e città laziale in lontananza* del Pushkin Museum [**cat. 402**], qui ritenuto coevo.

- ◇ **Cat. 404. *Paesaggio con due pastori e gregge di pecore, mulattiere e mulo su sentiero, lago e borgo sullo sfondo* (inedito)**

1671-1674 circa

Olio su tela

38 x 49 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

**Provenienza:** vendita Finarte, Milano, 20 novembre 2001, lotto 35; vendita Finarte, Milano, 11 giugno 2002, lotto 441.

Nella tela, lungo un largo viale un folto gregge di pecore s'incammina verso il riguardante. Le cromie dei loro mantelli quasi si confondono con le tinte calde del sentiero in terra battuta, come avviene nel piccolo *Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute* della National Gallery di Londra [cat. 349]. La dorata ma diffusa luce estiva sembra ardere il paesaggio e le imponenti e geometriche architetture del fondo, caratteristica che accomuna il presente dipinto col *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla* [cat. 403] e col *Paesaggio con tre figure in primo piano, due monaci incappucciati di spalle e villaggio su altura* [cat. 409].

◇ **Cat. 405. *Paesaggio con pescatore, fiume con cascatelle, tre figure conversanti e borgo* [già pendant del successivo]**

1672-1674 circa

Olio su tela

38 x 49 cm

York Art Gallery

Inv. Yorag:1478

**Provenienza:** nella collezione di William Kent nel 1744; venduto dalla galleria Hazlitt di Londra nel 1966.

**Bibliografia/mostre:** MANWARING WHEELER 1925, p. 181; CHIARINI 1969 (a), p. 126; BOISCLAIR 1978, cat. 325, p. 142; *Gaspard Dughet called...*cat. 50, p. 54; BOISCLAIR 1986, cat. 379, p. 284, fig. 415; *Acquisitions in British Museums and Galleries Made with the Help of the Heritage Lottery Fund and the National Heritage Memorial Fund since January 1995: Supplement*, in «The Burlington Magazine», 1997, CXXXIX, p. 76.

Questo dipinto, entrato nelle collezioni del museo di York negli anni novanta, appartenne a William Kent, che forse ne entrò in possesso durante il suo lungo soggiorno romano avvenuto tra il 1710 e il 1719. L'opera era esposta come pendant del *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo* [cat. 406] presso la galleria Hazlitt. Stilisticamente le due tele sono coeve e presentano gli stilemi dell'ultimo Dughet.

Del quadro della York Gallery esiste una copia con varianti a livello delle figure presso il Szépművészeti Múzeum di Budapest (48,5 x 63,5 cm; inv. 53.409) accettata

come autografa da Chiarini, che tuttavia è stata in seguito rifiutata nel catalogo di Boisclair (BOISCLAIR 1986, cat. R. 135). L'opera è stata incisa in senso inverso da James Mason (Ivi, cat. G. 27, p. 351). L'incisione, pubblicata da Arthur Pond nel maggio del 1744, ne attesta l'autografia dughettiana e l'appartenenza alla collezione di William Kent.

◇ **Cat. 406. *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo***  
**[già pendant del precedente]**

1672-1674 circa

Olio su tela

36,2 x 46,6 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* venduto dalla galleria Hazlitt di Londra nel 1966.

*Bibliografia:* BOISCLAIR 1976, p. 50; BOISCLAIR 1978, cat. 327, pp. 142-143; BOISCLAIR 1986, cat. 381, p. 285, fig. 417.

Come nella *Veduta delle terme di Diocleziano con figure a riposo su rovine e cavaliere* [cat. 397], in questo quadretto raffigurante il *Colosseo*, Gaspard diviene una sorta di vedutista delle rovine dell'Urbe. Questo interessamento per l'antico, ora sorprendentemente monumentale all'interno dei suoi dipinti, attesta la volontà di Gaspard di aggiungere nuovi elementi nel suo già vastissimo repertorio anche a queste date estremamente avanzate. La tela era esposta in pendant col *Paesaggio con pescatore, fiume con cascatelle, tre figure conversanti e borgo* [cat. 405] presso la galleria Hazlitt.

◇ **Cat. 407. *Paesaggio con due figure su sentiero in primo piano e borgo sullo sfondo***

1672-1674 circa

Olio su tela

37,5 x 47,5 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione Briganti, venduta a Roma nel 1969; Galleria Mario dei Fiori, Roma, nel 1974; Galleria Gasparri, Roma, nel 1978.

*Bibliografia/mostre:* SALERNO in *Pittori di paesaggio a Roma...1978*, cat. 34; BOISCLAIR 1978, cat. 352, pp. 142-143; BOISCLAIR 1986, cat. 410, p. 291, fig. 445.

La figura piegata all'estrema sinistra della composizione rievoca la posa del pescatore del dipinto della York Art Gallery [cat. 405].

- ◇ **Cat. 408. *Paesaggio con due pastori conversanti, rapide, viandante e borgo***  
1672-1674 circa  
Olio su tela  
50,16 x 64,13 cm  
Waterville (Maine, USA), Colby College Museum of Art  
Inv. 1985.011

*Provenienza:* acquisto del museo dalla Jere Abbott Acquisition Fund nel 1985.

Questa tela, non presente nella monografia del 1986, corrisponde appieno allo stile dell'ultimo Dughet. Le imponenti architetture che si stagliano sullo sfondo tra la vegetazione sono quelle tipicamente geometriche che si ravvisano in molte tele coeve dell'artista [catt. 402, 404, 405, 407].

- ◇ **Cat. 409. *Paesaggio con tre figure in primo piano, due monaci incappucciati di spalle e villaggio su altura***  
1671-1674 circa  
Olio su tela  
50 x 67 cm  
Inghilterra, collezione privata

*Provenienza:* Roma, Galleria Mario dei Fiori, 1968; vendita Finarte, Roma, 21 marzo 2001, lotto 428.

*Bibliografia:* BUSIRI VICI 1974, p. 85; SALERNO 1977-1980, II, p. 526, fig. 86.12; BOISCLAIR 1978, cat. 341, pp. 142-143; BOISCLAIR 1986, cat 398, p. 288, fig. 432; CAPPELLETTI 2004, p. 273.

L'estrema semplicità, le forme architettoniche pure irradiate dal lirismo di una calda luce estiva e il quasi totale disinteresse per l'esattezza anatomica dei personaggi in primo piano, pongono il dipinto inglese tra le ultime opere del paesaggista romano.

◇ **Cat. 410. Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla (inedito)**

1672-1674 circa

Olio su tela

41,5 x 55 cm

Ubicazione attuale sconosciuta

*Provenienza:* collezione di Elizabeth Jane Gardner (1837-1922), Parigi; collezione privata, Roma; vendita Dorotheum, Vienna, 25 aprile 2017, lotto 389.

Quest'opera inedita sembra essere una versione meno rifinita e più grande del dipinto della collezione Molinari Pradelli [cat. 411]. Di quest'ultima esiste un'altra versione, stavolta con figure, segnalata a Boisclair da Chiarini e la quale, sebbene sia accettata nel catalogo di Gaspard dalla canadese (BOISCLAIR 1986, cat 414, p. 292, fig. 451) fu antecedentemente venduta ad Amsterdam nel 1967 con un'attribuzione a Jan Frans Van Bloemen, artista che spesso copiò le composizioni e le invenzioni di Dughet.

◇ **Cat. 411. Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla**

1672-1674 circa

Olio su tela

31 x 46,5 cm

Bologna, collezione Molinari Pradelli

*Provenienza:* acquistato sul mercato dell'arte inglese.

*Bibliografia/mostre:* ARCANGELI in *L'ideale classico...*1962, cat. 115, pp. 284-285; THULLIER 1963, p. 249; BOISCLAIR 1978, cat. 354, pp. 142-143, 154, 233 n. 10; SAMBO in *La raccolta Molinari Pradelli* 1984, cat. 90, p. 127; SALERNO 1984, p. 267; BOISCLAIR 1986, p. 292; SAMBO in *Barocco italiano...*1995, pp. 190-191; DE LUCA in *Le stanze delle muse...*2014, cat. 74, pp. 250-251.

Il soggetto e il punto di vista sono gli stessi della *Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla* passato in un'asta viennese nel 2017 [cat. 410]. Un'ulteriore versione è segnalata anche nella monografia del 1986 (BOISCLAIR 1986, cat 414, p. 292, fig. 451). L'inquadratura scelta è tuttavia simile pure al *Paesaggio con due figure conversanti, viandante su sentiero e veduta del Teverone e di Tivoli con tempio*



*della Sibilla e alta cascata* e alla *Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla e pescatore e viandante in primo piano* [catt. 296-297], qui tuttavia datati nella prima metà del Seicento per via del tocco più preciso, ravvisabile sia nella vegetazione che nel cielo costellato da nubi, non presenti né nella tela Molinari Pradelli né nella sua variante [cat. 410], sia nell'ancora piuttosto accurata definizione delle figure. Del resto, che Gaspard riutilzasse più volte le stesse invenzioni, anche ad anni di distanza, è stato ampiamente dimostrato nel presente studio.

Boisclair associa il dipinto Molinari Pradelli ad un disegno del Kunstmuseum di Düsseldorf (inv. FP 4732), pur dubitando della reale autografia del foglio tedesco.



Cat. 1. *Paesaggio con satiro che offre frutti a una ninfa* (e collaboratore figurista: Nicolas Poussin?) [pendant del successivo]



Cat. 2. *Paesaggio con ninfa che cavalca una capra* (e collaboratore figurista: Nicolas Poussin?) [pendant del precedente]



*Cat. 3. Paesaggio paludoso*



*Cat. 4. Paesaggio paludoso con due cacciatori, un cavallo e un cervo*



*Cat. 5. Paesaggio con pastore, due bovini e specchio d'acqua*



*Cat. 6. Paesaggio con sentiero e due viandanti*



*Cat. 7. Paesaggio con specchio d'acqua, pescatore e cane*



*Cat. 8. Paesaggio con pastore sdraiato, due cani e bovini*



*Cat. 9. Paesaggio con pastore seduto, cane e capre*



*Cat. 10. Paesaggio con eremita che predica agli animali (e collaboratore nordico per gli animali)*



*Cat. 11. Paesaggio con san Giovanni Battista che indica Cristo (e collaboratore figurista)*



*Cat. 12. Paesaggio con promontorio, scogliera e due figure femminili*



*Cat. 13. Paesaggio con cascata e due pescatori*



*Cat. 14. Paesaggio con cascatelle e un giovane con cane*





*Cat. 15. Paesaggio con un cacciatore con fucile, cane e un viandante*



*Cat. 16. Paesaggio con cascata e artista intento a disegnare*



*Cat. 17. Paesaggio con cascata, viandante e lavandaia*



*Cat. 18. Paesaggio con arco naturale e due uomini conversanti*



*Cat. 19. Paesaggio con insenatura marina, un uomo e una donna che allatta un bambino*



*Cat. 20. Marina con veliero, un cavaliere e un viandante*



Cat. 21. *Marina con un viandante e un cavaliere*



Cat. 22. *Paesaggio con due cacciatori*



*Cat. 23. Paesaggio con mare in tempesta e naufragio*



*Cat. 24. Paesaggio con un paese su un colle, suonatore di liuto e donna con cesta sulla testa*



*Cat. 25. Paesaggio con lago e tre bagnanti*



*Cat. 26. Paesaggio con Aminta che salva Silvia*



*Cat. 27. Paesaggio fluviale con bagnanti, barca e ponte (inedito)*



*Cat. 28. Paesaggio con specchio d'acqua e pastore, cane e gregge di capre in primo piano [pendant del seguente]*



*Cat. 29. Paesaggio con pastore seduto e bovini in primo piano [pendant del precedente]*



*Cat. 30. Marina con Giona rigettato dalla balena*





*Cat. 31. Paesaggio senza figure con rupe*



*Cat. 32. Paesaggio con Maddalena penitente (in collaborazione postuma con Carlo Maratta)*



Cat. 33. *Paesaggio con Agar, Ismaele e l'Angelo (e collaboratore?)* (inedito)



Cat. 34. *Paesaggio con pastore, cane e capre*



*Cat. 35. Paesaggio fluviale con due pastori, bovini e cane (inedito)*



*Cat. 36. Paesaggio con san Girolamo*



**Cat. 37. *Allegoria del Tevere* (in collaborazione con Charles Le Brun) [presunto pendant del successivo]**



**Cat. 38. *Deificazione d'Enea* (in collaborazione con Charles Le Brun) [presunto pendant del precedente]**



*Cat. 39. Paesaggio roccioso senza figure con rupe e cascatella sulla destra*



*Cat. 40. Paesaggio arcadico con viandante, cane, fiume ed imbarcazione (inedito)*



**Cat. 41. Paesaggio con pescatore, cane e donna che tiene in braccio un bambino su sentiero, cascata sulla sinistra (La famiglia del pescatore) [presunto pendant del successivo]**



**Cat. 42. Paesaggio con cacciatore, cane e cascata tra le rocce [presunto pendant del precedente] (inedito)**



*Cat. 43. Paesaggio con figure e paese sulla cima della collina*



*Cat. 44. Paesaggio con due viandanti e due cani su sentiero e montagne in lontananza (inedito)*



*Cat. 45. Paesaggio con viandante e cane in primo piano, due figure nei pressi di uno specchio d'acqua e montagne in lontananza (inedito)*



*Cat. 46. Paesaggio con uomo seduto che gioca con cane in primo piano, torre circolare e montagne in lontananza (inedito)*





*Cat. 47. Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano*



*Cat. 48. Paesaggio roccioso con pastori, buoi e pescatori [pendant del successivo]*



Cat. 49. *Paesaggio con sentiero sulla destra percorso da pastori e gregge di capre* [pendant del precedente]



Cat. 50. *Paesaggio montano con tre figure di cui una in primo piano che raccoglie l'acqua da un fiume* [presunto pendant del successivo]



Cat. 51. *Paesaggio con due pescatori e arco roccioso* [presunto pendant del precedente]



Cat. 52. *Paesaggio roccioso con due viandanti, rapide e cascata* (inedito)



*Cat. 53. Paesaggio con cacciatori, viandanti e uomo che raccoglie l'acqua*



*Cat. 54. Paesaggio roccioso con viandante sul sentiero, cascata e torre in lontananza (inedito)*



*Cat. 55. Paesaggio con vento di burrasca e viandante solitario con cane su sentiero*



*Cat. 56. Paesaggio con l'angelo, Agar e Ismaele*



*Cat. 57. Paesaggio con Narciso alla fonte (o Mida alla fonte del Pattolo?) (inedito)*



*Cat. 58. Paesaggio con san Girolamo e il leone*



*Cat. 59. Paesaggio senza figure con rupe, cascatella e sentiero (inedito)*



*Cat. 60. Paesaggio con bagnanti e pescatori, cascata e sentiero montano*



*Cat. 61. Paesaggio con bagnanti, pescatori e cascata tra le rocce (inedito)*



*Cat. 62. Paesaggio senza figure con cascata e entrata di tomba etrusca (inedito)*





*Cat. 63. Paesaggio con ragazzo su sentiero, cascata e entrata di tomba etrusca (inedito)*



*Cat. 64. Paesaggio montano con due cacciatori e cane nei pressi di un torrente (inedito)*



*Cat. 65. Paesaggio della campagna italiana con due uomini, di cui uno seduto su un masso, e cane che si abbevera in primo piano*



*Cat. 66. Paesaggio con fiume, due cacciatori e un cane*



*Cat. 67. Paesaggio con figure che portano vasi e caccia all'airone sul fondo*



© Museumslandschaft Hessen Kassel

*Cat. 68. Paesaggio con pescatori [pendant del successivo]*



© Museumslandschaft Hessen Kassel

Cat. 69. *Paesaggio con tre giovani in primo piano* [pendant del precedente]



Cat. 70. *Paesaggio con pescatore in primo piano e ponte attraversato da un viandante*



*Cat. 71. Paesaggio con portatore di vaso su sentiero e figure sedute vicino a uno specchio d'acqua*



*Cat. 72. Paesaggio con sentiero, due viandanti e montagne in lontananza*



*Cat. 73. Paesaggio con due figure, lago e montagne in lontananza*



*Cat. 74. Paesaggio con tre figure, lago e montagne in lontananza*



*Cat. 75. Paesaggio con pastore, mucche e lavandaia con borgo in lontananza*



*Cat. 76. Paesaggio con tempesta in avvicinamento, figure nei pressi di un fiume e barca*



*Cat. 77. La morte di Procri (inedito)*



*Cat. 78. Paesaggio con pastori, bestiame che si abbevera e scena di caccia sullo sfondo (inedito)*





Cat. 79. *Paesaggio fluviale con quattro figure, barca, cascata a città in lontananza (inedito)*



Cat. 80. *Paesaggio con Eleazaro e Rebecca*



**Cat. 81. *Paesaggio con Ercole che cattura le cavalle di Diomede* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



**Cat. 82. *Paesaggio con Ercole che sconfigge Anteo* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



**Cat. 83. *Paesaggio con Orfeo e Euridice* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



**Cat. 84. *Paesaggio con Scilla trasformata in mostro marino da Circe* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



Cat. 85. *Paesaggio con santo cefaloforo* (in collaborazione con Francesco Allegrini)



Cat. 86. *Paesaggio marino con l'imbarco di Teseo e Arianna nell'isola di Nasso* (in collaborazione con Francesco Allegrini)

Cat. 87. *Paesaggio marino con Arianna abbandonata* (in collaborazione con Francesco Allegrini)



**Cat. 88. *Paesaggio costiero con Bacco che trova Arianna* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



**Cat. 89. *Paesaggio costiero con l'incontro tra Glauco e Scilla* (in collaborazione con Francesco Allegrini)**



**Cat. 90. *Elia nutrito dai corvi* (piccolo affresco, parete destra)**



**Cat. 91. *Il profeta Elia rimprovera Acab* (piccolo affresco, parete sinistra)**



**Cat. 92. *Il sacrificio di Elia sul monte Carmelo* (piccolo affresco, parete sinistra)**



**Cat. 93. *Elia nutrito dall'angelo* (piccolo affresco, parete destra)**



**Cat. 94. *Il sogno di Elia nella grotta del monte Oreb* (piccolo affresco, parete sinistra)**



**Cat. 95. *Ascensione d'Elia* (affresco piccolo, parete destra)**



**Cat. 96. *Punizione dei ragazzi di Betel* (affresco piccolo, parete sinistra)**



**Cat. 97. *Visione di san Simone Stock* (affresco piccolo, parete destra)**



**Cat. 98.** *La vocazione d'Eliseo* (affresco piccolo, parete sinistra)



**Cat. 99.** *Venerazione di Eliseo dopo aver attraversato il Giordano a piedi* (affresco piccolo, parete sinistra)



**Cat. 100.** *La punizione dei sacerdoti di Baal* (affresco grande, parete destra)



**Cat. 101.** *Incoronazione d'Azael quale re di Siria* (affresco grande, parete destra)





Cat. 102. *Il sogno di Sobach o Visione dei genitori d'Elia* (affresco piccolo, parete destra)



Cat. 103. *Messa di san Cirillo* (affresco piccolo, parete destra)



Cat. 104. *Visione di santa Emerenziana* (affresco grande, parete destra)



Cat. 105. *Profezia di Basilide* (affresco grande, parete destra)



Cat. 106. *Paesaggio con tre pastori e capre su sentiero e borgo sullo sfondo (inedito)*



Cat. 107. *Paesaggio con cacciatore in primo piano, lago e montagne*



Cat. 108. *Paesaggio con cacciatori e cane in una valle tra le rupi*



*Cat. 109. Paesaggio con due cacciatori, lago con barca e montagne*



*Cat. 110. Paesaggio fluviale con donna e bambino, figure, cavallo e piccolo borgo ai piedi di una montagna (inedito)*



Cat. 111. *Paesaggio arcadico con viandanti e cani su sentiero (inedito)*



Cat. 112. *Paesaggio roccioso con cascata, due viandanti su sentiero e burrasca di vento*



*Cat. 113. Paesaggio roccioso con due viandanti e borghi su promontori (inedito)*



*Cat. 114. Paesaggio con cacciatori e due cani che inseguono un cervo*



Cat. 115. *Paesaggio con tre figure* (chiamata degli apostoli Pietro e Andrea?) [pendant del successivo]



Cat. 116. *Paesaggio con l'incontro tra i santi Antonio abate e san Paolo primo eremita* [pendant del precedente]



Cat. 117. *Paesaggio con boscaioli* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 118-120]

Cat. 118. *Paesaggio con cacciatori* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 117, 119, 120]



Cat. 119. *Paesaggio fluviale e pescatori* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 117, 118, 120]

Cat. 120. *Paesaggio con grande albero* (in collaborazione con Jan Miel) [pendant dei catt. 117-119]



*Cat. 121. Paesaggio della campagna romana con bagnanti e pescatori, cascata e borgo su parete rocciosa*



*Cat. 122. Paesaggio con viandanti su sentiero, fiume attraversato dal ponte Lucano e cupola di San Pietro in lontananza (in collaborazione con Jan Miel)*





