

CREDITI FOGRAFICI

Foto Amedeo di Lucio Censi

RESTAURI

Isidoro e Matteo Bacchiocca
Alfredo Celaia
Andrea Cipriani
Valentina Pasquali
Andrea Pierleoni
Joyce Terreni

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE

Giampiero Badiali

ISBN: 979-12-5975-277-2

D'ARTE è un marchio Tau Editrice

© 2023 AliceFineArt

In copertina: Giovanni Battista Salvi detto "Il Sassoferrato",
San Giovannino, 1630 c.a., (part.)

STAMPA

Industria Grafica Umbra srl - Todi (PG)
febbraio 2023

Proprietà letteraria riservata. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Hanno collaborato con noi

Alessandro Agresti
Adriano Amendola
Simone Andreoni
Luca Annibali
Andrea Bacchi
Sandro Bellesi
Paola Betti
Pierluigi Carofano
Laura Ciferri
Alessandro Delpriori
Giuliana Ericani
Carlo Falciani
Cristiano Giometti
Alessandro Giovanardi
Carmen Ravanelli Guidotti
Rosalia Francesca Margiotta
Marino Marini
Gabriello Millantoni
Hermann Mildenerberger
Claudio Paolinelli
Francesco Petrucci
Franco Pozzi
Massimo Pulini
Leonardo Scarfò
Giancarlo Sestieri
Stefania Ventra



Piazza Tre Martiri, 2 - 47921 Rimini • Strada della Stazione, 10 - 05018 Orvieto
+39 335 424463 • +39 333 3290299

paolorotili@gmail.com • annacucci@me.com • www.alicefineart.it • www.alicefineart.com

ALICE FINE ART

Catalogo a cura di
Anna Maria Cucci

Con la collaborazione di

Alessandro Agresti
Adriano Amendola
Simone Andreoni
Luca Annibali
Sandro Bellesi
Giuliana Ericani
Cristiano Giometti
Carmen Ravanelli Guidotti
Leonardo Scarfò

Non c'è due senza tre, siamo giunti così al terzo catalogo di AliceFineArt, che prende forma in questi primi giorni di gennaio duemila e ventitré. Per aprire il nostro annuale lavoro vorrei farvi partecipi di un evento che si tiene a Roma, dove "Le Scuderie del Quirinale" ospitano, fino al 10 Aprile, una mostra eccelsa *"Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra. 1937-1947"*. L'esposizione accoglie un nucleo importante di opere in prestito da Palazzo Ducale di Urbino e da altri musei, evidenziando la figura di Pasquale Rotondi, soprintendente delle Marche dal 1939 al dopoguerra. Vogliamo ricordare questo straordinario evento affinché le storie dei protagonisti arrivino comprensibili al pubblico, rinnovando la straordinaria qualità dell'opera svolta da un gruppo di persone che credeva nel valore etico dell'arte, per non farci dimenticare un palese sillogismo: "senza passato non c'è futuro".

In un contesto di guerra, distruzione e sopravvivenza, persone intelligenti e capaci riuscirono a restituirci un patrimonio, che è tra i più cospicui al mondo per interesse artistico e culturale. Uno scenario a dir poco rocambolesco in cui si muovevano individui che avevano un ideale sopra ogni cosa: proteggere le opere d'arte, come farebbe una madre verso i propri figli, dalla brutalità e dal sopruso. Ripensando a quei momenti concitati e decisivi mi fa quanto mai piacere ricordare una persona a me cara: figura discreta ma essenziale alla manovra, in quegli anni segretario comunale di Sassocorvaro, uomo chiave dello Stato, importante per concludere l'operazione salvataggio. Quella persona era Ignazio Cucci, mio nonno paterno.

«Il ricordo della vita segreta dei capolavori salvati nella Rocca di Sassocorvaro e nel Palazzo dei Principi a Carpegna, nei cinque anni, tre mesi e otto giorni di permanenza nel Montefeltro marchigiano, mentre fuori divampava la guerra, non potrà mai essere cancellato».