*Cat. 123. Paesaggio fluviale attraversato dal ponte Lucano con bagnanti e uomini su barca a remi in primo piano*



*Cat. 124. Paesaggio con pastori, greggi, pescatori e veduta di città con torre circolare in lontananza*



Cat. 125. *Paesaggio ventoso con fuga in Egitto*



Cat. 126. *Paesaggio con viandante e due cani su sentiero*



Cat. 127. *Paesaggio con il Buon Samaritano* (in collaborazione postuma con Louis-Michel Van Loo)



Cat. 128. *Paesaggio nuvoloso con due figure in primo, specchio d'acqua e rupe sulla destra*



*Cat. 129. Paesaggio con lotta tra due montoni (in collaborazione con Jan Miel) [pendant del successivo]*



*Cat. 130. Paesaggio con paesani e fiume (in collaborazione con Jan Miel) [pendant del precedente]*



Cat. 131. *Paesaggio con corso d'acqua, rupi e mulattiere su sentiero* (inedito)



Cat. 132. *Paesaggio fluviale con due pastori seduti e borgo su collina* [pendant del successivo] (inedito)



Cat. 133. *Paesaggio fluviale con due pastori seduti su rovine in primo piano, fiume con barca e borgo in lontananza* [pendant del precedente] (inedito)



Cat. 134. *Diluvio*



Cat. 135. *Paesaggio all'alba con cacciatore e cane su sentiero, lago, torre circolare e montagna in lontananza*



Cat. 136. *Paesaggio fluviale al tramonto con due figure in primo piano e torre rotonda sullo sfondo*



Cat. 137. *Paesaggio italianizzante con quattro figure, fiume e borgo su promontorio in lontananza [pendant del successivo]*



Cat. 138. *Paesaggio senza figure con grande albero a destra, fiume e borgo su promontorio in lontananza [pendant del precedente]*



Cat 139. *Paesaggio con Apollo e Dafne osservati da Peneo (e collaboratore figurista: Francesco Allegrini o Filippo Lauri?) (inedito)*





*Cat. 140. Paesaggio con Apollo, Dafne, Cupido e Peneo (e collaboratore figurista) (inedito)*



*Cat. 141. Paesaggio al tramonto con canefora in primo piano, lago e monti in lontananza*



*Cat. 142. Paesaggio con bagnanti e pescatori nei pressi di un fiume e architetture su un promontorio*



**Cat. 143. *Paesaggio ventoso con figure, cascata e borgo sullo sfondo, montagne innevate in lontananza***



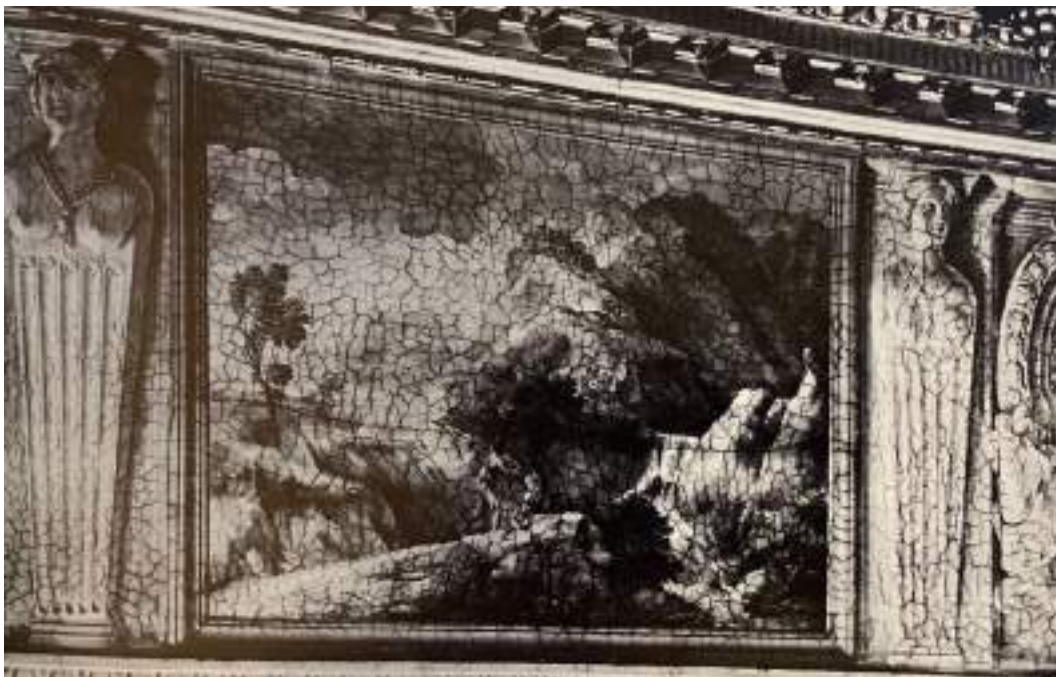
**Cat. 144. *Paesaggio fluviale con due figure, cascata e borgo su promontorio [pendant del successivo] (inedito)***



**Cat. 145. *Paesaggio fluviale con fontanile, viandante seduto e città e ponte sullo sfondo [pendant del precedente] (inedito)***



Cat. 146. *Paesaggio con pastore e gregge di capre all'entrata di una grotta (lato lungo, parete ovest)*



Cat. 147. *Paesaggio con due cacciatori, cascata e borgo su montagna (lato corto, parete sud)*



Cat. 148. *Marina con figure sulla riva, torre e scogli in lontananza (lato lungo, parete est)*



*Cat. 149. Paesaggio con pescatore, airone, uomo che si rinfresca sulla riva e viandante in primo piano (lato corto, parete nord)*



*Cat. 150. Paesaggio boschivo con san Giovanni Battista (e collaboratore figurista: Pier Francesco Mola)*



*Cat. 151. Paesaggio crepuscolare con tre pescatori*



*Cat. 152. Paesaggio con due pescatori in primo piano*



*Cat. 153. Paesaggio con due pastori sdraiati in primo piano*



*Cat. 154. Paesaggio con profeta disubbidiente ucciso da un leone*



Cat 155. *Paesaggio con tre pescatori di cui uno con rete vicino a un lago, arco roccioso e montagne innevate in lontananza (inedito)*



Cat. 156. *Paesaggio roccioso con figure sedute vicino a un lago e borgo su collina in lontananza (inedito)*



Cat. 157. *Paesaggio con rupe* [già senzione del successivo]  
Cat. 158. *Paesaggio col ponte Lucano*



Cat. 159. *Paesaggio con cascate tra le rocce*



Cat. 160. *Paesaggio in riva al lago con castelli*



Cat. 161. *Paesaggio con sentiero e forre*





*Cat. 162. Paesaggio con grande albero e cascate tra le rupi*

*Cat. 163. Valle tra gli alberi*

*Cat. 164. Paesaggio con gola e cascate tra le rupi*



*Cat. 165. Paesaggio roccioso con albero dal tronco spezzato in centro*

*Cat. 166. Paesaggio con grande albero sulla destra*



*Cat. 167. Sottobosco e due alberi in uno specchio d'acqua*



*Cat. 168. Paesaggio con ruscello e specchio d'acqua in primo piano*



*Cat. 169. La cascatella nel bosco*



*Cat. 170. Sottobosco con specchio d'acqua*



*Cat. 171. Parete rocciosa*

*Cat. 172. Vegetazione tra le rocce e montagna in lontananza*

*Cat. 173. Albero in primo piano e cascata*



*Cat. 174. Paesaggio con cipressi e quattro figure*



Cat. 175. *Paesaggio panoramico con figure, specchio d'acqua ed edifici*



Cat. 176. *Paesaggio panoramico con sentiero e tre figure in primo piano*



Cat. 177. *Affresco con boschereccia per la fontana dell'Acqua Vergine di Alessandro Algardi (perduto. Incisione di Venturini)*



**Cat. 179. *Paesaggio con sant'Eustachio* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**



**Cat. 180. *Paesaggio con il Buon Samaritano* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**



Cat. 181. *Paesaggio con san Giovanni Battista* (in collaborazione con Guillaume Courtois)



Cat. 182. *Paesaggio con santa Maria Egiziaca* (in collaborazione con Guillaume Courtois)



Cat. 183. *Paesaggio con Caino e Abele* (in collaborazione con Guillaume Courtois)



Cat. 184. *Paesaggio con Adamo ed Eva* (in collaborazione con Guillaume Courtois)



Cat. 185. *Paesaggio con sant'Agostino e il bambino* (in collaborazione con Guillaume Courtois)



Cat. 186. *Paesaggio con sant'Antonio che predica ai pesci*





*Cat. 187. Tempesta di mare con Giona inghiottito dalla balena*



*Cat. 188. Paesaggio con due figure di cui uomo che raccoglie acqua*



Cat. 189. *Paesaggio con uomo che raccoglie l'acqua e fanciulla nei pressi di un fiume (inedito)*



Cat. 190. *Paesaggio di Tivoli non finito con figura ai piedi di un'alta cascata (inedito)*



*Cat. 191. Paesaggio con cascata, figure e borghi*



*Cat. 192. Boschereccia con due pescatori*



*Cat. 193. Paesaggio con pastori, mucche, cascata e borgo su parete rocciosa*



*Cat. 194. Paesaggio con Cupido e la Morte in primo piano e pescatori che raccolgono le reti pesanti sul fondo (inedito)*



*Cat. 195. Primavera: Proserpina e altre fanciulle che raccolgono fiori*



*Cat. 196. Estate: Pan e Siringa*



*Cat. 197. Autunno: Piramo e Tisbe*



*Cat. 198. Inverno: vecchio su un carro trainato da due cinghiali*



*Cat. 199. Paesaggio con Piramo e Tisbe*



*Cat. 200. Paesaggio con Maddalena penitente*



Cat. 201. *Paesaggio con Rinaldo e Armida* (attribuita alla collaborazione con Nicolas Poussin)



Cat. 202. *Paesaggio con parete rocciosa a sinistra e pescatore nei pressi di un fiume*



*Cat. 203. Paesaggio dopo la tempesta con donna e bambino su sentiero (inedito)*



*Cat. 204. Paesaggio dopo il diluvio con tre pastori e gregge di pecore*





Cat. 205. *Paesaggio fluviale con tre figure in primo piano e architetture antiche sul fondo*



Cat. 206. *Paesaggio con due figure sdraiate in primo piano, lago e San Giovanni in Laterano*



*Cat. 207. Paesaggio nuvoloso al tramonto con due pastori a riposo in primo piano, lago, due pastori con gregge di pecore e costruzioni antiche sul fondo*



*Cat. 208. Paesaggio con figura sdraiata, due cani e giovane su sentiero in primo piano ed arco di trionfo sullo sfondo*



*Cat. 209. Paesaggio con fuga in Egitto*



*Cat. 210. Paesaggio marino con scena di brigantaggio*



Cat. 211. *Paesaggio con figure, borgo su promontorio e mare in lontananza* (inedito)



Cat. 212. *Paesaggio al tramonto con mucca in primo piano, pastori e borgo su promontorio*



*Cat. 213. Paesaggio con figure e veduta di Tivoli con incendio*



*Cat. 214. Paesaggio con tre figure e veduta di Tivoli con incendio*



Cat. 215. *Paesaggio con pastore, gregge di pecore e lago con barca* [pendant del successivo]



Cat. 216. *Paesaggio con tre figure su sentiero, cascata, borgo e montagne in lontananza* [pendant del precedente]



Cat. 217. *Paesaggio con due viandanti conversanti, cascata e specchio d'acqua*



Cat. 218. *Paesaggio classico con san Giovanni Battista che indica Cristo (inedito)*



*Cat. 219. Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, borgo e villa sullo sfondo*



*Cat. 220. Paesaggio con due pastori sdraiati conversanti in primo piano, cane e viandante, fiume, edifici e montagna sullo sfondo (inedito)*





*Cat. 221. Paesaggio con due pastori e due cani su sentiero*



*Cat. 222. Paesaggio con due pastori conversanti e castello su promontorio*



**Cat. 223. Dio che ammonisce Adamo ed Eva (in collaborazione con Lazzaro Baldi)**

**Cat. 224. Sacrificio di Caino e Abele (in collaborazione con Filippo Lauri)**



**Cat. 225. Veduta di Tivoli con la fuga in Egitto (in collaborazione con Filippo Lauri)**



*Cat. 226. Veduta di Tivoli con pastore e gregge di pecore su sentiero*



*Cat. 227. Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, fiume e cascatelle con bagnati e pescatore, città classicheggiante su promontorio con cascata sullo sfondo*



*Cat. 228. Paesaggio con tempesta di vento e due figure su sentiero*



*Cat. 229. Tempesta di mare con figure e veliero [pendant del successivo]*

*Cat. 230. Paesaggio con due pastori, alta cascata, incendio e città (Tivoli?) [pendant del precedente]*



**Cat. 231. *Affreschi di paesaggio del Salone del Principe* (in collaborazione con Guillaume Courtois)**



Cat. 232. *Paesaggio con due cacciatori, tre cani e cacciagione* [pendant del successivo]



Cat. 233. *Paesaggio con Proserpina che raccoglie fiori (già Orfeo e Euridice)* [pendant del precedente; attribuito alla collaborazione con Nicolas Poussin]



*Cat. 234. Paesaggio con due figure sdraiate e un viandante conversanti, cascatelle ed edifici sullo sfondo*



*Cat. 235. Paesaggio con figure, cascata tra le rupi e borgo su promontorio*



*Cat. 236. Paesaggio con tre figure sdraiate in primo piano, promontori con alte cascate e borghi*



*Cat. 237. Paesaggio con due donne e pastore in primo piano, altri pastori con animali, villaggio con incendio e montagna sullo sfondo (inedito)*





Cat. 238. *Paesaggio con pastori, gregge di pecore, cascatella e borgo* (disperso nel 1945)



Cat. 239. *Paesaggio con due figure sdraiate e villaggio di montagna* (disperso nel 1945)



*Cat. 240. Paesaggio al chiaro di luna con castello e due figure sdraiate [pendant del successivo]*



*Cat. 241. Paesaggio all'alba con due figure al centro in primo piano [pendant del precedente]*



*Cat 242. Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, borghi e cascata*



*Cat. 243. Paesaggio con donna che fugge in primo piano, suonatore di flauto, figura nei pressi di una cascata e borgo in lontananza*



**Cat. 244.** *Paesaggio roccioso senza figure con borgo su promontorio (Sutri?) (inedito)*



**Cat. 245.** *Veduta di Tivoli col tempio della Sibilla e cascata [pendant del successivo]*



**Cat. 246.** *Veduta di Tivoli con due figure e tempio della Sibilla [pendant del precedente]*



*Cat. 247. Paesaggio con pastore e donna sdraiata conversanti in primo piano, cascate e borgo su promontorio*



*Cat. 248. Paesaggio con due figure e due cani ai piedi di un'alta cascata*



**Cat. 249. Paesaggio panoramico con due pastori su sentiero in primo piano, pastore con gregge e città in lontananza (inedito)**



**Cat. 250. Le cascate di Tivoli (Veduta di Tivoli con due figure conversanti e cascata) [già pendant del successivo]**

**Cat. 251. Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla, due figure su sentiero e pescatore presso una cascata [già pendant del precedente]**



*Cat. 252. Veduta di Tivoli con due figure ai piedi di un'alta cascata [già pendant del successivo]  
Cat. 253. Paesaggio con due figure a riposo lungo un sentiero, fiume con cascatelle, promontorio  
con borgo e alta cascata sullo sfondo [già pendant del precedente]*



*Cat. 254. Veduta di Tivoli con alta cascata e due pescatori*



Cat. 255. *Paesaggio ideale con due figure sdraiate in primo piano, specchio d'acqua e fortificazioni su promontorio*



Cat. 256. *Paesaggio con viandante in primo piano, specchio d'acqua, cascata e fortificazioni su promontorio*





*Cat. 257. Paesaggio con due figure reclinate in primo piano e borgo con campanile in lontananza*



*Cat. 258. Paesaggio con due figure reclinate, lago con barca e borgo sullo sfondo*



Cat. 259. *Paesaggio con pastore sdraiato in primo piano, fiume con bassa cascata, pastore con gregge di pecore, castello e montagne in lontananza [pendant del successivo]*



Cat. 260. *Paesaggio con due viandanti su sentiero, cascate, fortificazione e montagne in lontananza [pendant del precedente]*



Cat. 261. *Paesaggio alberato con rupe, pescatore e fiume con rapide sulla sinistra, due viandanti su sentiero e veduta di mare sullo sfondo* [presunto pendant del successivo]



Cat. 262. *Paesaggio con figura sdraiata, cane e viandante su sentiero in primo piano, borgo fortificato e veduta di mare sullo sfondo* [presunto pendant del precedente]



*Cat. 263. Paesaggio panoramico vicino a Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre in primo piano e Villa di Mecenate sullo sfondo*



*Cat. 264. Paesaggio con Cristo sul cammino di Emmaus*



*Cat. 265. Paesaggio con acquedotto presso la valle del Sacco di Genazzano*



*Cat. 266. Paesaggio panoramico della campagna romana con pastore seduto in primo piano ed edificio fortificato*



*Cat. 267. Paesaggio panoramico della campagna romana con due figure in primo piano ed edificio fortificato, veduta del Circeo in lontananza*



Cat. 268. *Paesaggio panoramico con tre cani e due figure su sentiero in primo piano, città costiera e mare in lontananza (già Paesaggio con Cefalo e Procri)*



Cat. 269. *Paesaggio con due figure in primo piano, sentiero con tre figure nei pressi di un lago e montagne in lontananza [pendant del successivo]*

Cat. 270. *Paesaggio con due disegnatori nei pressi di cascatelle, ponte con torre in lontananza [pendant del precedente]*



Cat. 271. *Paesaggio con Diana e Atteone* (in collaborazione con Carlo Maratta)



Cat. 272. *Paesaggio con Diana e Atteone* (in collaborazione con Carlo Maratta?)



*Cat. 273. Paesaggio senza figure con cascata e rapide tra le rocce (Tivoli?)*



*Cat. 274. Paesaggio con eremita che legge ai piedi di un arco roccioso e di una cascata [pendant del successivo]*

*Cat. 275. Paesaggio roccioso con eremita con libro e cascata [pendant del precedente]*





*Cat. 276. Veduta di Tivoli con due pastori, cane e gregge di capre su sentiero ai piedi di una cascata*



*Cat. 277. Paesaggio in tempesta con due figure su sentiero*



*Cat. 278. Paesaggio con due figure sdraiate in primo piano, borgo e veduta del castello di Bracciano in lontananza*



*Cat. 279. Paesaggio con pescatore, pastore con gregge di pecore su sentiero alberato, lago ed edifici in lontananza [pendant del successivo]*

*Cat. 280. Paesaggio con pastore a riposo, casolare e borgo su promontorio [pendant del precedente]*



*Cat. 281. Paesaggio boschivo senza figure*



*Cat. 282. Paesaggio crepuscolare con viandante e veduta dell'ansa dell'Aniene a Lunghezza con barca e castello sul fondo [pendant del successivo]*



*Cat. 283. Paesaggio fluviale con pastore e donna in primo piano e figura reclinata sulla sponda di un fiume [pendant del precedente]*



*Cat. 284. Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza*



*Cat. 285. Paesaggio fluviale con due barche, borgo sul promontorio e monti in lontananza*



*Cat. 286. Paesaggio con due figure reclinate conversanti, lago, bagnanti e città su promontorio sullo sfondo (inedito)*



*Cat. 287. Paesaggio con figura seduta e cane in primo piano, fortificazione e montagne in lontananza [pendant dei catt. 288-290]*

*Cat. 288. Paesaggio con viandante e cane su sentiero, borgo su promontorio e mare in lontananza [pendant dei catt. 287, 289-290]*



*Cat. 289. Paesaggio con due figure e cascatella in primo piano, montagne in lontananza [pendant dei catt. 287-288, 290]*

*Cat. 290. Paesaggio con tre figure che si riposano in primo piano e fortificazione su promontorio con arco naturale [pendant dei catt. 287-289]*



*Cat. 291. Paesaggio con due pastori di cui due seduti, borgo su promontorio in lontananza*



*Cat. 292. Paesaggio tempestoso al tramonto con Elia e l'Angelo*



*Cat. 293. Paesaggio con Abramo e Isacco*



Cat. 294. *Paesaggio con tre pastori su sentiero in primo piano, cittadella in lontananza*



Cat. 295. *Due figure conversanti e veduta di Tivoli con tempio della Sibilla (inedito)*



*Cat. 296. Paesaggio con due figure conversanti, viandante su sentiero e veduta del Teverone e di Tivoli con tempio della Sibilla e alta cascata (inedito)*



*Cat. 297. Veduta di Tivoli con tempio della Sibilla e pescatore e viandante in primo piano*





Cat. 298. *Paesaggio con tre pastori conversanti in primo piano, pastore con gregge di pecore su sentiero, castello su promontorio e mare in lontananza [pendant del successivo]*



Cat. 299. *Paesaggio con due cani e tre pastori a riposo lungo un sentiero, lago, città e monti in lontananza [pendant del precedente]*



*Cat. 300. Paesaggio con viale e viandanti a riposo, lago, città e monti in lontananza*



*Cat. 301. Paesaggio con cane e tre pastori a riposo su sentiero, lago con barca, borgo e monti in lontananza*



*Cat. 302. Paesaggio con due pastori e tre cani su sentiero in primo piano, lago con donna e altra figura e borgo classicheggiante in lontananza*



*Cat. 303. Paesaggio con sentiero, cinque figure e cane, lago con barca e borgo in lontananza (inedito)*



*Cat. 304. Paesaggio con giudizio di Paride e ritratti "en travesti" di Lorenzo Onofrio Colonna come Paride e Maria Mancini come Venere (in collaborazione con Carlo Maratta)*



*Cat. 305. Paesaggio tempestoso con Didone e Enea (in collaborazione con Carlo Maratta)*



*Cat. 306. Paesaggio con specchio d'acqua, tre figure ed edificio classicheggiante*



*Cat. 307. Paesaggio con uomo che monta a cavallo, cavaliere al galoppo ed edifici sullo sfondo*



*Cat. 308. Paesaggio boschivo con tre pastori e gregge di pecore su sentiero, fiume in lontananza*



*Cat. 309. Paesaggio boschivo con satiro che spia una ninfa sulla riva di un corso d'acqua*



*Cat. 310. Paesaggio con due figure a riposo, lago con pastore e gregge in lontananza*



*Cat. 311. Paesaggio boschivo con due figure*



Cat. 312. *Paesaggio con pescatore e specchio d'acqua in primo piano, sentiero con pastore, gregge di capre e arco roccioso*



Cat. 313. *Paesaggio con tre pescatori nei pressi di un fiume e parete rocciosa sulla sinistra*



*Cat. 314. Paesaggio boscoso con due pastori e gregge di pecore in primo piano, specchio d'acqua con bagnante e vaso sulla riva, arco naturale attraversato da sentiero sullo sfondo*



*Cat. 315. Paesaggio con donna e uomo in primo piano che si bagnano sulla sponda di un fiume, pescatori e altri bagnanti, parete rocciosa con cascata sulla sinistra*





Cat. 316. *Paesaggio con tre figure su sentiero in primo piano, pastore con gregge di pecore e fiume*



Cat. 317. *Paesaggio boscoso con tre figure che si bagnano sulla sponda di un lago e barca con tre barcaioli*



Cat. 318. *Paesaggio con due pastori a riposo su sentiero alberato e figure nei pressi di un fiume*  
(inedito)



Cat. 319. *Paesaggio boschivo con uomo che si abbevera sulla sponda di un fiume, due cani e altre due figure su sentiero ombreggiato*



*Cat. 320-a. Sentiero nella foresta con due cani e cinque viandanti*



*Cat. 320-b. Sentiero nella foresta con due cani e quattro viandanti*



*Cat. 321. Paesaggio boschivo con tre cani, due viandanti su sentiero e cacciagione, uomo a cavallo sullo sfondo*



*Cat. 322. Paesaggio fluviale con donna e pescatore, fortezza sullo sfondo*



*Cat. 323. Paesaggio boschivo con fontanile e quattro figure (la fontana di Grottaferrata)*



*Cat. 324. Paesaggio boschivo con capre che si abbeverano in uno specchio d'acqua, fontanile e quattro figure (inedito)*



Cat. 325. *Paesaggio crepuscolare con due pastori di spalle su sentiero in primo piano e fiume con rapide*



Cat. 326. *Paesaggio con viandante su sentiero in primo piano, ansa di fiume con tre figure sulla riva, borgo e monti*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*



*Cat. 327. Pitture murale del romitorio (o Sala del Dughet) di Palazzo Colonna*





Cat. 328. *Paesaggio fluviale con pastore sdraiato e gregge di capre con altra figura (donna?) su sentiero*



Cat. 329. *Paesaggio fluviale con pastori, capre, pecore, borgo con torre circolare e monti in lontananza* (Photo © National Gallery Prague)



Cat. 330. *Paesaggio con arco in rovina, tre figure, gregge e colonnato di San Pietro in lontananza*  
[pendant del successivo]



Cat. 331. *Paesaggio fluviale con pastore, cavallo e due cani in primo piano, viandante su sentiero alberato e borgo su promontorio*  
[pendant del precedente]



Cat. 332. *Paesaggio con satiro che gioca con una capra e altre figure su sentiero*  
[pendant del successivo]



Cat. 333. *Paesaggio con due pastori, tre buoi e cacciagione in primo piano, fiume, cascate e borghi su promontori*  
[pendant del precedente]



Cat. 334. *Paesaggio fluviale con lavandaia e capanna* [pendant del successivo]  
Cat. 335. *Paesaggio boschivo con pescatore, cascata e donna su ponticello* [pendant del precedente]



Cat. 336. *Paesaggio con due figure sedute, pastore con cane e gregge di capre su sentiero in primo piano, borgo su promontorio e cascata sulla sinistra*



*Cat. 337. Paesaggio tempestoso con donna e altra figura con vaso che raccolgono l'acqua in primo piano, viandante che fugge*



*Cat. 338. Paesaggio con due pastori e gregge di pecore su sentiero nei pressi di una cascatella, due figure e borgo su promontorio in lontananza*



*Cat. 339. Veduta di Tivoli con due figure nei pressi di un fiume e rapide [pendant del successivo]  
 Cat. 340. Paesaggio con figura e cane su sentiero in primo piano, lago con barca, edifici e montagne in lontananza [pendant del precedente]*



*Cat. 341. Paesaggio nuvoloso con due figure su sentiero e castello in lontananza*



*Cat. 342. L'uragano (Paesaggio tempestoso con figure, tronchi spezzati e incendio nei pressi di una capanna)*



*Cat. 343. Paesaggio con figura in lontananza e borgo anticheggiante*



*Cat. 344. Paesaggio con pastore seduto su una roccia in primo piano, due figure sulla riva di un fiume, borgo in lontananza*



*Cat. 345. Paesaggio con tre figure, lago e borgo (Grottaferrata?)*



*Cat. 346. Paesaggio con due viandanti su sentiero in primo piano, altre figure, lago e edifici sullo sfondo*



*Cat. 347. Paesaggio panoramico (veduta di Tivoli?)*



*Cat. 348. Veduta di Tivoli con tre figure e cane su sentiero in primo piano [pendant del successivo]*



*Cat. 349. Paesaggio boschivo con pastore e gregge di pecore su sentiero e due figure sedute [pendant del precedente]*



*Cat. 350. Paesaggio con tre viandanti su sentiero in primo piano, rapide e fortificazione su promontorio in lontananza (inedito)*



*Cat. 351. Paesaggio con tre viandanti su sentiero, fiume con cascatelle e borgo su altura [pendant del successivo]*



*Cat. 352. Paesaggio con viandante e cane su sentiero in primo piano, lago con barca ed edifici sullo sfondo [pendant del precedente]*





*Cat. 353. Paesaggio con due viandanti e cane su sentiero, donna nuda (ninfa?) tra i cespugli, lago e borgo con torre delle Milizie sullo sfondo [pendant del successivo] (inedito)*



*Cat. 354. Paesaggio con due figure su un masso in primo piano, sentiero con due viandanti e portico con campanile (San Lorenzo fuori le Mura) sullo sfondo [pendant del precedente] (inedito)*



*Cat. 355. Paesaggio con due figure e un cane su sentiero e arco naturale*



*Cat. 356. Paesaggio con viandante e borgo*



*Cat. 357. Paesaggio con due pescatori sulla riva di un fiume*



Cat. 358. *Paesaggio con tre figure e due buoi su sentiero, edifici su collina*



Cat. 359. *Paesaggio con due figure conversanti in primo piano, viandante su sentiero, fiume con rapide e borgo su promontorio [pendant del successivo]*



Cat. 360. *Paesaggio con due figure conversanti, viandante e cane in primo piano, pescatore nei pressi di un fiume e borgo su promontorio [pendant del precedente]*



*Cat. 361. Latona e i paesani di Licia trasformati in rane*



*Cat. 362. Diana e Atteone*



*Cat. 363. Vulcano che scopre Venere e Marte*



*Cat. 364. Nascita di Adone*



*Cat. 365. Paesaggio con viandanti e rapide*

*Cat. 366. Paesaggio con pescatori e bagnanti con caduta d'acqua*



*Cat. 367. Paesaggio con pastori, gregge di pecore e bassa cascata*



*Cat. 368. Paesaggio con due cacciatori e sei cani lungo un sentiero alberato*



*Cat. 369. Paesaggio con viandanti*

*Catt. 370-373. Ciclo di quattro tondi di paesaggio*



*Cat. 374. Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, due barche e cittadella sullo sfondo*



*Cat. 375. Paesaggio campestre con figure, rocce e arco naturale*



*Cat. 376. Paesaggio con l'ansa di un fiume, figure, barcaiolo e barche sulla riva, città e montagna sullo sfondo*



*Cat. 377. Paesaggio montuoso con due figure e città su promontorio*



*Cat. 378. Paesaggio roccioso con cacciatore in primo piano, arco roccioso e cascata*



*Cat. 379. Paesaggio con specchio d'acqua, quattro figure di cui una che raccoglie l'acqua, sentiero e borgo turrito sullo sfondo*



*Cat. 380. Paesaggio con ansa di fiume, sentiero, figure e montagna sullo sfondo*



*Cat. 381. Paesaggio fluviale con bassa cascatella, figure, arco naturale e montagna sullo sfondo*





*Cat. 382. Paesaggio con due figure, albero spezzato, sentiero e arco naturale, veduta di costa e montagna sullo sfondo*



*Cat. 383. Paesaggio con rupe e due figure in primo piano, sentiero con due viandanti e borgo sullo sfondo*



*Cat. 384. Paesaggio con figura sdraiata in primo piano, specchio d'acqua con pescatori, due cittadelle su promontori in lontananza*



*Cat. 385. Paesaggio in tempesta con figure, albero spaccato e incendio in un borgo*



*Cat. 386. Paesaggio con due pescatori nei pressi di un fiume, castello fortificato (Santa Severa?) su promontorio, mare in lontananza [pendant del successivo]*



*Cat. 387. Paesaggio collinare con pastori, mucche e pecore e mare sullo sfondo [pendant del precedente]*



*Cat. 388. Veduta dell'Eremo di Camaldoli con uomo e donna conversanti*



*Cat. 389. Paesaggio con tre figure di spalle e cane in primo piano, sponda di lago con barca, cavalli al galoppo e donne in lontananza, edifici su promontorio sullo sfondo*



*Cat. 390. Paesaggio in tempesta con due figure che scappano e tronchi spezzati in primo piano, borgo nei pressi di una cascata e borgo di montagna in fiamme colpito da un fulmine*



*Cat. 391. Paesaggio con diluvio e figure* (Photo © National Gallery Prague 2022)



Cat. 392. *Paesaggio tempestoso con figure che si riparano sotto a un arco roccioso* (Photo © National Gallery Prague 2022)



Cat. 393. *Paesaggio con sentiero, donne e pastori sulla riva di un lago e architetture antichizzanti in lontananza*



Cat. 394. *Paesaggio con donna e bambino in primo piano, gregge di pecore, cane, e pescatore sulla riva di un lago e barca*



Cat. 395. *Paesaggio con lago, pescatori, barca, cavaliere con cavallo che si abbevera e borgo sullo sfondo (inedito)*



*Cat. 396. Paesaggio con due pastori a riposo e sezioni di colonne in primo piano, veduta di San Giovanni in Laterano sullo sfondo*



*Cat. 397. Veduta delle terme di Diocleziano con figure a riposo su rovine e cavaliere*





*Cat. 398. Paesaggio con viandanti, due cani, figura appoggiata a una pietra in primo piano, lago con barca, edifici e monti in lontananza*



*Cat. 399. Paesaggio con sentiero, tre viandanti, due cani e figura appoggiata a un sarcofago in primo piano, chiesa e borgo in lontananza*



*Cat. 400. Paesaggio fluviale con viandante e cane su sentiero, figura appoggiata a un sarcofago e monastero su collina*



Cat. 401. *Capriccio architettonico con viandante e cavaliere (inedito)*



Cat. 402. *Paesaggio con due figure in primo piano, ansa di fiume con barca e città laziale in lontananza [già pendant del successivo]*



Cat. 403. *Paesaggio con due pastori appoggiati a un masso in primo piano, donna su sentiero e rovine delle terme di Caracalla [già pendant del precedente]*



Cat. 404. *Paesaggio con due pastori e gregge di pecore, mulattiere e mulo su sentiero, lago e borgo sullo sfondo (inedito)*



Cat. 405. *Paesaggio con pescatore, fiume con cascatelle, tre figure conversanti e borgo* [già pendant del successivo]



Cat. 406. *Paesaggio con viandante e cane su sentiero, Colosseo sullo sfondo* [già pendant del precedente]



Cat. 407. *Paesaggio con due figure su sentiero in primo piano e borgo sullo sfondo*



*Cat. 408. Paesaggio con due pastori conversanti, rapide, viandante e borgo*



*Cat. 409. Paesaggio con tre figure in primo piano, due monaci incappucciati di spalle e villaggio su altura*



*Cat. 410. Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla (inedito)*



*Cat. 411. Veduta di Tivoli senza figure con cascata e tempio della Sibilla*

## Bibliografia

### ***Acquisitions...1997***

*Acquisitions in British Museums and Galleries Made with the Help of the Heritage Lottery Fund and the National Heritage Memorial Fund since January 1995: Supplement*, in «The Burlington Magazine», 1997, CXXXIX, pp. 74-80;

### **Albl 2013**

S. Albl, *Poussins Freunde: Pietro Testa und Karel Philips Spierincks*, in «Frühneuzeit-Info», 2013, XXIV, pp. 29-42;

### **Albl 2014**

S. Albl, *Tre nuovi disegni di Giovanni Andrea Podestà e proposte su Podestà pittore*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», 1, 2014, IV, pp. 99-120;

### **Albl, Sganzerla, Weston 2014**

S. Albl, A. V. Sganzerla, G. M. Weston (a cura di), *I pittori del dissenso. Giovanni benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Roma 2014;

### ***Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio...2016***

N. Barbone Pugliese (a cura di), *Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Seicento e Settecento*, cat. della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia, 26 febbraio - 22 aprile 2016), Foggia 2016;

### ***Alla scoperta del barocco...1998***

G. Finaldi, M. Kitson (a cura di), *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, cat. della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24 aprile – 5 luglio 1998), Venezia 1998;

### **Alloisi 1994**

S. Alloisi, *Note sul «Maestro della Betulla»*, in R. Vodret Adamo (a cura di), *Intorno a Poussin. Dipinti romani a confronto*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte antica, novembre 1994 - gennaio 1995), Roma 1994, pp. 114-125;

### **Alloisi 2002**

S. Alloisi, *Arcadie e vecchi merletti: paesaggi della Collezione Corsini*, Roma 2002;

**Alpatov 1967**

M. V. Alpatov, *Poussin's "Tancred and Erminia" in the Hermitage. An interpretation*, in J. Courtauld (a cura di), *Studies in Renaissance & Baroque art. Presented to Anthony Blunt on his 60<sup>th</sup> birthday*, London 1967, pp. 130-135;

**Amendola 2006**

A. Amendola, *Quando a esser ritratta è Venere. Nuovi documenti d'archivio su Maria Mancini, Jacob Ferdinand Voet e Filippo Parodi*, in «Storia dell'Arte», 15, 2006, CXV, pp. 59-76;

**Amendola 2013**

A. Amendola, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, Roma 2013;

**Amendola, Zutter 2017**

A. Amendola, J. Zutter (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, Mendrisio 2017;

**Andresen 1863**

A. Andresen, *Nicolas Poussin*, Leipzig 1863;

**Anselmi 1998**

A. Anselmi, *Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid. I dipinti Ludovisi ed i paesaggi per il Buen Retiro*, in *El mediterráneo y el arte Espanol*, Valencia 1998, pp. 215-218;

**Anselmi 2000**

A. Anselmi, *Arte, politica e diplomazia. Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma. L'esempio di due agenti spagnoli nella Roma di Urbano VIII*, in E. Cropper (a cura di), *The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bologna 2000, pp. 101-120;

**Arcangeli 1962**

F. Arcangeli, *Gaspard Dughet*, in C. Gnudi, G. Bazin (a cura di), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, cat. della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, settembre-novembre 1962), Bologna 1962, pp. 256-289;



**Artemisia e i pittore del Conte...2018**

V. Farina (a cura di), *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Girolamo II Acquaviva d'Aragona*, cat. della mostra (Conversano, castello, 14 aprile 2019 – 30 settembre 2018), Cava De' Tirreni 2018;

**Artisti romantici tedeschi...1997**

D. Riccardi (a cura di), *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, cat. della mostra (Olevano Romano, Villa De Pisa, 7 settembre - 28 settembre 1997), Milano 1997;

**Augusti, Saccardo 2002**

A. Augusti, F. Saccardo, *Ca' d'Oro. La Galleria Giorgio Franchetti*, Milano 2002;

**Baetjen 1995**

K. Baetjer, *European paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865. A summary catalogue*, New York 1995;

**Baker 1920**

C. H. C. Baker, *Catalogue of the Petwoth Collection of Pictures in the Possession of Lord Leconfield*, London 1920;

**Baldinucci 1728**

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V. Dal 1610 al 1670*, Firenze 1728;

**Baldinucci 1773 (1728)**

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1728, Firenze), Firenze 1773, tomo XVIII;

**Baldinucci 1847 (1728)**

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1728, Firenze), ediz. crit. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, Vol. V, 1847;

**Baldinucci 1974 (1728)**

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1728, Firenze), ediz. critica a cura di F. Ranalli, Vol. V, Firenze 1974;

**Bandes 1976**

S. J. Bandes, *Gaspard Dughet and San Martino ai Monti*, in «Storia dell'arte», 1976, XXVI, pp. 46-60;

**Bandes 1981**

S. J. Bandes, *Gaspard Dughet's frescoes in Palazzo Colonna, Rome*, in «The Burlington Magazine», 1981, CXXIII, pp. 77-88;

**Bandes 1984**

S. J. Bandes, *Notes on Gaspard Dughet*, in «The Burlington Magazine», 1984, CXXVI, pp. 28-36;

**Barbieri 2006**

P. Barbieri, [Michele Todini. *Dichiarazione della Galleria Armonica eretta in Roma*], in M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di), *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Milano 2006, pp. 304-305;

**Barbier de Montault 1870**

X. Barbier de Montault, *Les musées et galleries de Rome. Catalogue general de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Roma 1870;

**Barbone Pugliese, Cecconi 2018**

N. Barbone Pugliese, I. Cecconi (a cura di), *Doni preziosi per la Galleria nazionale della Puglia. Catalogo delle opere*, Foggia 2018;

**Barghahn 1979**

B. von Barghahn, *The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace During the Reign of Philip IV*, tesi di dottorato, New York University, 1979;

**Barghahn 1986**

B. von Barghahn, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, New York 1986, Voll. I-II;

**Barocchi 1975**

P. Barocchi (ed. critica a cura di), *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua di F. Baldinucci*, 1975;

### **Barocco a Roma...2015**

M. G. Bernardini, M. Bussagli, A. Anselmi (a cura di), *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, cat della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015), Milano 2015;

### **Barocco italiano...1995**

*Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, cat. della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 12 aprile 1995 - 12 giugno 1995), Milano 1995;

### **Barroero 1998**

L. Barroero, *Un collezionista e mecenate di Niccolò Berrettoni. Giuseppe Paolucci abate pesarese*, in L. Barroero, V. Casale (a cura di), *Niccolò Berrettoni*, San Leo 1998, pp. 75-82;

### **Bartoli 1995**

R. Bartoli, *La Galleria Bonaparte. Catalogo*, in M. Natoli, M. Gregori (a cura di), *Luciano Bonaparte. Le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, Roma 1995, pp. 315-576;

### **Bartoni 2003**

L. Bartoni, *Giovanni Francesco Grimaldi e la pittura di paesaggio nei palazzi romani alla metà del Seicento*, in F. Cappelletti (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma 2003, pp. 127-140;

### **Bartoni 2011**

L. Bartoni, *Nuovi documenti su Filippo Lauri e la perduta occasione del Casino Farnese a Porta San Pancrazio*, in M. G. Aurigemma (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 390-395;

### **Bartoni 2012**

L. Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle fratte (1650-1699)*, Roma 2012;

### **Bartoni 2017**

L. Bartoni, *Girolamo "ultimo cardinal Farnese" nella Roma del Seicento. La villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti*, in «Storia dell'arte», 43/45, 2017 (2016), CXLIII-CXLV, pp. 131-158;

#### **Bätschmann 1995**

O. Bätschmann, *Nicolas Poussin. Landschaft mit Pyramus und Thisbe. Das Liebesgück und die Grenzen der Malerei*, Frankfurt am Main 1995;

#### **Batorska 2011**

D. Batorska, *Giovanni Francesco Grimaldi (1605/06-1680)*, Roma 2011;

#### **Battisti 1960**

E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in «Arte antica e moderna», 1960, IX, pp. 77-89;