Nel dettaglio, appena dichiarata la guerra insieme all'alleato tedesco l'1 settembre 1939, il ministro italiano della cultura, Giuseppe Bottai esprime a Mussolini il dubbio che le operazioni belliche potrebbero correre dei rischi anche con...l'alleato e ottiene l'autorizzazione a salvaguardare opere d'arte in località segrete. Attraverso il sottose-



gretario Carlo Giulio Argan - nel dopoguerra sindaco di Roma - nasce l'impresa, affidata a Pasquale Rotondi, nominato sovrintendente delle Marche, Il giovane funzionario inizia a girare il Montefeltro per individuare un luogo adatto ad ospitare i capolavori: lo trova nella quattrocentesca Rocca Ubaldina di Sassocorvaro, a pochi chilometri da Urbino. Nel giugno del 1940 Rotondi comincia a far affluire a Sassocorvaro le opere conservate nei musei scelti. Dai musei veneziani arrivano a Sassocorvaro opere come "La Tempesta" di Giorgione - emblema dell'Operazione Salvaarte- e il tesoro della basilica di San Marco, compresa la preziosissima Pala d'oro. Le opere continuano ad affluire costantemente sino al 1942, fin quando la rocca di Sassocorvaro non è completamente piena di tesori. Particolarmente degni di protezione - fra le diecimila opere in parte collocate anche a Carpegna il San Giorgio del Mantegna, quattro madonne del Bellini, una di Cosmè Tura e il ritratto Morosini del Tintoretto, alla

fine addirittura nascoste sotto un letto a casa Rotondi. La storia della Operazione Salvataggio, viene dimenticata fino al 1984, quando il sindaco di Sassocorvaro Oriano Giacomini ne viene a conoscenza e va a Roma a parlare con il professor Rotondi e ricostruisce l'evento tenuto misterioso. Dal 1997 a Sassocorvaro si tiene ogni anno il premio intitolato alla memoria di Rotondi, scomparso nel 1991, e dedicato ai "salvatori dell'arte" di tutto il mondo.

Il PREMIO ROTONDI nasce dunque nel 1997 e prende il nome da lui, l'uomo che coordinò la tatticissima "Operazione Salvataggio", Pasquale Rotondi (1909-1991). Un film prodotto da Rai Educational, presentato al Art-Doc-Fest, ripercorre la complessa vicenda: sceneggiatura e regia sono di Giuseppe Saponara, che riceve, grazie a questa pellicola, la "Targa della Presidenza della Repubblica" per il miglior film-documentario dell'anno *"La Lista di Pasquale Rotondi"*. Viene presentato anche nel programma della Rai curato da Giovanni Minoli, *"La storia siamo noi"*, dove l'anchorman riferisce con toni ben scanditi che nel 1984 il giovane sindaco di Sassocorvaro, appunto Oriano Giacomini, dopo aver appreso per la prima volta dell'esistenza dell'eroica vicenda che ebbe come scenario la Rocca della sua città, ritenne fosse tempo di onorare questo grande protagonista. Dopo averlo contattato e conosciuto personalmente, ricevette in dono dallo stesso i diari che aveva scritto nel periodo bellico, per documentare il salvataggio delle 10.000 opere d'arte in Sassocorvaro, sede della mitica fortezza poi denominata "Arca dell'Arte". Oltre ai già citati, furono salvati dipinti di Paolo Uccello, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Carlo Crivelli, il Perugino, Leonardo, Carpaccio, Lorenzo