#### **Baudi di Vesme 1966**

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, Vol. II, Torino 1966, pp. 686-690;

#### **Beaven 2003**

L. Beaven, *Cardinal Camillo Massimi (1620-1677) as a collector of landscape paintings. The evidence of the 1677 inventory*, in «Journal of the history of collections», 2003, XV, pp. 19-29;

#### **Beaven 2005**

L. Beaven, *Cardinal Camillo Massimo and Claude Lorrain. Landscape and the construction of identity in Seicento Roma*, in «Storia dell'Arte», 12, 2005, CXII, pp. 23-36;

#### **Beaven 2010**

L. Beaven, *An ardent patron. Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle; Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, London 2010;

#### **Beccari 2020**

M. Beccari, *A St Sebastian by Karel Philips Spierinck*, in «The Burlington magazine», 2020, CLXII, pp. 595-598;

**Bellezza encerrada...2013**

M. B. Mena Marqués (a cura di), *La bellezza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 maggio - 10 novembre 2013), Madrid 2013, pp. 391-421;

**Bellini 2012**

P. Bellini, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2012;

**Bellori 1672**

G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672;

**Bencini 2006**

D. Bencini, *Otto Marseus van Schrieck. Sottobosco con lucertola, donnola, farfalle e rospo; sottobosco con serpente, granchio, scarabeo e farfalle*, Firenze 2006;

**Beneš 2001**

M. Beneš, *Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude Lorrain: Myths and Realities of the Roman Campagna*, in M. Beneš, D. S. Harris, *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, New York 2001, pp. 88-113;

**Bénézit 1948-1955**

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintre, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Voll. I-VIII, Paris 1948-1955;

**Benocci 2004**

C. Benocci, *Valmontone "Città Panfilia" e la "Regina de le Regge". I paesaggi di Gaspard Dughet e le "Belle di famiglia" di Guillaume Courtois*, in M. Di Gregorio, B. Fabjan (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, Roma 2004, pp. 27-37;

**Beresford 1998**

R. Beresford, *Dulwich Picture Gallery. Complete illustrated catalogue*, London 1998;

**Bershad 1985**

D. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di Belle Arti», 1985, XV-XVI, pp. 65-84;

**Berti 1961**

L. Berti, *Il Museo di Arezzo*, Roma 1961;

**Bertolotti 1880**

A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze 1880;

**Bertolotti 1885**

A. Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga, duchi di Mantova, nei secoli XVI e XVII*, s.l 1885;

**Bertolotti 1886**

A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1886;

**Besse, Zanini 2008**

J.-M. Besse, P. Zanini, *Vapori nel cielo. Il paesaggio italiano nel viaggio di Goethe*, in Eadem (a cura di), *Vedere la terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Milano 2008, pp. 51-74;

**Bettagno 1996**

A. Bettagno, *El Museo del Prado*, Madrid 1996;

**Blanc 1861-1874**

C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris 1861-1874;

**Blazicek 1958**

O. J. Blazicek, *Socharstvi baroku v Cechach. Platika 17. A 18. Veku*, Praga 1958;

**Blunt 1950**

A. Blunt, *Poussin Studies; V: The Silver Birch Master*, in «The Burlington Magazine», 1950, XCII, pp. 69-73;

**Blunt 1959**

A. Blunt, *Poussin Studies VIII – A Series of Anchorite Subjects Commissioned by Philip IV from Poussin*,

*Claude and Others*, in «The Burlington Magazine», 1959, CI, pp. 389-390;

**Blunt 1960**

A. Blunt, *Poussin Studies X: Karel Philips Spierincks, the First Imitator of Poussin's "Bacchanals"*, in «The Burlington Magazine», 1960, CII, pp. 308-311;

**Blunt 1966**

A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London 1966;

**Blunt 1967**

A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Voll. I-II, London 1967;

**Blunt 1975**

A. Blunt, *Landscape by Gaspard, figures by Nicolas*, in «The Burlington magazine», 1975, CXVII, pp. 607-609;

**Blunt 1980**

A. Blunt, *The Silver Birch Master, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet and Others*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 577-582;

**Boaga 1956**

E. Boaga, *La Basilica di San Martino ai Monti*, in «Capitolium», 1956, XXXI, pp. 275-280;

**Boaga 1980**

E. Boaga, *Il Titolo di Equizio e la Basilica di San Martino ai Monti*, Roma 1980;

**Bodart 1970**

D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Vol. I-II, Roma 1970;

**Boisclair 1974**

M-N. Boisclair, *Documents inédits relatifs à Gaspard Dughet*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1974, pp. 75-85;

**Boisclair 1976 (a)**

M-N. Boisclair, *La décoration des deux mezzanines du palais Borghèse de Rome*, in «Revue d'art Canadienne (Racar)», 1976, III, pp. 7-28;

**Boisclair 1976 (b)**

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet: une chronologie révisée*, in «Revue de l'art», 1976, XXXIV, pp. 29-56;

**Boisclair 1978**

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet: étude de sa vie et de son oeuvre*, tesi di dottorato, Univerisità Paris IV-Sorbonne, 1978;

**Boisclair 1985 (a)**

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet à St-Martin-des-Monts*, in «Storia dell'arte», 1985, LIII, pp. 87-102;

**Boisclair 1985 (b)**

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet: sa conception de la nature et les fresques du palais Colonna*, in «Revue d'art Canadienne (Racar)», 1985, XII, pp. 215-226;

**Boisclair 1986**

M-N. Boisclair, *Gaspard Dughet: sa vie, son oeuvre*, Paris 1986;

**Boissard, Lavergne-Durey 1988**

E. Boissard, V. Lavergne-Durey, *Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'école italienne*, Paris 1988;

**Borroni Salvadori 1974**

F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 1, 1974, XVIII, pp. 1-166;

**Borsellino 1994**

E. Borsellino, *Collezionisti e mecenati nel '600. Cristina di Svezia, Cosimo III de' Medici e Camillo Pamphilj*, Roma 1994;

**Borsellino 2001**

E. Borsellino, *La collezione d'arte del cardinale Decio Azzolino*, Roma (Studi e documenti, 9) 2001;



**Boschetto, Arcangeli 1971**

A. Boschetto, F. Arcangeli (a cura di), *La Collezione di Roberto Longhi*, Firenze 1971;

**Bottari, Petroni, Crespi 1757**

G. G. Bottari, P. Petroni, L. Crespi, *Raccolta di Lettere Sulla Pittura Scultura Ed Architettura Scritte Da' Più celebri professori che in dette Arti fiorirono dal Secolo XV al XVII*, Tomo II, Roma 1757;

**Bousquet 1960 (a)**

J. Bousquet, *Les relations de Poussin avec le milieu romain*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 1. Études*, Paris 1960, Vol. I., pp. 1-18;

**Bousquet 1960 (b)**

J. Bousquet, *Chronologie du séjour romain de Poussin et de sa famille d'après les archives romaines*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 2. Documents*, Vol. II, Paris 1960, pp. 1-10;

**Bousquet 1980**

J. Bousquet, J. Thuillier, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle*, Montpellier 1980;

**Bréjon de Lavergnée 1973**

A. Bréjon de Lavergnée, *Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo*, in «Revue de l'art», 1973, XIX, pp. 79-96;

**Briganti 1962**

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962;

**Brigstocke 1978**

H. Brigstocke, *Some further thoughts on Pietro Testa*, in «München Jahrbuch der bildenden Kunst», 1978, XXIX, pp. 117-148;

**Brockwell 1915**

H. Brockwell, *Catalogue of the Paintings at Doughty House*, sl. 1915;

**Brown, Elliot 1987**

J. Brown, J. H. Elliot., *The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro*, in «The Burlington Magazine», 1987, CXXIX, pp. 104-107;

**Brown e Elliot 2003 (1980)**

J. Brown, J. H. Elliot., *A palace for a king. The Buen Retiro and the court of Philip IV* (1980, New Heaven), New Haven 2003;

**Bryan 1903**

M. Bryan, *Bryan's dictionary of painters and engravers*, s.l. 1903;

**Bryant 2003**

J. Bryant, *Paintings in the Iveagh Bequest, Kenwood, London*, New Heaven 2003;

**Buchanan 1824**

W. Buchanan, *Memoirs of painting, with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French Revolution*, Voll. I-II, London 1824;

**Bulgari 1958-1974**

C. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia. Notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato*, Voll. I-V, Roma 1958-1974;

**Buonanni 1723**

F. Buonanni, *Gabinetto armonico pieno d'instromenti sonori indicati, spiegati, e di nuovo corretti, ed accresciuti*, Roma 1723;

**Burke, Cherry, Gilbert 1997**

M. B. Burke, P. Cherry, M. L. Gilbert, *Collection of paintings in Madrid: 1601 – 1755*, Voll. I-II, Santa Monica (California) 1997;

**Burroughs 1931**

B. Burroughs, *Metropolitan Musuem of Art. Catalogue of paintings*, New York 1931;

**Buscaroli 1935**

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna 1935;

#### **Bussagli 2011**

M. Bussagli, *Roma. Le magnifiche pinacoteche*, Udine 2011;

#### **Busiri Vici 1959**

A. Busiri Vici, *Opere di Jan Miel alla corte sabauda*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1959, XII-XIII, pp. 95-118;

#### **Busiri Vici 1962**

A. Busiri Vici, *Fantasie architettoniche di Alessandro Salucci*, in «Capitolium», 1962, XXXVII, pp. 880-891;

#### **Busiri Vici 1974**

A. Busiri Vici, *Jan Frans van Bloemen. "Orizzonte" e l'origine del paesaggio romano settecentesco*, Roma 1974;

#### **Byrne 1942**

J. S. Byrne, *Gaspard Dughet and XVIIIth Century England*, tesi di dottorato, New York University, 1942;

#### **Cacciotti 1994**

B. Cacciotti, *La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*, in «Bollettino d'Arte», 79, 1994, LXXXVI-LXXXVII, pp. 133-196;

#### **Cacciotti 1996**

B. Cacciotti, *La dispersione di alcune antichità della collezione Massimo in Spagna e in Inghilterra*, in M. Buonocore, M. Pomponi (a cura di), *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, pp. 213-237;

#### **Calabrese 2000**

M. C. Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania 2000;

#### **Camboni 2016**

E. Camboni, *Da Vouet a Errard: gli artisti francesi nell'Accademia di San Luca tra rifondazione e progettata unione*, in *Roma-Parigi, accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, cat. della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016 – 13 gennaio 2017), Roma 2016, pp. 21-30;

#### **Cametti 1927**

A. Cametti, *Arcangelo Corelli: i suoi quadri e i suoi violini*, in «Rivista di studi e vita romana», 1927, V, pp. 412-423;

#### **Campori 1870**

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870;

#### **Caneva 1998**

C. Caneva, *La collezione Feroni. Dalle province unite agli Uffizi*, Firenze 1998;

#### **Cannatà, Vicini 1992**

R. Cannatà, M. L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma 1992;

#### **Cantalamessa 1892**

G. Cantalamessa Giulio, *Ricognizione Fidecommissaria Doria Pamphilj*, 1892 (ADP);

#### **Cantor 2005**

S. B. Cantor, *Gaspard Dughet: Some Problems in the Connoisseurship of Chalk Drawings*, tesi di master in Master of Arts, University of Maryland, a.a. 2005;

#### **Cantor 2013**

S. B. Cantor, *The Landscapes of Gaspard Dughet: Artistic Identity and Intellectual Formation in Seventeenth-Century Rome*, tesi di dottorato in Art History, University of Maryland, a.a. 2013;

#### **Capitelli 1996**

G. Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Milano 1996, pp. 57-69, 71-80;

#### **Capitelli 2004**

G. Capitelli, *Il paesaggio italianizzante*, in L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, Milano 2004, pp. 213-231;

#### **Capitelli 2005**

G. Capitelli, *Los paisajes para el Palacio del Buen Retiro*, in A. Úbeda de los Cobos (a cura di), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 luglio – 27 novembre 2005), Madrid 2005, pp. 241-261;

#### **Capitelli 2019**

G. Capitelli, *La pittura di paesaggio nell'appartamento della principessa Isabelle*, in M. Natale, P. Piergiovanni (a cura di), *Palazzo Colonna, appartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, Roma 2019, pp. 24-37;

#### **Cappelletti 1997**

F. Cappelletti, *La riapertura della galleria Doria Pamphilj. Ritorno al Settecento*, in «Art e dossier», 12, 1997, CXII, pp. 32-36;

#### **Cappelletti 1999**

F. Cappelletti, *Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria seicentesca*, in A. G. De Marchi (a cura di), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Firenze 1999, pp 31-63;

#### **Cappelletti 2003**

F. Cappelletti, *Ancora su Paul Bril intorno a 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in Eadem (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma 2003, pp. 9-20;

#### **Cappelletti 2004**

F. Cappelletti, *Gaspard Dughet (Roma, 1615-1675)*, in L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, Milano 2004, pp. 272-275;

#### **Cappelletti 2006**

F. Cappelletti, *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma, 1580-1630*, Roma 2006;

### **Cappelletti 2012**

F. Cappelletti, *Il palazzo Pamphilj di piazza Navona a Roma. Qualche appunto per le decorazioni del palazzo cardinalizio e la storia del cantiere*, in F. Cappelletti, A. Carboni Baiardi, V. Curzi, C. Prete (a cura di), *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, Ancona 2012, pp. 87-96;

### **Cappelletti, Artem'eva 2012**

F. Cappelletti, I. Artem'eva, *La pittura italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e riflessioni*, Firenze 2012;

### **Cappelletti 2014**

F. Cappelletti, *An eye on the main chance. Cardinals, cardinal-nephews, and aristocratic collectors*, in G. Feigenbaum (a cura di), *Display of art in the Roman palace (1550-1750)*, Los Angeles 2014, pp. 78-88;

### **Cardelli 1997**

C. Cardelli, *Claudio "il Lorenese" ed un suo giovane committente romano*, in «Strenna dei Romanisti», 1997, LVIII, pp. 19-29;

### **Carrier 2009**

D. Carrier, *Nicolas Poussin's Landscape with a Man killed by a Snake*, in «Source», 2, 2009, XXVIII, pp. 33-38;

### **Castelli Gattinara 1998**

F. Castelli Gattinara, *La scoperta dell'Europa perduta. Valmontone; in palazzo Doria Pamphilj prosegue l'intervento sulle decorazioni affidate dal principe Camillo a Mattia Preti dopo un litigio con Pier Francesco Mola*, in «Il giornale dell'arte», 171, 1998, XVI, p. 88.

### **Cataloghi del Museo Campana...1959**

*Cataloghi del Museo Campana. Capitolo IX: Opere de' Capiscuola della pittura italiana e de' loro più celebri Discepoli dal 1500 fin quasi al 1650*, Roma 1859;

### **Catalogue of the Gallery of Art...1915**

*Catalogue of the Gallery of Art of the New York Historical Society*, New York 1915;

**Catena 1957-1958**

C. M. Catena, *La nostra basilica*, in *La Madonna del Carmine. Bollettino parrocchiale di San Martino ai Monti*, Voll. VI-VII, 1957-1958, s.p.;

**Cavazzini 2000**

P. Cavazzini, *Agostino Tassi Reassessed: a Newly Discovered Album of Drawings*, in «Paragone (Arte)», 32, 2000 (2001), LI, pp. 3-31;

**Cavazzini 2008 (a)**

P. Cavazzini, *La vita e le opere di Agostino Tassi*, in Eadem (a cura di), *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 19 giugno - 21 settembre 2008), Roma 2008, pp. 23-95;

**Cavazzini 2008 (b)**

P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park, Pennsylvania 2008;

**Cavazzini 2014**

P. Cavazzini, *Pier Francesco Mola tra le corti e il mercato*, in A. Amendola, J. Zutter (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, Mendrisio - Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 213-225;

**Cavazzini 2014 (b)**

P. Cavazzini, *A Painting by Michael Sweerts on the Roman Art Market*, in «Oud Holland», 2/3, 2014, CXXVII, pp. 109-115;

**Cavazzini 2019**

P. Cavazzini, *Quadri per vendere o per nobilitare. Le collezioni dei pittori a Roma nella prima metà del Seicento e la collezione di Onorio Longhi*, in F. Parrilla, M. Borchia (a cura di), *Le collezioni degli artisti in Italia*, Roma 2019, pp. 31-41;

**Cecconi 1725**

G. F. Cecconi, *Roma Sacra, e Moderna*, Roma 1725;

### **Charles Le Brun...1963**

J. Fricker (a cura di), *Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur*, cat. della mostra (Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, luglio-ottobre 1963), Paris 1963;

### **Charles Le Brun...2016**

B. Gady, N. Milovanovic (a cura di), *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. della mostra (Lens, Musée du Louvre-Lens, 18 maggio-29 agosto 2016), Paris 2016;

### **Charton, Desportes 1861**

É. Charton, F. Desportes (a cura di), *Claude Lorrain, Poussin et le Guaspre dans la campagne romaine*, in «Magasin Pittoresque», Paris 1861, XXIX, pp. 228-230;

### **Chateaubriand 1851**

F. R. de Chateaubriand, *Chateaubriand illustré; Voyages en Italie et en Amérique*, Lagny 1851;

### **Chatelet, Thuillier 1964**

A. Chatelet, J. Thuillier, *La peinture française. De Le Nain à Fragonard*, Genève 1964;

### **Chatelet 1970**

A. Chatelet, *Chantilly, Musée Condé. Peintures de l'école française*, Paris 1970;

### **Chaves Montoya**

M. T. Chaves Montoya, *El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 1992, IV, pp. 217-230;

### **Checchi**

T. Checchi, [Gaspard Dughet, *Sala del Dughet*], in M. Natale, P. Piergiovanni (a cura di), *Palazzo Colonna, appartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, Roma 2019, pp. 367-369;

### **Chefs-d'oeuvres du Musée Fabre...2006**

M. Hilaire, S. Amic (a cura di), *Chefs-d'oeuvres du Musée Fabre de Montpellier*, cat. della mostra (Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 27 gennaio - 5 giugno 2006), Milano 2006;

### **Chiarini 1964**



M. Chiarini, *Appunti sulla pittura di paesaggio a Roma tra il 1620 e il 1650*, in «Paragone (arte)», 1964, CLXXV, pp. 75-81;

#### **Chiarini 1965**

M. Chiarini, *Due mostre e un libro (studi recenti sulla pittura di paesaggio a Roma fra Sei e Settecento)*, in «Paragone (arte)», 16, 1965, CLXXXVI, pp. 62-76;

#### **Chiarini 1969 (a)**

M. Chiarini, *Alcuni quadri di paesaggio nel Museo di belle arti di Budapest*, in «Szépművészeti Múzeum: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 1969, XXXII-XXXIII, pp. 123-129;

#### **Chiarini 1969 (b)**

M. Chiarini, *Gaspard Dughet: Some Drawings connected with Paintings*, in «The Burlington Magazine», 1969, CXI, pp. 750-754;

#### **Chiarini 1972**

M. Chiarini, *I disegni italiani di paesaggio dal 1600 al 1750*, Treviso 1972;

#### **Chiarini 1973**

M. Chiarini, *Gaspard Dughet: un nouveau dessin apparenté aux gouaches de la galerie Colonna*, in «The National Gallery of Canada. Bulletin», 1973, XXII, pp. 17-20;

#### **Chiarini 1977**

M. Chiarini, *The formation of the Galleria Palatina*, in «Apollo», 1977, CVI, pp. 208-219;

#### **Chiarini 1982**

M. Chiarini, *Il Paesaggio*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, 1982, Vol. XI;

#### **Chiarini 1990**

M. Chiarini, *Gaspard Dughet (1615-1675)*, Paris (Cahiers du dessin français, 7) 1990;

#### **Chiarini 1991**

M. Chiarini, *Nicolas Poussin e Claude Lorrain: rapporti e scambi*, in in G. C. Sciolla (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra: da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino

1991, pp. 320-326;

#### **Chiarini 1994**

M. Chiarini, *Gaspard Dughet. Ses liens avec ses contemporains et les paysagistes Nordiques italianisants de la generation suivante*, in C. Loisel (a cura di), *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris 1994, pp. 105-118;

#### **Cirillo 2017-2018**

G. Cirillo, *Al servizio degli Asburgo: i Gallio d'Alvito tra Napoli, Roma, Milano e Madrid*, in «Annali di Storia Moderna e Contemporanea», 2017-2018, V-VI, pp. 201-232;

#### **Clark A. M. 1967**

A. M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicolas Pio*, in «Master drawings», 1967, V, pp. 3-23:

#### **Clark K. 1949**

K. Clark, *Landscape into Art*, London 1949;

#### **Claude to Corot...1990**

A. Wintermute, M. Kitson, *Claude to Corot: the development of landscape painting in France*, cat. della mostra (New York, Colnaghi, 1 novembre - 15 dicembre 1990), New York 1990;

#### **Claude Lorrain...1982**

H.D. Russell (a cura di), *Claude Lorrain 1600-1682*, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art, 17 ottobre 1982- 2 gennaio 1983), New York 1982;

#### **Claude Lorrain und die Meister...1964**

*Claude Lorrain und die Meister der Römischen Landschaft im XVII Jahrhundert*, cat. della mostra (Vienna Albertina, 16 novembre 1964 -15 febbraio 1965), Wien 1964;

#### **Claudio de Lorena...1984**

J. J. Luna (a cura di), *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, cat. della mostra (Madrid, Museo del Prado, aprile – giugno 1986), Madrid 1984;

#### **Coekelberghs 1975**

D. Coekelberghs, *Contribution à l'étude du paysage italianisant flamand et hollandaise au XVIIe siècle*, in «Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain», 1975, VIII, pp. 104-122;

#### **Cola, Colonna 2019**

M. C. Cola, S. Colonna (a cura di), *La collezione d'arte della fondazione Roma*, Roma 2019;

#### **Collecting Muse...1974**

*The Collecting Muse. A selection from the Nathalie and Hugo Weisgall Collection*, cat. della mostra (Sacramento, E.B. Crocker Art Gallery, 30 agosto – 12 ottobre 1975), 1975;

#### **Compin, Reynaut, Rosenberg 1972**

I. Compin, Isabelle, N. Reynaud, Nicole, P. Rosenberg, *Musée du Louvre. Catalogue illustré des peintures. Ecole française. XVIIe et XVIIIe siècles : I, A-L*, Paris 1974;

#### **Compin, Roquebert 1986**

I. Compin, Isabelle, A. Roquebert, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. III. Ecole française, A-K*, Paris 1986;

#### **Conisbee 1979**

P. Conisbee, *Pre-Romantic plein-air painting*, in «Art history», 1979, II, pp. 413-428;

#### **Conte 2016**

F. Conte, *Le tele romane per Santa Maria della Vittoria a Milano nei depositi della Pinacoteca di Brera*, in «Concorso. Arti e lettere», 2016, VIII, pp. 46-57;

#### **Conte 2020**

F. Conte, *Un "no ordinary sheperd" di Salvatore Rosa con undici "pecorelle" di Pier Francesco Mola*, in «Iconographica», 2020, XIX, pp. 106-116;

#### **Coppi 1855**

A. Coppi, *Memorie colonnesi*, Roma 1855;

#### **Cornelini 2003**

P. Cornelini, *Lineamenti della vegetazione delle coste laziali*, in *Manuale di ingegneria naturalistica*

*applicabile ai settori delle strade, cave, discariche e coste sabbiose (Regione Lazio), Vol. II, 2003 pp. 57-60;*

**Cornelini, Petrella 2003**

P. Cornelini, P. Petrella, *Lineamenti della flora e della vegetazione del Lazio*, in *Manuale di ingegneria naturalistica applicabile ai settori delle strade, cave, discariche e coste sabbiose (Regione Lazio), Vol. II, 2003, pp. 50-56*

**Corti 1937**

G. Corti, *Galleria Colonna*, Roma, 1937;

**Corti 1969**

G. Corti, *Galleria Colonna*, Roma, 1969;

**Cowdry 1751**

R. Cowdry, *A Description of the Pictures, Statues, Busto's, Basso Rilievo's and other curiosities at the Earl of Pembroke's Home at Wilton*, London 1751;

**Curti 2005**

F. Curti, *La quadreria della marchesa Cristiana Duglioli Angelini. Committenza e collezionismo tra Roma e Bologna nel Seicento*, Roma 2005;

**Curti 2007**

F. Curti, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento: la quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, Roma 2007;

**Curti 2010**

F. Curti, *"E tutto a cagione dell'affetto che portò sempre al maestro". La casa a Trastevere di Angelo Caroselli, poi di Filippo Lauri*, in L. Pani Ermini (a cura di), *Trastevere*, Vol. II, Roma 2010 (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, 55), pp. 343-360;

**Curzietti 2014**

J. Curzietti, *Il Cenotafio di suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva. Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi*, in «Studi di storia dell'arte», 2014, XXV, pp. 167-182;

**Dacier 1909-1921**

É. Dacier, *Catalogues de ventes et Livrets de Salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Voll. I-XI, Paris 1909-1921;

**Damiron 1960**

S. Damiron, *Un inventarioire manuscrit de l'oeuvre gravé de Poussin (XVIIIe siècle)*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 2. Documents*, Vol. II, Paris 1960 pp. 11-26;

**Danesi Squarzina 1996**

S. Danesi Squarzina (a cura di), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Roma 1996;

**Danesi Squarzina 1999**

S. Danesi Squarzina, *A "Hagar and the angel" by Carel Philips Spierinck in Postdam*, in «The Burlington Magazine», 1999, CXXI, pp. 349-351;

**Davies 1946-1950**

M. Davies, *The National Gallery. French School*, Voll. I-II, London 1946-1950;

**Davies 1957**

M. Davies, *The National Gallery. French School*, London 1957;

**Dethan 1968**

G. Dethan, *Mazarin et ses amis. Suivi d'un choix de lettres inédites*, Nancy 1968;

**Dezallier d'Argenville 1745**

A. J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*, Paris 1745;

**De Boyer d'Argens 1752**

J. B. De Boyer d'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de Peinture*, Paris 1752.;

**De Gennaro 1998**

R. De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo. Precisazioni su Brueghel*,

*Ribera e Savoldo*, in «Prospettiva», 1998 (1997), LXXXVII-LXXXVIII, pp. 168-174;

**De Gennaro 2003**

R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia. L'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003;

**De La Lande 1769**

J. J. De La Lande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venezia 1769;

**De Marchi G. 1987**

G. De Marchi, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987;

**De Marchi G. 1990**

G. De Marchi, *Gli scritti di Giuseppe Ghezzi sulle mostre d'arte in San Salvatore in Lauro*, in V. Martinelli (a cura di), *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma 1990, pp. 57-64;

**De Marchi A. G. 1999**

A. G. De Marchi (a cura di), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Firenze 1999;

**De Marchi A. G. 2008**

A. G. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, Firenze 2008;

**De Marchi A., Mazzalupi 2008**

A. De Marchi, M. Mazzalupi (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano 2008;

**De Marchi A. G. 2009**

A. G. De Marchi, *Il realismo per Camillo Pamphilj e qualche accessione alla raccolta di famiglia*, in «Antonoglia di Belle Arti», 2009, pp. 26-35;

**De Marchi A. G. 2010**

A. G. De Marchi, *Pareti per tramezzare all'Indiana: i paesaggi su piombo di Dughet fra Oriente e Occidente*, in F. Mignini (a cura di), *Matteo Ricci, Incontro di civiltà nella Cina dei Ming*, 2010, pp. 106-115;

**De Marchi A. G. 2013**

A. G. De Marchi, *Mola. Il disegno e la pittura. Psicologia e filologia a confronto*, Milano 2013;

**De Marchi A. G. 2016**

A. G. De Marchi, *Collezione Doria-Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, Milano 2016;

**De Rossi F. 1765**

F. De Rossi, *Ritratto di Roma Moderna (1645, Roma)*, 1765;

**De Rossi G. M. 1971**

G. M. De Rossi, *Torri costiere del Lazio*, Roma 1971;

**De Rossi M. G. 1668**

M. G. De Rossi, *Pianta di Roma*, Roma 1668;

**Del Vita 1915**

A. Del Vita, *La pinacoteca d'Arezzo*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 1, 1915, XV, pp. 75-88, 110-120;

**Del Vita 1921**

A. Del Vita, *La pinacoteca d'Arezzo*, Firenze 1921;

**Di Domenico Cortese 1975**

G. Di Domenico Cortese, *Francesco Allegrini pittore di battaglie*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna di Messina», 1975, I, pp. 33-37;

**Di Giuseppe di Paolo 2014**

V. Di Giuseppe di Paolo, *Guillaume Courtois nel cantiere di Nettuno e lo stile del sesto decennio*, in «Storia dell'Arte», 37-38, 2014, CXXXVII-CXXXVIII, pp. 105-116;

**Di Gregorio 2004**

M. Di Gregorio, *Nascita e morte di una quadreria. La collezione dei Pamphilj a Valmontone*, in M. Di Gregorio, B. Fabjan (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, Roma 2004, pp. 59-70;

#### **Di Gregorio, Fabjan 2004**

M. Di Gregorio, B. Fabjan (a cura di), *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, Roma 2004;

#### **Di Gregorio 2005**

M. Di Gregorio, *La collezione Pamphilj a Valmontone: storia e dispersione nello spoglio degli inventari del palazzo (1659 – 1748)*, in «Bollettino d'arte», 89, 2004 (2005), 130, pp. 99-110;

#### **Di Gregorio 2012**

M. Di Gregorio, *Il paesaggio della campagna romana tra ideale e natura, Gaspard Dughet e la sua eredità tra Sei e Settecento*, in I. Salvagni, M. Fratarcangeli (a cura di), *Oltre Roma nei colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, cat. della mostra (Comunità Montana dei Castelli Romani e Prenestini, 21 gennaio – 25 marzo 2012), Roma 2012, pp. 20-28;

#### **Di Meola 2003**

B. Di Meola, *La collezione del Cardinale Girolamo I Colonna*, in F. Cappelletti (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti e mercanti*, Roma 2003, pp. 113-125;

#### **Dodsley**

R. & J. Dodsley, *London and its environs described*, Voll. I-VI, London 1761;

#### **Donati Guerrieri 1972**

M. G. Donati Guerrieri, *Lo stato di Castiglione del Lago e i della Corgna*, Perugia 1972;

#### ***Drawings form the Collections of...1998***

J. Whiteley (a cura di), *Drawings from the Collections of the British Museum and the Ashmolean Museum*, cat. della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, giugno - settembre 1998; Londra, British Museum, settembre 1998 - gennaio 1999) London 1998;

#### **Duffy, Hedley 2004**

S. Duffy, J. Hedley, *The Wallace Collection's pictures. A complete catalogue*, London 2004;

#### **Dukel'skaja 2002**

L. A. Dukel'skaja, *A capital collection. Houghton Hall and the Hermitage*, New Haven 2002;



**Dussieux 1876 (1856)**

L. Dussieux, *Les artistes français à l'étranger* (Paris 1856), Paris 1876;

**Edelein-Badie 1997**

B. Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Paris 1997;

**Egger 1931**

H. Egger, *Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV – XVIII Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, Vol. II, Wien 1931;

**Egle 2014**

S. Egle, *Poussin, Nicolas (1594-1665); Dughet, Gaspard (1615-1675)*, in A. Beyer, E. Osterkamp (a cura di), *Goethe et l'art*, Paris 2014, Vol II, pp. 452-455;

**Erlanger 1946**

P. Erlanger, *Les peintres de la réalité*, Paris 1946;

**Espinós, Orihuela, Royo Villanova**

A. Espinós, M. Orihuela, M. Royo Villanova, "El Prado disperso". *Cuadros depositados en Granada. I. Palacio de Carlos V*, in «Boletín del Museo del Prado», IV, 1983, pp. 115-130;

**Fagiolo dell'Arco 1998**

M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "Cortoneschi". Bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma 1998;

**Fagiolo dell'Arco 2001**

M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano 2001;

**Falda 1675**

G. B. Falda, *Le Fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con i loro prospetti, come sono al presente*, Voll. I-IV, 1675;

**Fasto romano...1991**

A. Gonzáles-Palacio, *Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio - 30 giugno 1991), Roma 1991;

#### **Félibien 1696 (1688)**

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (Trevoux, 1688), Paris 1696;

#### **Félibien 1725 (1688)**

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes*, (Trevoux 1688), Paris 1725;

#### **Ferro 2008**

F. M. Ferro, *Arcadia picta*, in P. Biscottini, E. Bianchi (a cura di), *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, cat. della mostra (Milano, Museo diocesano, 14 ottobre 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008, pp. 49-55;

#### **Filippini 1639**

G. A. Filippini, *Ristretto di tutto quello che appartiene all'antichità e veneratione della Chiesa de'Santo Silvestro e Martino de' Monti di Roma*, Roma 1639;

#### **Fiore 2012**

C. Fiore, "Parmi d'andare peregrinando dolcissimamente per quell'Etruria". Scoperte antiquarie e natura nell'Etruria di Curzio Inghirami e Athanasius Kircher, in «Storia dell'Arte», 2012, CXXXIII, pp. 53-81;

#### **Fiore 2017**

C. Fiore, *I filosofi della natura. Gli eremiti nei dipinti di Salvator Rosa e Gaspard Dughet*, in A. Albl, F. Lofano (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, Roma 2017, pp. 333-353;

#### **Fiore 2020**

C. Fiore, *Athanasius Kircher. Natura e antico nella Roma del Seicento*, Roma 2020;

#### **Fontenai 1776**

L-A. D. B. Fontenai, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historiques et raisonnée des architectes, peintres*,

*graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs & danseurs, imprimeurs, horlogers & mechaniciens, Paris 1776;*

***Francesi a Roma...1961***

*I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento al Romanticismo*, cat. della mostra (Roma, Museo di Roma, maggio - luglio 1961), Roma 1961;

***France in the Golden Age...1982***

P. Rosenberg (a cura di), *France in the Golden Age. Seventeenth-century French paintings in American collections*, cat. della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, gennaio-aprile 1982; New York, Metropolitan Museum Maggio-agosto 1982; Chicago, Art Institute of Chicago, settembre-novembre 1982) New York 1982;

***France in the Golden Age...1996***

*France in the golden age. Seventeenth-century French paintings*, cat. della mostra (London, Walpole Gallery, 26 giugno - 31 luglio 1996), Torino 1996;

***François-Xavier Fabre...2008***

L. Pellicer, M. Hiliare, *François-Xavier Fabre (1766-1837). De Florence à Montpellier*, cat. della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 14 novembre 2007 – 24 febbraio 2008; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 marzo - 2 giugno 2008), Paris 2008;

**Frascarelli 2011 (a)**

D. Frascarelli, "Per lustro della famiglia". *La nuova collezione di Paolo Falconieri (1634-1704) e nuove considerazioni su dipinti di Raffaello, Bernini e Andrea Sacchi*, in «Rivista d'arte», 5, 2011, I, pp. 205-253;

**Frascarelli 2011 (b)**

D. Frascarelli, "Cercando quadri". *Paolo Falconieri (1634-1704) tra artisti, mercanti e collezionisti*, in M. G. Aurigemma (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 396-403;

**Frascarelli 2012 (a)**

D. Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Roma 2012;

**Frascarelli 2012 (b)**

D. Frascarelli, *Libri, quadri, mappamondi e cembali. L'allestimento della dimora di Paolo Falconieri (1634-1704) nel palazzetto di via Giulia in Roma*, in E. Debenedetti (a cura di), *Palazzi, chiese, arredi e pittura*, Roma 2012, pp. 107-134;

**Frascarelli 2014**

D. Frascarelli, *A tutela di un minore. Memorie, elenchi e inventari dell'eredità di Carlo Cardelli (1626-1662)*, in C. M. Sicca (a cura di), *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, Pisa 2014, pp. 63-73;

**Frascarelli 2016 (a)**

D. Frascarelli, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino 2016;

**Frascarelli 2016 (b)**

D. Frascarelli, *Vivere a Roma alla fine del Seicento. Le dimore di Paolo Falconieri, Pietro Gabrielli e Lorenzo Onofrio Colonna*, in «Zeusi», 2016, III, pp. 14-19;

***French drawings...2004***

S. Couturier (a cura di), *French drawings from the National Gallery of Canada*, cat. della mostra (Ottawa, National Gallery of Canada, 21 maggio - 29 agosto 2004; Victoria, British Columbia, Art Gallery, 4 dicembre 2004 - 20 febbraio 2005; Edmonton Art Gallery, 16 settembre - 17 novembre 2005), Ottawa 2004;

***French paintings...2003***

M. Hilaire, J. Zutter, O. Zeder (a cura di), *French paintings from the Musée Fabre, Montpellier*, cat. della mostra (Canberra, National Gallery of Australia 2003), Canberra 2003;

**Friedlaender 1939-1974**

W. Friedlaender, *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, London 1939-1974, Voll. I-V;

**Friedlaender, Blunt 1963**

W. Friedlaender, A. Blunt (a cura di), *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné. Studies for the Long Gallery. The decorative drawings; the illustrations to Leonardo's Treatise, the landscape drawings*, Vol. IV, London 1963;

**Frutos Sastre 2009**

L. M. de Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid 2009;

**Fumagalli 1994**

E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma 1994;

**Fumagalli 1997**

E. Fumagalli, *Committenza e iconografia medica a Roma nel Seicento. Il ciclo di affreschi di palazzo Madama*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1997, XLI, pp. 314-347;

**Fumagalli 2005**

E. Fumagalli, *Il Palazzo Madama*, in *Palazzo Madama*, Roma 2005, pp. 39-137;

**Galli 1928**

R. Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti. Inventario e Notizie*, Bologna 1928;

**Galvagni 2020**

K. Galvagni, *Le marine di Gaspard Dughet (1615-1675) tra influenze artistiche e varianti tecniche*, in C. S. Fiore (a cura di), *Espandere i confini: paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*, Roma 2020, pp. 40-49;

**Galvagni (in corso di pubblicazione) (a)**

K. Galvagni, *L'illusorio Maestro della Betulla. Ipotesi ricostruttive per la prima maniera dughettiana*, in E. Albanesi, D. Di Bonito, L. Esposito, M. Onori (a cura di), *In corso d'opera 4*, Roma 2021 (in corso di pubblicazione);

**Galvagni (in corso di pubblicazione) (b)**

K. Galvagni, *Dipingere a quattro mani. Novità cronologiche e attributive sulle opere di collaborazione di Gaspard Dughet e Jan Miel e il loro ruolo nel gusto collezionistico del Seicento*, in «Storia dell'arte» (in corso di pubblicazione);

**García Cueto 2007**

D. García Cueto, *Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma*,

in C. J. Hernando Sánchez (a cura di), *Roma y Espana*, Madrid 2007, pp. 695-716;

#### **Gardner Coates 1998**

V. C. Gardner Coates, *Cardinal Camillo Massimo, Nicolas Poussin and Claude Lorrain. A study of neostoic patronage in baroque Rome*, s.l. 1998;

#### **Gardner Coates 2004**

V. C. Gardner Coates, *Claude's "Monsig. De Masse" as Camillo Massimo*, in «Source», 2, 2004, XXIII, pp. 17-22;

#### **Garms 1972**

J. Garms, *Quelles aus dem Archiv Doria-Pamphilj sur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Wien 1972;

#### **Gaspard Dughet called... 1980**

*Gaspard Dughet called Gaspard Poussin (1615-1675): a French landscape painter in seventeenth century Rome and his influence on British art*, cat. della mostra (Londra, Iveagh Bequest, Kenwood, 11 luglio – 28 settembre 1980), London 1980;

#### **Gaspard Dughet und die ideale Landschaft...1981**

C. Klemm (a cura di), *Gaspard Dughet und die ideale Landschaft*, cat. della mostra (Düsseldorf, Goethe Museum, 22 ottobre – 6 dicembre 1981), Düsseldorf 1981;

#### **Gerstenberg 1922**

K. Gerstenberg, *Gaspard Dughet gennant Poussin, 1613 bis 1975*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1922, XV, pp. 193-202;

#### **Gillet 1935**

L. Gillet, *La peinture de Poussin à David*, Paris 1935;

#### **Ginzburg 2004**

S. Ginzburg, *Il paesaggio "ideale"*, in L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, Milano 2004, pp. 183-197;

#### **Ginzburg 2011**

S. Ginzburg, *Les paysages de Nicolas Poussin et de Gaspard Dughet dans la première moitié du XVIIe siècle*, in *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), Paris 2011, pp. 55-65;

#### **Gnudi 1960**

C. Gnudi, *Poussin et le panorama du classicisme romain*, in in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 1. Études*, Paris 1960, pp. 233-236;

#### **Godart 2011**

L. Godart (a cura di), *La Galleria di Alessandro VII*, Roma 2011;

#### **Godart 2013**

L. Godart, *La Galleria di Alessandro VII*, in L. Godart, F. Colalucci (a cura di), *Il Palazzo e il Colle del Quirinale*, Roma 2013, pp. 113-125;

#### **Goethe 2002 (1796-1798)**

J. W. Goethe, *Diari e lettere dell'Italia (1786-1788)*, ed. a cura di R. Venuti, Roma 2002;

#### **Gore 1969**

S. J. Gore, *Pictures in National Trust Houses*, in «The Burlington Magazine», 1969, CXI, pp. 237-258;

#### **Gozzano 1996**

N. Gozzano, *Nature morte e paesaggi nella collezione di Lorenzo Onofrio Colonna*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Roma 1996, pp. 139-156;

#### **Gozzano 2004**

N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Roma 2004;

#### **Gozzano 2008**

N. Gozzano, *Nuovi documenti per la datazione del "Paesaggio con la fuga in Egitto" di Claude Lorrain (LV 158) e alcune note sui pendants misti*, in «Storia dell'arte», 21, 2008, CXXI, pp. 139-152;

**Graf, Schleier 1973**

D. Graf, E. Schleier, *Some unknown works by Guglielmo Cortese*, in «The Burlington Magazine», 1973, CXV, pp. 794-801;

**Grand Tour...1996**

A. Wilton, I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. The lure of Italy in the Eighteenth Century*, cat. della mostra (Londra, Tate Gallery, 10 ottobre 1996 – 5 gennaio 1997; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio – 7 aprile 1997), London 1996;

**Grate 1988**

P. Grate, *National Museum, Stockholm. French Paintings I. Seventeenth century*, Stockholm 1988;

**Grautoff 1914**

O. Grautoff, *Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben*, München 1914, Voll. I-II;

**Grautoff 1928**

O. Grautoff, *Die Malerei im Barockzeitalter im Frankreich und Spanien*, Postdam 1928;

**Gregori 1980**

M. Gregori (a cura di), *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano 1980;

**Groen 1988**

K. Groen, *Scanning electron-microscopy as an aid in the study of blanching*, in «The Bulletin of the Hamilton Kerr Institute», 1988, I, pp. 48-65;

**Grosshans, Bock 1996**

R. Grosshans, H. Boch, *Gemäldegalerie, Berlin*, Berlin 1996;

**Gruyer 1896**

F-A. Gruyer, *La peinture au Château de Chantilly. Écoles étrangères*, Paris 1896;

**Gruyer 1899**

F-A. Gruyer, *Musée Condé. Notices de peintures*, Paris 1899;



**Guerrieri Borsoi 2009**

M. B. Guerrieri Borsoi, *Il "palazzetto" di Frascati. Il casino dei Gomez, Fonseca, Silva, oggi Mergè, opera di Francesco Peperelli*, in «Palladio», 2009, XLIII, pp. 103-118;

**Guerrieri Borsoi 2017**

M. B. Guerrieri Borsoi, *Domenico Jacovacci. Collezionista e maestro della strade nella Roma berniniana*, Roma 2017;

**Harris 1980**

E. Harris, *G. B. Crescenzi, Velázquez and the "Italian" Landscapes for the Buen Retiro*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 562-564;

**Harwood 1992**

L. B. Harwood, *Paintings and Watercolor Drawings in the Watford Museum: A Catalogue of Selected Pictures*, Watford 1992;

**Haskell 1963**

F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London 1963;

**Haskell 2000 (1966)**

F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca* (1966, Firenze), Torino 2000;

**Hayes 1965**

J. Hayes, *British patrons and landscape painting I. The Seventeenth Century*, in «Apollo», 1965, LXXXII, pp. 38-45;

**Heideman 1980**

J. E. L. Heideman, *The dating of Gaspard Dughet's frescoes in San Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 540-546;

**Hermanin 1907**

F. Hermanin, *Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma. Acquisto di due quadretti di Salvator Rosa ed esposizione di antichi paesaggi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1, 1907, X, pp. 26-31;

#### **Hermanin 1924**

F. Hermanin, *Catalogo della R. Galleria Nazionale d'Arte Antica nel Palazzo Corsini, Roma, Bologna 1924*;

#### **Hibbard 1962**

H. Hibbard, *The architecture of the Palazzo Borghese, Rome 1962*;

#### **Hilaire Zeder 1996**

M. Hilaire, O. Zeder, *De la nature. Paesages de Poussin à Courber dans les collections du Musée Fabre*, Paris 1996;

#### **Hilaire 2014**

M. Hilaire (a cura di), *De Poussin à Soulages, 20 ans d'acquisitions au Musée Fabre, 1993-2013*, Montpellier 2014;

#### **Hubbard 1956**

R. H. Hubbard, *European paintings in Canadian collections. Earlier schools*, Toronto 1956, Vol. I

#### ***Ideal & classical landscape...1960***

*Ideal & classical landscape*, cat. della mostra (Cardiff, National Museum of Wales, 6 febbraio - 3 aprile 1960), Cardiff 1960;

#### ***Im Licht von Claude Lorrain...1983***

M. Roethlisberger (a cura di), *Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, cat della mostra (München, Haus der Kunst, 12 marzo - 29 maggio 1983), München 1983;

#### ***Immagini degli dei...1996-1997***

C. Cieri Via (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, cat. della mostra (Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996 - 31 marzo 1997), Milano 1996;

#### ***Intorno a Poussin...1994***

R. Vodret Adamo (a cura di), *Intorno a Poussin*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 18 novembre 1994 - 29 gennaio 1995), Roma 1994;

#### **Iommelli 2017**

A. Iommelli, *Giovanni della Borne e la sua collezione: mobili, intagli e pittura all'insegna della vita bucolica*, in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la Vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano 2017, pp. 283-298;

#### **Italian Art and Britain...1960**

*Italian Art and Britain*, cat. della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2 gennaio - 6 marzo 1960), London 1960;

#### **Italienisches Handzeichnungen...1964**

E. Schaar (a cura di), *Italienische Handzeichnungen des Barock aus des Beständen des Kupfertichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf*, cat. della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, marzo-maggio 1964), 1964;

#### **Jamot 1925**

P. Jamot, *Nouvelles études sur Nicolas Poussin: à propos de l'exposition du Petit Palais*, in «Gazette des beaux-arts», 1925, XII, pp. 73-114;

#### **Jewitt 2011**

J. R. Jewitt, *Weaving together an Identity on Nicolas Poussin's "Landscape with an Anchorite Saint"*, in «The Burlington Magazine», 2011, CLIII, pp. 307-311;

#### **Jouanny 1911**

C. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911;

#### **Jouin 1889**

H. Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence*, Paris 1889;

#### **Kauffman 1973**

C.M. Kauffmann, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, London 1973;

**Kieven 1991**

E. Kieven, La collezione di disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi, in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma 1991, pp. 143-175;

**Kitson 1969**

M. Kitson, *The Westminster Claudes*, in «The Burlington Magazine», 1969, CXI, pp. 754-758;

**Kitson 1980**

M. Kitson, *Gaspard Dughet at Kenwood, London*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 644-651;

**Kitson 2000**

M. Kitson, *Studies on Claude and Poussin*, London 2000;

**Kirby, Saunders 1998**

J. Kirby, D. Saunders, *Sixteenth to Eighteenth Century Green Colours in Landscape and Flower Paintings: Composition and Deterioration*, in A. Roy, P. Smith (a cura di), *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, London 1998, pp. 155-159;

**Knab 1971**

E. Knab, *Observations about Claude, Angeluccio, Dughet and Poussin*, in «Master Drawings», 1971, IX, pp. 367-384;

**Knab 1996**

E. Knab, *Notes sur Claude Lorrain, Gaspard et Nicolas Poussin*, in M.T. Caracciolo (a cura di), *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, Rimini 1996, pp. 332-351;

**Knight 1805**

E. C. Knight, *A description of Latium or La campagna di Roma*, London 1805;

**Kren 1978**

T. Kren, *Jan Miel (1599-1664). A Flemish painter in Rome*, tesi di dottorato, Yale University, New Haven 1978;

**Kuhn-Forte 2017**

B. Kuhn-Forte, "Tredici filosofi antichi" nelle collezioni del cardinale Camillo Massimo e del marchese del Carpio e l'"album Carpio", in A. Albl, F. Lofano (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, Roma 2017, pp. 233-257;

**Lafenestre, Richtenberger 1905**

G. Lafenestre, E. Richtenberger, *Rome. Les musées, les collections particulières, les palais*, Paris 1905;

**Landscape Painting in Rome...1985**

A. Sutherland Harris (a cura di), *Landscape Painting in Rome 1595-1675. A Loan Exhibition*, cat. della mostra (New York, Richard L. Feigen & Co., 30 gennaio – 23 marzo 1985), New York 1985;

**Lanoë, Brice 1901**

G. Lanoë, T. Brice, *Histoire de l'école française de paysage (depuis le Poussin jusqu'à Millet)*, Paris 1901;

**Lanzi 1809 (1795-1796)**

L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia (1795-1796, Bassano del Grappa)*, Bassano del Grappa 1809;

**Laureati 1983**

L. Laureati, *Traccia per un catalogo delle opere di Michelangelo Cerquozzi*, in G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983, pp. 372-377.

**La colección Longhi. Pasión por la pintura...1998**

C. Gómez (a cura di), *La colección Longhi. Pasión por la pintura*, cat. della mostra (Oviedo, Banco Herrero, 15 gennaio - 28 febbraio 1999; Madrid, Fundación La Caixa, 15 ottobre 1999 – 7 gennaio 2000), Madrid 1998;

**La collection Lemme...1998**

S. Loire, L. Barroero (a cura di), *La collection Lemme. Tableaux romains des XVIIe XVIIIe siècles*, cat. della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 12 febbraio - 11 maggio 1998), Paris 1998;

***La collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento...2004***

M. Gregori, G. Romano (a cura di), *La collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, cat. della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007 – 10 febbraio 2008), Savigliano 2007;

***La luce del barocco...2020***

F. Petrucci (a cura di), *La luce del Barocco. Dipinti da collezioni romane*, cat. della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 2 ottobre 2020 – 10 gennaio 2021), Roma 2020;

***La raccolta Molinari Pradelli...1984***

C. Volpe (a cura di), *La raccolta Molinari Pradelli. Dipinti del Sei e Settecento*, cat. della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 25 maggio – 29 agosto 1984), Firenze 1984;

**Lebrun 1809**

J-B. P. Lebrun, *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte, et ombrées*, Voll. I-II, Paris 1809;

**Leone S. C. 2008**

S. C. Leone, *The palazzo Pamphilj in Piazza Navona. Constructing identity in early modern Rome*, London 2008;

**Leone S. C. 2011**

S. C. Leone, *Pamphilj and the arts. Patronage and consumption in Baroque Rome*, Boston 2011;

**Leone G. 2014**

G. Leone, *Courtois e Dughet: un ponte tra il Quirinale e Valmontone*, in *Il Salone del Principe nel Palazzo Doria Pamphilj di Valmontone. Un ponte tra il Quirinale e Valmontone. Inaugurazione dei Restauri*, s.l. 2014, p. 15;

**Leonhard 2010**

K. Leonhard, *Pictura's fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting*, in «Simiolus», 2, 2010, XXXIV, pp. 95-118;

**Lezana 1651**

J. B. de Lezana, *Annales Sacri, Prophetici, Et Eliani Ordinis Beatiss. Virginis Mariae de monte Carmeli...*, Voll. III, Roma 1653;

#### **Le Comte 1702 (1699-1700)**

F. Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et graveurs ou à introduction à la Connaissance des plus Beaux-Arts, figurés sous les Tableaux, les Statues et les Estampes* (1699-1700, Paris), Bruxelles 1702, vol. III;

#### **Lemoine, Savatier Sjöholm 2013**

A. Lemoine, O. Savatier Sjöholm (a cura di), *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, Rennes 2013;

#### **Le stanze delle muse...2014**

A. Mazza (a cura di), *Le stanze delle muse. Dipinti barocchi dalla collezione di Francesco Molinari Pradelli*, cat. della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 11 febbraio - 11 maggio 2014), Firenze 2014;

#### **Libin 1989**

L. Libin, *Keyboard instruments*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 1, 1989, XLVII, pp. 1-56;

#### **L'ideale classico...1962**

C. Gnudi, G. Bazin (a cura di), *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, cat. della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, settembre-novembre 1962), Bologna 1962;

#### **Lo Bianco 2003**

A. Lo Bianco, *Le inclinazioni di gusto di Paolo Francesco Falconieri. Alcuni inventari inediti e una grande pala di Ciro Ferri*, in D. Gavallotti Cavallero, V. Martinelli (a cura di), *Bernini e la pittura*, Roma 2003, pp. 233-257;

#### **Loire 1989**

S. Loire, *Musée du Louvre. Peintures françaises, XVe-XVIIe siècles*, Paris 1989;

#### **Loire 2000**

S. Loire, *Charles le Brun à Rome (1642-1645). Les dessins d'après l'antique*, in «Gazette des beaux-arts», 2000, CXXXVI, pp. 73-102.

#### **Loire 2015**

S. Loire, *Carlo Maratti et les Français*, in L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze (a cura di), *Maratti e l'Europa*, Roma 2015, pp. 167-185;

#### **Long 1925**

B. S. Long, *Catalogue of the Constantine Alexander Ionides Collection*, London 1925;

#### **Lorizzo 2010**

L. Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010;

#### **Lo sguardo sulla natura...2008**

P. Biscottini, E. Bianchi (a cura di), *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, cat. della mostra (Milano, Museo diocesano, 14 ottobre 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008;

#### **Lo sguardo sul mondo...2017**

M. Marubbi, L. Molino (a cura di), *Lo sguardo sul mondo. Vedute, capricci, paesaggi. Dalle collezioni Fondazione Cariplo e dalla Pinacoteca Ala Ponzzone di Cremona*, cat. della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, 24 marzo – 25 giugno 2017), Cinisello Balsamo (Milano) 2017;

#### **Lotti 1961**

L. Lotti, *I Costaguti e il loro palazzo di Piazza Mattei in Roma*, Roma 1961;

#### **Lucidi 1796**

E. Lucidi, *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia, e delle sue colonie Genzano, e Nemi*, Vol I, Roma 1796;

#### **Luzio 1913**

A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano 1913;

#### **Macioce 2010**



S. Macioce (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, Roma 2010;

**Macon 1910**

G. Macon, *Chantilly et le Musée Condé*, Paris 1910;

**Maderna 1992**

V. Maderna, [Gaspard Dughet, *Pier Francesco Mola, Paesaggio con san Giovannino*], in F. Zeri, A. Della Valle, C. Pirovano (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 304-306, n. 146;

**Maetzke, Toderi, Vannel 1987**

A. M. Maetzke, G. Toderi, F. Vannel, *Il Museo Statale d'arte medievale e moderna in Arezzo*, Firenze 1987;

**Magnanimi 1980**

G. Magnanimi, *Inventari della Collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'Arte», 65, 1980, VII, pp. 91-126;

**Magne 1914**

E. Magne, *Nicolas Poussin, premier peintre du roi*, Bruxelles 1914;

**Magni 1906**

B. Magni, *Della pittura di paese in Italia*, s.l. 1906;

**Mahon 1965**

D. Mahon, *Nicolas Poussin's "Rebecca al Pozzo"*, in «Apollo», 1965, pp. 196-205;

**Mahon 1995**

D. Mahon, *The written sources for Poussin's landscapes, with special reference to his two landscapes with Diogenes*, in «The Burlington Magazine», 1995, CXXXVII, pp. 176-182;

**Manwaring Wheeler 1925**

E. Manwaring Wheeler, *Italian Landscape in eighteenth century England. A Study chiefly of the influence of Claude Lorraine and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800*, New York, 1925;

**Marabottini 1954**

A. Marabottini, *Novità sul Lucchesino*, in «Commentari», 1954, V, pp. 116-135;

**Marabottini 2009**

A. Marabottini, *Un passo del "Riposo" del Borghini e due dipinti del Seicento*, in «Commentari d'arte», 15, 2009, XLII-XLIII, pp. 88-91;

**Mariette 1853-1860**

J. P. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, ediz. critica a cura di C. P. de Chennevières-Pointel, A de Montaiglon, Voll. I-VI, Paris, 1853-1860;

**Marshall 2003**

D. R. Marshall, *Tivoli not Ariccia: Gaspard Dughet's "view of Ariccia" in the National Gallery, London*, in «Papers of the British School at Rome», 2003, LXXI, pp. 287-303;

**Martinelli 1750**

F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito con tutte le curiosità che in essa si ritrovano*, Roma 1750;

**Martyn 1766**

T. Martyn, *The English Connoisseur*, Voll. I-II, London 1766;

**Masterpieces of Reality...1985**

C. Wright (a cura di), *Masterpieces of Reality. French 17<sup>th</sup> century painting*, cat. della mostra (Leicester, Leicestershire Museum and Art Gallery, 23 ottobre 1985 – 2 febbraio 1986), Leicester 1985;

**Matitti 1995**

F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*, in «Storia dell'Arte», 84, 1995, pp. 156-243;

**Matteucci Armandi, Ariuli 2002**

A. M. Matteucci Armandi, R. Ariuli, *Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna 2002;

**Maurer 2013**

G. Maurer, Goya. *Lo bello y lo recondito*, in M. B. Mena Marqués (a cura di), *La bellezza encerrada. De Fra Angelico a Fortuny*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 21 maggio - 10 novembre 2013), Madrid 2013, pp. 391-421;

#### **Mazzetti di Pietralata 2006**

C. Mazzetti di Pietralata, *Quadri di casa Raggi: quattro testamenti e un inventario (1643-1789)*, in «Annali dell'Università di Ferrara. Sezione Storia», 2006, III, pp. 127-151;

#### **Mazzetti di Pietralata 2020**

C. Mazzetti di Pietralata, *La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660-1743), protettore degli Stati Austriaci*, in S. Schütze (a cura di), *Persektivenwechsel. Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, Berlin-Boston 2020, pp. 1-67;

#### **McTighe 1989**

S. McTighe, *Nicolas Poussin's representations of storms and libertinage in the mid-seventeenth century*, in «Word & Image», 1989, V, pp. 333-361;

#### **Meisterzeichnungen der Sammlung...1969**

E. Schaar, D. Graaf, *Meisterzeichnungen der Sammlung Lambert Krahe*, cat. della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, 14 novembre 1969 – 11 gennaio 1970), Düsseldorf 1969;

#### **Memorie di paesaggi...2004**

A. Natali (a cura di), *Memorie di paesaggi. Capolavori dai depositi degli Uffizi*, cat. della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 15 dicembre 2004 – 30 gennaio 2005), Firenze 2004;

#### **Merson 1900**

O. Merson, *La peinture française au XVIIe siècle et au XVIIIe*, Paris 1900;

#### **Merucci, Seccaroni 2014**

C. Merucci, C. Seccaroni, *Qualche osservazione sui "Baccanali du Putti" della Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini*, in «Kermes», 2014, XCIV/XCV, pp. 38-42.

#### **Miarelli Mariani, Viggiani 2006**

I. Miarelli Mariani, C. Viggiani, *La decorazione secentesca, le collezioni e il fregio Dughet*, in R. di Paola

(a cura di), *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, Monterotondo 2006, pp. 129-155;

**Michel 1884**

E. Michel, *Claude Lorrain, sa vie et son oeuvre, d'après un livre récent*, in «Revue des Deux Mondes», 1884, LXI, pp. 365-401;

**Miletti, Ray 1967**

G. Miletti, S. Ray, *Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, in «Palatino», 1967, XI, pp. 3-12;

**Mochi, Vodret 2008**

O. L. Mochi, A. R. Vodret, *Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, Roma 2008;

**Monastero 2013**

E. Monastero, *Le collezioni Argenti, Costaguti e Omodei. Una linea di tendenza*, in «Studi di storia dell'arte», 2013, XXIV, pp. 249-260;

**Monconys 1666**

B. de Monconys, *Journal des voyages de Monsieur de Monconys. Seconde partie. Voyage d'Angleterre, Païs-Bas, Allemagne, & Italie*, Lyon 1666;

**Montalto 1955**

L. Montalto, *Gli affreschi del palazzo Pamphilj in Valmontone*, in «Commentari», 1955, VI, pp. 267-285;

**Montanari 1997 (a)**

T. Montanari (a), *Il Cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in «Studi secenteschi», 1997, XXXVIII, pp. 185-264;

**Montanari 1997 (b)**

T. Montanari (b), *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in «Storia dell'arte», 1997, XC, pp. 250-300;

**Moore, Dobney, Strauchen-Scherer 2015**

J. K. Moore, J. K. Dobney, B. Strauchen-Scherer (a cura di), *Musical instruments. Highlights of the*

*Metropolitan Museum of art*, New York, 2015;

**Morris, Hopkinson 1977**

E. Morris, M. Hopkinson, *Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue*, Voll. I-II, Liverpool, 1977;

**Mostra del Barocco Romano...1971**

I. Faldi, A. Pampalone (a cura di), *Mostra del Barocco Romano*, cat. della mostra (Tokyo, Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, 24 settembre – 9 novembre 1971), Tokyo 1971;

**Museo del Barocco Romano...2007**

V. Casale, F. Petrucci (a cura di), *Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, cat. della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007 – 10 febbraio 2008), Roma 2007;

**Museo del Prado...1985**

*Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid 1985;

**Natale, Piergiovanni 2019**

M. Natale, P. Piergiovanni (a cura di), *Palazzo Colonna, appartamento principessa Isabelle: catalogo dei dipinti*, Roma 2019;

**Natali 2007**

A. Natali (a cura di), *Painting the Italian Landscape: Views from the Uffizi*, Firenze 2007;

**Nature et Idéal.... 2011**

F. Cappelletti, P. Cavazzini, S. Ginzburg, S. Loire, A. Úbeda de los Cobos (a cura di), *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), Paris 2011;

**Negro 1999**

A. Negro, *Il restauro della Galleria di Alessandro VII. Primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor*, in «Bollettino d'arte. Restauri al Quirinale (volume speciale)», 1999, pp. 319-342;

**Nicolas Poussin et son temps...1961**

A. Blunt, J. Thuillier, P. Rosenberg (a cura di), *Nicolas Poussin et son temps. Le classicisme français et italien contemporain de Poussin*, cat. della mostra (Rouen, Musée des Beaux-arts de Rouen, aprile-maggio 1961), Paris 1961;

#### **Nicolas Poussin...1994**

P. Rosenberg, L-A. Prat (a cura di), *Nicolas Poussin, 1594-1665*, cat. della mostra (Parigi, Galeries Nationale du Grand Palais, 27 settembre 1994 – 2 gennaio 1995), Paris 1994;

#### **Nicolle 1925**

M. Nicolle, *La peinture française au Musée du Prado*, Paris 1925;

#### **Nivelon 2004 (1698 ca.)**

C. Nivelon, , *Vie de Charles Le Brun et Description détaillée de ses ouvrages (1698 ca.)*, ediz. critica a cura di PERICOLO, 2004, Genève 2004;

#### **Nocella 2007**

M. Nocella, *Flaminio e Francesco Allegrini. Novità documentarie e aggiunte al corpus delle opere*, Città di Castello 2007;

#### **Nocella 2017**

M. Nocella, *Marcantonio de Marchis mercante di stoffe e quadri. Un "patito" del Brandi nella Roma del Seicento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2017, XXVIII, pp. 217-228;

#### **Novosel'skaja 1963**

I. N. Novosel'skaja, *Vnov' opredelennye risunki Gaspara Djuge*, in «Soobščeniya Gosudarstvennogo Ermitaža», 1963, XXIV, pp. 25-27;

#### **Novosel'skaja 1963**

I. N. Novosel'skaja, *Risunki Gaspara Djuge v Ėrmitaže*, in «Soobščeniya Gosudarstvennogo Ermitaža», 1974, XXXVIII, pp. 20-22;

#### **Oberhuber 1988**

K. Oberhuber, *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, New York 1988;

***Oil paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum 2006***

The Public Catalogue Foundation, *Oil paintings in Public Ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum*, London 2006;

***Oil paintings in Public Ownership in the Victoria and Albert Museum 2008***

The Public Catalogue Foundation, *Oil paintings in Public Ownership in the Victoria and Albert Museum*, London 2008;

**Olszewski 1999**

E. J. Olszewski, *Decorating the Palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancellaria*, in S. Walker, F. Hammond (a cura di), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome*, New Heaven 1999, pp. 92-111;

**Olszewski 2002 (a)**

E. J. Olszewski, *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et historiae», 23, 2002, XLV, pp. 139-165;

**Olszewski 2002 (b)**

E. J. Olszewski, *The painters in Cardinal Pietro Ottoboni's Court of the Cancellaria, 1689-1740*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 2002, XXXII, 1999, pp. 533-566;

**Olszewski 2004**

E. J. Olszewski, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004;

**Olszewski 2015**

E. J. Olszewski, *Dynamics of architecture in late Baroque Rome. Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancellaria*, Warsaw, Berlin 2015;

**Onori 2020**

M. Onori, *Claude Lorrain e il litorale romano tra Santa Severa e Civitavecchia*, in C. S. Fiore (a cura di), *Espandere i confini: paesaggio e territorio costiero tra realtà e immagine*, Roma 2020, pp. 185-191.

**Orbaan 1911**

J. A. F. Orbaan, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, Roma 1911;

**Orbaan 1920**

J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920;

**Orihuela 1990**

M. Orihuela (a cura di), *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. La colección real*, Madrid 1990;

**Orlandi 1704**

P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura: diviso in tre parti*, Bologna 1704;

**Ottani Cavina 2008**

A. Ottani Cavina, *Poussin and the Roman Campagna: in Search of the Absolute*, in P. Rosenberg, K. Christiansen (a cura di), *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, cat. della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes, ottobre 2007-gennaio 2008; New York, The Metropolitan Museum of Art, febbraio-maggio 2008), New Haven 2008, pp. 39-49;

**Ottley 1835**

W. Y. Ottley William, *Catalogue of the National Gallery*, London 1835;

**Oursel 1968**

H. Oursel, *Les acquisitions du Musée d'Arras*, Arras 1968;

**Ozzòla 1908**

L. Ozzòla, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, Roma 1908;

**Paesaggio e veduta...2017**

F. Petrucci, F. Carinci (a cura di), *Paesaggio e veduta. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, cat. della mostra (Cavallino [Lecce], Galleria del palazzo ducale del Castromediano, 25 novembre 2017 – 25 febbraio 2018), Roma 2017;

**Paesaggio laziale...2009**

F. Petrucci (a cura di), *Paesaggio laziale tra ideale e reale. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, cat. della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 12 giugno – 1 novembre 2009), Roma 2009;



***Paesi, pastori, viandanti...2012***

A. Natali, M. Onali, F. De Luca (a cura di), *Paesi, pastori, viandanti. Marmi antichi e visioni dipinte dagli Uffizi a Santo Stefano di Sessanio*, cat. della mostra (Santo Stefano di Sessanio [L'Aquila], 7 luglio - 30 settembre 2012), Pescara 2012;

***Paesaggio e veduta...2005***

C. Strinati (a cura di), *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto. Dipinti da Palazzo Barberini*, cat. della mostra (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, 13 gennaio – 14 maggio 2006), Milano 2005 ;

***Paesaggio e veduta. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia...2017***

F. Petrucci, F. Carinci (a cura di), *Paesaggio e veduta. Dipinti da Palazzo Chigi in Ariccia ed altre raccolte*, cat. della mostra (Cavallino di Lecce, Palazzo ducale dei Castromediano, 25 novembre 2017-25 febbraio 2018), Roma 2017;

***Paesisti bamboccianti...1967***

M. Chiarini (a cura di), *Paesisti bamboccianti e vedutisti nella Roma seicentesca*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1967), Firenze 1967;

***Paesisti e vedutisti...1956***

N. Di Carpegna (a cura di), *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e nel '700*, cat. della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, marzo-aprile 1956), Roma 1956;

***Paintings by European masters...1954***

*Paintings by European masters from public and private collections in Toronto, Montreal and Ottawa*, cat. della mostra (The Art Gallery of Toronto; The Montreal Museum of Fine Arts, The National Gallery of Canada), Toronto 1954;

***Paintings by old masters...1965***

*Paintings by old masters*, cat. della mostra (Colnaghi & Co., Londra, 20 maggio – 11 giugno 1965), London 1965;

***Palacio del Rey Planeta...2005***

A. Úbeda de los Cobos (a cura di), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, cat. della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 luglio – 27 novembre 2005), Madrid 2005;

**Panczenko 1990**

R. Panczenko, *Handbook of the collection. Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison*, Madison 1990;

**Papini 1998**

M. L. Papini, *L'ornamento della pittura. Cornici, arredo e disposizione della Collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, Roma 1998;

**Pascoli 1730**

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730;

**Pascoli 1992 (1730)**

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1730, Roma)*, ed. critica a cura di A. Marabottini, Perugia 1992;

**Passeri 1934 (1772)**

G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 (1772, Roma)*, ed. critica a cura di J. Hess, Leipzig 1934;

**Pasti 2006**

S. Pasti, *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di), *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Milano 2006, pp. 88-97;

**Paulson 1982**

R. Paulson, *Literary Landscape: Turner and Constable*, New Heaven 1982;

**Peinture française à Florence...1945**

H. R. de Simony, B. Berenson (a cura di), *La peinture française à Florence*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1945), Firenze 1945;

**Peinture française du XVIIe...1982**

P. Rosenberg (a cura di), *La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines*, cat. della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, gennaio-aprile 1982; New York, Metropolitan Museum Maggio-agosto 1982; Chicago, Art Institute of Chicago, settembre-novembre 1982), Paris 1982;

**Pembroke 1968**

S. Pembroke, *A catalogue of the paintings & drawings in the collection at Wilton House, Salisbury, Wiltshire*, London 1968;

**Pérez Sánchez 1965**

A. E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del S. XVII en España*, Madrid 1965;

**Petrucci 2012**

F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612-1666); materia e colore nella pittura del'600*, Roma 2012;

**Petrucci 2014**

F. Petrucci, *Mola, artista marginale al Barocco nella Roma del Seicento*, in ALBL, SGANZERLA, WESTON (a cura di), *I pittori del dissenso. Giovanni benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Roma 2014, pp. 31-44;

**Piacentini 1942**

M. Piacentini, *Le vite inedite del Bellori*, Roma 1942;

**Piergiovanni 2015**

P. Piergiovanni, *Galleria Colonna in Roma. Catalogo dei dipinti*, Roma 2015;

**Pignatti 1985**

T. Pignatti, *Five centuries of Italian painting (1300-1800); from the collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*; Houston 1985;

***Pittura italiana del siglo XVII...1970***

A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Pittura italiana del siglo XVII*, cat. della mostra (Madrid, Casón del Buen retiro, aprile - maggio 1970), Madrid 1970;

**Pinto, Di Macco 1991**

S. Pinto, M. Di Macco, *La Galleria Sabauda. Guida del secondo settore. Collezioni dinastiche: da Vittorio Amedeo I a Vittorio Amedeo II*, Torino 1991;

**Pio 1977 (1724)**

N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* (1724, Roma), ediz. a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1977, pp. 45-46;

**Pirovano, Fiorio 2001**

C. Pirovano, M. T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca: Scuole straniere*, Milano 2001;

***Pittori di paesaggio a Roma...1978***

L. Salerno (a cura di), *Pittori di paesaggio a Roma. 1600-1760*, cat. della mostra (Roma, Galleria Gasparriani, 4 dicembre – 20 dicembre 1978), Roma 1978;

**Plini, Tondi 1989**

P. Plini, G. Tondi, *La distribuzione appenninica della betulla bianca*, in «Natura e Montagna», 1989, XXXVI, pp. 21-28;

***Pittura francese nelle...1977***

P. Rosenberg (a cura di), *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile - 30 giugno 1977), Firenze 1977;

**Popovitch 1977**

O. Popovitch, *Choix de quelques peintures et dessins de la donation H. & S. Baderou*, Rouen 1977;

***Portraits & figures...1983***

*Portraits & figures in paintings and sculpture 1570-1870*, cat. della mostra (Londra, Heim Gallery, 15 giugno – 26 agosto 1983), London 1983;

***Poussin and Nature...2008***

P. Rosenberg, K. Christiansen (a cura di), *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, cat. della mostra (Bilbao, Museo de Bellas Artes, ottobre 2007-gennaio 2008; New York, The Metropolitan Museum of Art, febbraio-maggio 2008), New Heaven 2008;

#### ***Poussin och hans tid...1988***

P. Grate (a cura di), *Poussin och hans tid. Franskt 1600-tal Statens konstmuseer*, cat. della mostra (Stoccolma, Nationalmuseum, 26 febbraio - 30 aprile 1988), Stockholm 1988;

#### **Price 1810**

U. PRICE, *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, London 1810, Vol. II;

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1976**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *L'attività giovanile di Guglielmo Cortese per i Pamphilj*, in «Paragone (Arte)», 27, 1976, CCCXXI, pp. 23-46;

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1979**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1979;

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1991**

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Francesco o Flaminio?*, in G. C. Sciolla (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra: da Leonardo a Rembrandt, disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1991, pp. 229-244;

#### **Pugliese, Rigano 1972**

A. Pugliese, S. Rigano, *Martino Longhi il Giovane, architetto*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Architettura Barocca a Roma*, Roma 1972, pp. 7-192;

#### **Pugliese 2010**

A. Pugliese, *Abitanti e abitazioni del Quartiere Alessandrino*, in R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani (a cura di), *Scavi dei Fori Imperiali. Il Foro di Augusto. L'area centrale*, Roma 2010, pp. 211-229;

#### ***Quadri senza casa...1993***

S. Alloisi, *Quadri senza casa. Dai depositi della Galleria Corsini*, cat. della mostra (Roma, Galleria

Nazionale d'Arte Antica, dicembre 1993 - marzo 1994), Roma 1993;

**Ramdohr 1787**

F. W. B von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, Voll. I-III, Leipzig 1787;

**Redford 1888**

G. Redford, *Art sales. A history of sales of pictures and other works of art (1628 - 1887)*; Voll. I-II, London 1888;

**Redid de Campos 1970**

D. Redig de Campos, *Palazzo Pamphilj. La decorazione pittorica*, in I. Montanelli (a cura di), *Piazza Navona. Isola dei Pamphilj*, Roma 1970, pp. 157-192;

**Reiset 1863**

F. Reiset, *Notices des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les Salles de la Colonnade du Louvre*, Paris 1863;

**Rézette 2018**

A. Rézette, *Nicolas Mignard proche de Nicolas Poussin    Rome?*, in «La Revue des Musées de France/Revue du Louvre», 2018, IV, pp. 51-57;

**Riccardi 2001**

D. Riccardi, *L'importanza dell'ambiente naturale di Olevano Romano e luoghi limitrofi per la pittura di paesaggio europea dell'Ottocento*, in P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (a cura di), *La campagna romana da Hackert a Balla*, cat. della mostra (Roma, Museo del Corso, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, 22 novembre 2001 - 24 febbraio 2002), Roma 2001, pp. 57-61;

**Riccio 1959**

B. Riccio, *Vita di Filippo Lauri di Francesco Saverio Baldinucci*, in «Commentari», 1959, X, pp. 3-15;

**Richardson 1722**

J. Richardson, *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy*, London 1722;

**Richard Wilson and the British Arcadia...2010**

*Richard Wilson and the British Arcadia*, cat. della mostra (New York, Richard L. Feigen & Co, 2010), New York 2010;

**Richter 1913**

L. M. Richter, *Chantilly in history and art*, London 1913;

**Rodén 2000**

M-L. Rodén, *Church politics in seventeenth-century Rome. Cardinale Decio Azzolino, Queen Christina of Sweden and the Squadrone volante*, Stockholm 2000;

**Roethlisberger 1959**

M. Roethlisberger, *Les fresques de Claude Lorrain*, in «Paragone (Arte)», 1959, CI, pp. 41-50;

**Roethlisberger 1961**

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain, the paintings*, Voll. I-II, New Heaven 1961;

**Roethlisberger 1967**

M. Roethlisberger, *The Colonna frescoes of Pietro Tempesta*, in «The Burlington Magazine», 1967, CIX, pp. 12-16;

**Roethlisberger 1968**

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Drawings*, Voll. I-II, Berkeley 1968;

**Roethlisberger 1975**

M. Roethlisberger, *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, Cranbury 1970;

**Roethlisberger 1975**

M. Roethlisberger, *Gaspard Dughet: Rome 1615-1675*, New York 1975;

**Roethlisberger 1986**

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain. Nouveaux dessins, tableaux et lettres*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1986, pp. 33-55;

**Roethlisberger 2011**

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain revisited*, in «Artibus et historiae», 32, 2011, 63, pp. 101-118;

**Roettgen 2002**

H. Roettgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002;

**Roma-Parigi...2016**

*Roma-Parigi, accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi, XVII-XIX secolo*, cat. della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016 – 13 gennaio 2017), Roma 2016;

**Rosenberg, Prat 1994**

P. Rosenberg, L-A. Prat, *Nicolas Poussin (1594-1665). Catalogue raisonné des dessins*, Milano 1994, Voll. I-II;

**Rosenberg 2015**

P. Rosenberg, *Nicolas Poussin, les tableaux du Louvre : catalogue raisonné*, Paris 2015;

**Rosenberg 2011**

P. Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette. École française*, Voll. I-II, Milano 2011;

**Rosenberg, Garnier-Pelle 2017**

P. Rosenberg, N. Garnier-Pelle, *Nicolas Poussin (Les Carnets de Chantilly, 3)*, Dijon 2017;

**Rossini 1693**

P. Rossini, *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne; cioè de' Palazzi, Ville, Giardini, e altre rarità della medesima*, Roma 1693;

**Rossini 1700 (1693)**

P. Rossini, *Il Mercurio Errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne* [1693, Roma], Roma 1700;

**Rudolph 1995**

S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della; virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995;



**Ruffo 1916 (a)**

V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, I, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, I/II, pp. 21-64;

**Ruffo 1916 (b)**

V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, III, in «Bollettino d'art del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, V/VI, pp. 165-192;

**Ruffo 1916 (c)**

V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, VI, in «Bollettino d'art del Ministero della Pubblica Istruzione», 1916, XI/XII, pp. 369-388;

**Rusconi 1908**

J. A. Rusconi, *Arte retrospettiva: i paesaggi alla galleria Nazionale Corsini*, in «Emporium», 1908, XXVII, pp. 341-353;

**Russell H. D. 1984**

H.D. Russell, *Claude's Psyche pendants. London and Cologne*, in «*Studie in the history of art*», 1984, XIV, pp. 67-81;

**Russell S. 1997**

S. Russel, *Frescoes by Herman van Swanevelt in Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in «The Burlington magazine», 1997, CXXXIX, pp. 171-177;

**Russell S. 2006**

S. Russell, *Giovan Battista Pamhilj (1574-1655) mecenate della pittura di paesaggio come cardinale e come papa*, in F. Cappelletti (a cura di) *Archivi dello sguardo*, Firenze 2006, pp. 265-284;

**Russell S. 2008**

S. Russell, *A Taste for Landscape. Innocent X and Palazzo Pamphilj in Piazza Navona*, in J. Burke, M. Bury (a cura di), *Art and Identity in Early Modern Rome*, Ashgate 2008, pp. 155-170;

**Russell S. 2014**

S. Russell, *Antiquarianism and the Villa Pamphilj on the Janiculum Hill in Rome*, in «Papers of the British School in Rome», 2014, LXXXII, pp. 237-264;

**Russell S. 2016**

S. Russell, *I fregi affrescati di Palazzo Pamphilj*, in *Palazzo Pamphilj. Ambasciata del Brasile a Roma*, Torino 2016, pp. 129-197;

**Russell S. 2019**

S. Russell, *The Verdant as Violence: the Storm Landscapes of Herman van Swanevelt and Gaspard Dughet*, in K. H. Goodchild, A. Oettinger, L. V. H. Prosperetti (a cura di), *Green Worlds in Early Modern Italy. Art and the Verdant Earth*, Amsterdam 2019, pp. 217-240;

**Russo L. 1990**

L. Russo, *Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj*, in A. Zuccari, S. Macioce (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, Roma 1990, pp. 193-202;

**Russo R. 2007**

R. Russo, *Elia profeta della passione, compassione e amicizia*, Perugia 2007;

**Russo R. 2012**

R. Russo, *Elia, uomo dell'assoluto di Dio. Un cammino sulle orme del profeta guidati dagli affreschi di Gaspard Dughet nella Basilica dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti*, Roma 2012;

**Safarik 1982**

E. A. Safarik, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, Roma 1982;

**Safarik 1996**

E. A. Safarik, *Collezione dei dipinti Colonna, Inventari 1611-1795*, München 1996;

**Safarik 1999**

E. A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 1999;

**Salerno 1970**

L. Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in «Storia

dell'arte», 1970, V, pp. 34-65;

#### **Salerno 1975**

L. Salerno, *La cronologia di Gaspard Dughet*, in A. Châtelet, N. Reynaud (a cura di), *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, Paris 1975, pp. 227-236;

#### **Salerno 1977-1980**

L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, voll. I-II-III, Roma 1977-1980;

#### **Salerno 1984**

L. Salerno, *The Molinari Pradelli Collection*, in «Apollo», 1984, CXX, pp. 262-267;

#### **Salomon 2010**

X. F. Salomon, *L'unico aborto dei suoi pennelli. Salvator Rosa's altarpieces*, in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, Roma 2010, pp. 175-197;

#### **Sandoz 1987**

M. Sandoz, *Essai sur le paysage de montagne dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris (Cahiers du paysage de montagne et de quelques sujets relatifs à la montagne, 1) 1987;

#### **Sapori 1994**

G. Sapori, *I della Corgna mecenati del Lago*, in Toscano B. (a cura di), *Trasimeno lago d'arte*, Torino 1994, pp. 199-233;

#### **Scano 1961**

G. Scano, *Palazzo Cardelli*, in «Capitolium», 36, 1961, X, pp. 22-26;

#### **Sestieri E. 1942**

E. Sestieri, *Galleria Doria Pamphilj. Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria Pamphilj*, Roma 1942;

#### **Sestieri G. 2006**

G. Sestieri, *Gaspard Dughet. L'arte del paesaggio a palazzo Muti Bussi*, in R. di Paola (a cura di), *Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli*, Monterotondo 2006, pp 157-167;

**Scharf A. 1877**

A. Scharf, *Catalogue of Pictures at Woburn Abbey*, London 1877;

**Scharf G. 1890**

G. Scharf, *A description of the Collection of Pictures of Woburn Abbey*, London 1890;

**Schleier 1972**

E. Schleier, *Musée des Beaux-Arts de Besançon; à propos du "Bon Samaritain" de G. Courtois*, in «Revue du Louvre», 1972, XXII, pp. 319-324;

**Schleier 1990**

E. Schleier, *Una veduta quasi reale di Gaspard Dughet*, in M. Bona Castellotti, L. Laureati (a cura di), *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milano 1990, pp. 195-204;

**Seicento e Settecento romano...1998**

L. Mochi Onori, P. Rosenberg, *Il Seicento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, cat. della mostra (Milano, Museo civico di Arte contemporanea, 2 luglio - 13 settembre 1998; Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, 22 ottobre 1998 - 6 gennaio 1999; Parigi, Musée du Louvre, 12 febbraio - 11 maggio 1998), Roma 1998;

**Settis 2010**

S. Settis, *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino 2010;

**Shearman 1960**

J. K. G. Shearman, *Gaspard not Nicolas*, in «The Burlington Magazine», 1960, CII, pp. 326-329;

**Shearman 1963**

J. Shearman, *Group "G"*, in W. Friedlaender, A. Blunt (a cura di), *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue Raisonné. Studies for the Long Gallery. The decorative drawings; the illustrations to Leonardo's Treatise, the landscape drawings*, Vol. IV, London 1963, pp. 36-43, 59-64, 228-239;

**Silvestro 2011**

A. Silvestro, *Antonio d'Amico Moretti (1611-1687), argentiere e collezionista*, in «Studi di storia dell'arte», 2011, XXI, pp. 149-160;

**Slaviček 2007**

L. Slaviček, *Sobě, umění, přátelům“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007;

**Solkin 1981**

D. Solkin, *Richard Wilson's variations on a theme by Gaspard Dughet*, in «Burlington Magazine», 1981, CXXIII, pp. 410-414;

**Somers Rinehart 1961**

S. Somers Rinehart, *Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters*, in «Italian Studies», 1961, XVI, pp. 35-59;

**Spada, Agrillo, Casella 2015**

F. Spada, E. Agrillo, L. Casella (a cura di), *Cartografia della vegetazione ripariale dei corsi d'acqua della regione Lazio. Memoria illustrativa*, s.l. 2015;

**Sparti 1990**

D. L. Sparti, *The dal Pozzo collection again: the inventories of 1989 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington Magazine», 1990, CXXXII, pp. 551-570;

**Sparti 1992**

D. L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo: storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992;

**Spear 2016**

R. E. Spear, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma 2016;

**Sperindei 2012**

S. Sperindei, *Niccolò Maria Pallavicini, mecenate, collezionista e protettore di Christian Berentz*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon», 2012, XII, pp. 537-542;

**Spezzaferro 1989**

L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in M. Kahn-Rossi (a cura di), *Pier Francesco Mola 1612-1666*, cat. della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte, 23 settembre – 19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990), Milano 1989, pp. 40-59;

#### **Spezzaferro 2004**

L. Spezzaferro (a cura di), *Mercanti di quadri*, Bologna 2004;

#### **Spezzaferro, Giammaria 2009**

L. Spezzaferro, Giammaria A. (a cura di), *Archivio del collezionismo romano*, Pisa 2009;

#### **Spiriti 1995**

A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, in «Storia dell'arte», 1995, LXXXIV, pp. 269-282;

#### **Spiriti 1998**

A. Spiriti, [Gaspard Dughet, *Veduta dell'eremo di Camaldoli presso Frascati*], in M. L. Gatti Perer, C. Lattanzi, S. Cibolini (a cura di), *Le collezioni d'arte. Dal Classico al Neoclassico*, Vol. I, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 245-246, cat. 119;

#### **Spiriti 2010**

A. Spiriti, *Salvator Rosa a Milano. Le ragioni di una presenza*, in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, Roma 2010, pp. 91-102;

#### **Spiriti 2013**

A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia. Una collezione cardinalizia fra Roma e Milano*, in Eadem (a cura di), *Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano*, Roma 2013, pp. 205-246;

#### **Splendid century...1960**

*The splendid century. French Art: 1600-1715*, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art; Toledo, Toledo Museum of Art), New York 1960;

#### **Steland 2010**

A. C. Steland, *Herman van Swanevelt (un 1603-1655)*, Voll. 2, Imhof 2010;

**Sterling 1955**

C. Sterling, *Metropolitan Museum of Art. A catalogue of French paintings. XV-XVIII centuries*, Cambridge (USA) 1955;

**Sterling 1957**

C. Sterling, *Musée de l'Ermitage. La peinture française de Poussin à nos jours*, Paris 1957;

**Strunck 1998**

C. Strunck, *Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig. Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1998, LXI, pp. 568-577;

**Strunck 2007**

C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meiterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007;

**Strunck 2008**

C. Strunck, *Old nobility versus new. Colonna art patronage during the Barberini and Pamphilj pontificates (1623-1655)*, in J. Burke, M. Bury (a cura di), *Art and identity in early modern Rome*, Ashgate 2008, pp. 135-154;

**Strunck 2013**

C. Strunck, *Libertins in Verkleidung. Die Pariser Précieuses, Maria Mancini und die römische Orientfaszination des Seicento*, in E. Leuschner (a cura di), *Das Bild des Feindes. Konstruktion von Antagonismen und Kulturtransfer im Zeitalter der Türkenkriege; Ostmitteleuropa, Italien und Osmanisches Reich*, Berlin 2013, pp. 471-494;

**Sulle orme di Caravaggio...2011**

F. Paliaga (a cura di), *Sulle orme di Caravaggio: i frutti della terra. Natura e simboli*, cat. della mostra (Monte Santa Maria Tiberina, Palazzo Museo Bourbon del Monte, settembre 2011), Pontedera 2011;

**Sutherland Harris 1964**

A. Sutherland Harris, *The decoration of S. Martino ai Monti I-II*, in «The Burlington Magazine», 1964, CVI, pp. 58-69, 115-120;

**Sutherland Harris 1967**

A. Sutherland Harris, *Notes on the chronology and death of Pietro Testa*, in «Paragone (Arte)», 18, 1967, CCXIII, pp. 35-60;

**Sutherland Harris 1968**

A. Sutherland Harris, *A Lost Drawing by Gaspard Dughet for a Fresco by Giovanni Francesco Grimaldi*, in «The Burlington Magazine», 1968, CXLII, p. 142;

**Sutherland Harris 1974**

A. Sutherland Harris, *Recensione. Cocke, Richard: Pier Francesco Mola, Oxford 1972*, in «The Art Bulletin», 1974, LVI, pp. 289-292;

**Sutherland Harris 1990**

A. Sutherland Harris, *Recensione: Poussin, The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, in «The Art Bulletin», 1990, LXXII, pp. 144-155;

**Sutherland Harris 1994**

A. Sutherland Harris, *À propos de Nicolas Poussin paysagiste*, in «Revue du Louvre», 2, 1994, XLIV, pp. 36-40;

**Sutherland Harris 2009**

A. Sutherland Harris, *Gaspard Dughet's Drawings: Function and Fame*, in «Master drawings», 3, 2009, XLVII, pp. 267-324;

**Sutton 1960**

D. Sutton, *Il paesaggio classico e ideale*, in «Arte figurativa», 2, 1960, VIII, pp. 23-25;

**Sutton 1962**

D. Sutton, *Gaspard Dughet: some aspects of his art*, in «Gazette des beaux-arts», 1962, LX, pp. 269-312;

**Sutton 1966**

D. Sutton, *Gaspard Dughet*, in «The Scottish Art Review», 4, 1966, X, pp. 4-7;



**Szigethi 2004**

A. Szigethi, *Szépmuvészeti Museum. Old French painting, 16-18th centuries*, Budapest 2004;

**Talbot 1978**

W. S. Talbot, *Some French landscapes, 1779-1842*, in «The bulletin of the Cleveland Museum of Art», 1978, LXV, pp. 75-90;

**Tantillo Mignosi 1989**

A. Tantillo Mignosi, *Un ciclo inedito di Pier Francesco Mola. Gli affreschi del Palazzo Pamphilj di Nettuno*, in «Paragone (Arte)», 1989, XL, pp. 72-98,

**Ternois 1962**

D. Ternois, *Les collections d'Ingres*, in «Art de France», 1962, II, pp. 207-221;

**Terra di miti...2005**

C. Rendina (a cura di), *Terra di miti. Arte e cultura in provincia dal Cinquecento al Settecento*, cat. della mostra (Roma, Museo centrale del Risorgimento, 22 marzo – 24 aprile 2005), Roma 2005;

**Titian to Tiepolo...2002**

G. Algranti, J. Anderson (a cura di), *Titian to Tiepolo. Three centuries of Italian Art*, cat. della mostra (Canberra, National Gallery of Australia, 28 marzo-16 giugno 2002), Florence 2002;

**Thuillier 1960 (a)**

J. Thuillier, *Poussin et ses premiers compagnons français à Rome*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 1. Études*, Paris 1960, pp. 71-116;

**Thuillier 1960 (b)**

J. Thuillier, *Pour un "Corpus Pussinianum"*, in A. Chastel (a cura di), *Nicolas Poussin, 2. Documents*, Paris 1960, pp. 49-238;

**Thuillier 1963**

J. Thuillier, *Gaspard Dughet, Le "Guaspre" Poussin*, in «Art de France», 1963, III, pp. 247-250;

**Thuillier 1974**

J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Milano 1974;

**Thuillier 1994**

J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, Paris 1994;

**Titi 1674**

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674;

**Titi 1686 (1674)**

F. Titi, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo e altri che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle (1674)*, Roma 1686;

**Todini 1676**

M. Todini, *Dichiaratione della Galleria Armonica eretta in Roma*, Roma 1676;

**Toesca 1960**

I. Toesca, G.B. Crescenzi, Crescenzo Onofri (e anche Dughet, Claude e G.B. Muti), in «Paragone (Arte)», 11, 1960, CXXV, pp. 51-59.

**Tomory 1983**

P. A. Tomory, *Passion, Imagination, and Intellect. Poussin, Claude and Gaspard Dughet in the Roman Campagna*, in J. P. Hardy, A. D. McCredie (a cura di), *The Classical Temper in Western Europe*, Oxford 1983, pp. 36-115;

**Tonci 1794**

S. Tonci, *Descrizione ragionata della Galleria Doria preceduta da un breve saggio di pittura*, Roma 1797;

**Torquato Tasso tra...1985**

A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, cat. della mostra (Ferrara, castello Estense, casa Romei, 6 settembre - novembre 1985), Bologna 1985;

**Torre 1674**

C. Torre, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri nel quale vengono descritte tutte le antichità, e modernità, che*

*vedevansi, e che si vedono nella città di Milano, Milano 1674;*

#### **Toynbee 1927-1928**

P. J. Toynbee, *Walpole's Journals of visits to country seats*, in «The Volume of the Walpole Society», 1927-1928, XVI, pp. 9-80;

#### **Transparent windows...2003**

T. Kashiwagi (a cura di), *Transparent windows. Politics of landscape*, cat. della mostra (Yokohama, Sogō-Bijutsukan, 1 febbraio - 30 marzo 2003), Yokohama 2003;

#### **Trezzani 1983 (a)**

L. Trezzani, *Jan Miel*, in G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983, pp. 91-131;

#### **Trezzani 1983 (b)**

L. Trezzani, *Pieter van Laer*, in G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati (a cura di), *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983, pp. 38-77, 370-371;

#### **Trezzani 2004 (a)**

L. Trezzani (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, Milano 2004;

#### **Trezzani 2004 (b)**

L. Trezzani, *Il paesaggio naturalistico*, in Eadem (a cura di), *La pittura di paesaggio in Italia: Il Seicento*, Milano 2004, pp. 167-181;

#### **Tropato 2017**

A-L. Tropato, *Gaspard de Monconys, Provost-Marshal of the merchants and collector in seventeenth-century Lyon*, in C. M. Anderson (a cura di), *Early modern merchants as collectors*, London-New York 2017, pp. 184-195;

#### **Turner N. 2004**

N. Turner, *A Newly Discovered Late Landscape Drawing by Gaspard Dughet (1615-1675)*, in M. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani (a cura di), *Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, Firenze 2004, pp. 311-313;

**Turner. A. J. 2008**

A. J. Turner, *Grollier de Servière, the brothers Monconys. Curiosity and collecting in seventeenth-century Lyon*; in «Ashmolean Museum: Journal of the history of collections», 2, 2008, XX, pp. 205-215;

**Two hundred and second Royal Academy...1970**

*The two hundred and second Royal Academy of Arts summer exhibition*, cat. della mostra (Londra, Royal Academy of Arts. 2 maggio - 26 luglio 1970), London 1970;

**Tyndall 1976**

A. Tyndall, *Claude and the Poussins*, London 1976;

**Úbeda de los Cobos 2011**

A. Úbeda de los Cobos, *Les tableaux de paysage destines au palais du Buen Retiro à Madrid*, in F. Cappelletti, P. Cavazzini, S. Ginzburg, S. Loire, A. Úbeda de los Cobos (a cura di), *Nature et Idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, cat. della mostra (Paris, Grand Palais, 9 marzo – 6 giugno 2011; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno – 25 settembre 2011), Paris 2011, pp. 67-75;

**Vácha 2011**

S. Vácha, *An unknown work by Francesco Cozza in the Czech Republic*, in «The Burlington Magazine», 2011, CLIII, pp. 523-525;

**Valenciennes 1800**

P. H. de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes : suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800;

**Vasi G. 1763**

G. Vasi, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma : dedicato ai gloriosi apostoli S. Pietro e S. Paolo*, Roma 1763;

**Vasi M. 1791**

M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze*, Roma 1791;

**Vasi M. 1818 (1791)**

M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna, ovvero, descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere le più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue vicinanze* (1791), ediz. critica a cura di A. Nibby, Roma 1818;

**Velázquez, Rubens, Lorrain...1999**

P. Kruse (a cura di), *Velázquez, Rubens, Lorrain: Malerei am Hof Philipps IV*, cat. della mostra (Bonn, Bundeskunsthalle, 8 ottobre 1999-23 gennaio 2000), Ostfildern-Ruit (Germania), 1999;

**Venuti 1766**

R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica di Roma Moderna*, Roma 1766;

**Verdi 1982**

R. Verdi, *Poussin and the "Tricks of Fortune"*, in «The Burlington Magazine», 1982, CXXIV, pp. 681-685;

**Véron, Droguet 1999**

D. Véron, V. Droguet, *Peintures pour un château : cinquante tableaux (XVIe-XIXe) des collections du Château de Fontainebleau*, Paris 1999;

**Vicini 2006**

M. L. Vicini, *Il collezionismo del cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006;

**Villot 1852**

F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre. 2ème partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris 1852;

**Villot 1855**

F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre. 3ème partie. École française*, Paris 1855;

**Vincenzi 1925**

C. Vincenzi (a cura di), *Musei del Castello Sforzesco di Milano. Quadri e affreschi*, Milano 1925;

**Vita Iesu Christi...1510**

AA. VV., *Vita Iesu Christi domini ac salvatoris nostri ex Evangelio et approbata ab Ecclesia Catholica doctoribus sedule collecta*, 1510;

**Volpi M. 1986**

M. Volpi, *Il maestro della betulla*, Firenze 1986;

**Volpi C, Paliaga 2012**

C. Volpi, F. Paliaga, «*Io vel'avviso perché so che n'haverete gusto*». *Salvator Rosa e Giovan Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma 2012;

**Volpi C. 2014**

C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). Pittore famoso*, Roma 2014;

**Volpi C. 2015**

C. Volpi, *Tra mercato e accademia, la pittura "dissidente" a Roma alla metà del Seicento*, in M. G. Bernardini, M. Bussagli, A. Alessandra, (a cura di), *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, cat. della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015), Milano 2015;

**Volpi C. 2017**

C. Volpi, *L'amichevole burla: disegni, lettere e biografia in Pier Francesco Mola e Salvator Rosa*, in A. Amendola, J. Zutter (a cura di), *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, Mendrisio 2017, pp. 177-193;

**Volpi C. 2020**

C. Volpi, *Nemici per la pelle. Giovanni Benedetto Castiglione, Pier Francesco Mola, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini e la questione del dissenso*, in «*Storia dell'arte*», 1/2, 2020, CLI/CLII, pp. 120-135;

**Von Caravaggio bis Poussin...1997**

E. V. Derjabina (a cura di), *Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Ermitage ed St Peterburg*, cat. della mostra (Bonn, Bundeskunsthalle, 21 febbraio – 11 maggio 1997), Stuttgart 1997;

**Waagen 1854-1857**

G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain. Being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures...*, London 1854-1857;

**Waagen 1864**

G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864;

**Waddingham 1960**

M. R. Waddingham, *Herman van Swanevelt in Rome*, in «Paragone (Arte)», 1960, CXXI, pp. 37-50;

**Waddingham 1963**

M. R. Waddingham, *The Dughet problem*, in «Paragone (Arte)», 1963, CLXI, pp. 37-54;

**Walker Art Gallery...1927**

*Walker Art Gallery. Illustrated catalogue of the permanent collection*, Liverpool 1927;

**Walker Art Gallery...1963**

*Walker Art Gallery: Foreign Schools Catalogue*, Liverpool 1963;

**Walker Art Gallery...1977**

*Walker Art Gallery, Liverpool: Foreign Catalogue*, Voll. I-II, Liverpool 1977;

**Waterhouse 1937**

E. K. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome: the Seventeenth century*, London 1937;

**Waterhouse 1946**

E. K. Waterhouse, *Recensione. Sestieri Ettore: Catalogo della galleria exfidecommisaria Doria-Pamphilj*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 1946, LXXXVIII, pp. 206-207;

**Wedde 1996**

N. Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1744): his life and works with a catalogue raisonné of his drawings, watercolors, paintings and etchings*, Frankfurt 1996;

**Weisbach 1932**

W. Weisbach, *Französische Malerei des XVII Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin 1932;

**Whistler 2016**

C. Whistler (a cura di), *Baroque & later paintings in the Ashmolean Museum*, London 2016;

**Whitfield 1979**

C. Whitfield, *Poussin's Early Landscapes*, in «The Burlington Magazine», 1979, CXXI, pp. 10-19.

**Whitfield 1980**

C. Whitfield, *Letter: Poussin problems*, in «The Burlington Magazine», 1980, CXXII, pp. 838-839;

**Wibiral 1960**

N. Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma. I pittori della galleria di Alessandro VII nel palazzo Del Quirinale*, in «Bollettino d'arte», 1960, XIV, pp. 123-165;

**Wild 1980**

D. Wild, *Nicolas Poussin*, Voll. I-II; Zürich 1980;

**Wildenstein 1955**

G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVIIe siècle*, in «Gazette des beaux-arts», 1955, XLV-XLVI, pp. 81-362;

**Wine 2001**

H. Wine, *National Gallery Catalogues: the Seventeenth-Century French Paintings*, London 2001;

**Wise, Warner 1996**

S. Wise, M. Warner, *French and British Paintings from 1600 to 1800 in The Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Collection*, Chicago, 1996;

**Witte 2008 (a)**

A. A. Witte, *Paying for frescoes in stone: financial aspects of the decoration of S. Martino ai Monti in Rome*, in «The Burlington Magazine», 2008, CL, pp. 182-186;



**Witte 2008 (b)**

A. A. Witte, *The San Martino ai Monti as a theatre of painting: churches, artists and plays in mid-seventeenth-century Rome*, in H. Harald, P. Procaccioli (a cura di), *Officine del Nuovo: sodalizi fra letterati, artisti ed editore nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Manziana 2008, pp. 65-70;

**Wittkower 1958**

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, London 1958;

**Wright E. 1730**

E. Wright, *Some observations made in travelling through France, Italy ecc. In the years 1720, 1721, and 1722*, London 1730;

**Wright C. 1976**

C. Wright, *Old Master paintings in Britain: an index of continental Old Master paintings executed before c. 1800 in public collections in the United Kingdom*, London-New-York, 1976;

**Wright C. 1985**

C. Wright, *The French painters in the seventeenth century*, London 1985;

**Wright C. 2007**

C. Wright, *Poussin paintings. A catalogue raisonné*. London 2007;

**Woodward 1983**

J. Woodward, *Foreign paintings in Birmingham Museum and Art Gallery: a summary catalogue*, Birmingham 1983;

**Zeder 2011**

O. Zeder, *De la Renaissance à la Régence. Peinture française du Musée Fabre. Catalogue raisonné*, Paris 2011;

**Zeri 1954**

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954;

**Zeri 1959**

F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959;

**Zolle Betegón**

G. Zolle Betegón, *L'Accademia Pallavicini. Incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in L. Barroero,

S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze (a cura di), *Maratti e l'Europa*, Roma 2015, pp. 289-313;

**Zuccari, Macioce 1990**

A. Zuccari, S. Macioce (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e potere a Roma nell'età barocca*, Roma 1990;

**Zwollo 1973**

A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*; Assen 1973.

Si ringraziano:

il Comitato Ermitage Italia, che, nello specifico, ha finanziato le ricerche in merito ai dipinti e ai disegni di paesaggio di Gaspard Dughet e Nicolas Poussin conservati nelle collezioni del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo;

la Professoressa Caterina Volpi, tutor del presente lavoro con cui ho avuto modo di confrontarmi lungamente e proficuamente nel corso di questa ricerca;

il Dottorato di Storia dell'Arte della Sapienza, nelle persone della Direttrice e del Collegio di dottorato, nonché i colleghi con cui ho condiviso questo percorso.