Lotto, Raffaello, Tiziano, Correggio, Tintoretto, Caravaggio, Rubens che sicuramente sarebbero finiti nella collezione del feldmaresciallo Herman Goering. Invitata alla prima del film presentato a Roma a Palazzo Venezia nel 2005, contenente anche l'intervista che Minoli fece a mio zio Italo sulla vicenda, vidi che un attore prestava la figura e la voce al nonno ormai scomparso. Mi piace, allora, qui ricordare questo mio antesignano che, di temperamento schivo e riservato, non aveva mai parlato ad alcuno della ardua impresa¹, lasciandoci tuttavia come eredità spirituale l'amore per la cultura e per la bellezza, giunti a noi attraverso i suoi libri di storia dell'arte che erano gli insostituibili doni per ogni ricorrenza; serbo con cura vecchie edizioni con dedica e firma del nonno sul frontespizio di apertura. E soprattutto ci lascia l'esempio di una vita, apparentemente ordinaria, come poteva essere quella di un modesto segretario comunale, ma ricca di contenuti artistici, morali e spirituali, di cui si circondava nelle sue letture che lo accompagnavano fino a tarda notte.

Anna Maria Cucci

¹ Tenuta, peraltro, religiosamente nascosta dal gruppo dei coordinatori. La figlia di Roton-di, Giovanna, fu la prima a parlare del lavoro instancabile del padre e dei diari in cui segnava tutte le notizie relative al "Salvataggio".



Pittura

Jacopo Apollonio

(Bassano, 1577-1654)

L'adorazione dei pastori

fine del XVI, inizio del XVII secolo

Olio su tela cm 112,5x98

PROVENIENZA: collezione privata Rimini



Il dipinto è una replica ridotta della pala dell'altare maggiore della chiesa di San Giacomo di Lusiana (Vicenza) (fig.1), eseguita da Jacopo Apollonio nei primi anni del XVII secolo, anteriormente al 1612.

Rispetto a quel dipinto, la composizione risulta semplificata e resa anonima dall'assenza alle spalle della Madonna e di san Giuseppe dei santi titolari della chiesa dell'Altopiano e dalla presenza sul bordo sinistro di un rocco di colonna intera al posto di quella sberciata di Lusiana. Il fondale con il Grappa è reso nei toni dell'azzurro, schiarito dalla luce del sole che sostituisce il cielo rosato dell'alba della pala.

In questo particolare il dipinto rivela la sua vicinanza al modello primario, Il presepe di San Giuseppe (fig.2), eseguito da Jacopo Bassano nel 1568 per i massari della chiesa bassanese, attigua al Duomo della città, capolavoro del capostipite della bottega e nonno dell'Apollonio, figlio di Marina Benedetta e di Apollonio Apolloni, privilegiato erede per aver destinato a lui nel testamento «cinque rotoli da disegno sive pezzi num. 15 da esserli dati perché si diletta di pittura», il prontuario di 'ricordi' della sua produzione, ad uso di repliche e varianti.

Jacopo Apollonio, come «iudex», fece parte nella prima metà del Seicento del ceto dirigente della città e portò avanti, con gli zii Giambattista e Girolamo, e con maggiore valenza, la grande tradizione pittorica della bottega bassanesca. A conferma del suo ruolo pubblico eseguì, oltre a numerose pale per chiese del Bassanese e due quadri perduti dipinti per la sala dell'Udienza del palazzo Pretorio della città. Il suo nome è attestato nella Pala di San Bonaventura del 1611, nella paletta con la Madonna in trono e i santi Lorenzo e Carlo con il prete Marcantonio Ferla Pacino di Liedolo del 1614 e nella tarda (1632-1642) pala per la chiesa bassanese di San Sebastiano.

La sua firma compare in una Adorazione dei pastori della collezione abbaziale di Santa Giustina a Padova, pervenuto nelle collezioni del Museo di Padova (inv. 1054) e in una replica di collezione privata man-





1.



2.

tovana. Ma è stata la recente (2011, ed. 2014) corretta lettura del suo nome nella pala di Lusiana che ha consentito a Alessandra Pattanaro di ricostruire il suo catalogo, successivamente ampliato con un nucleo di dipinti del Museo Civico di Bassano del Grappa (fig.3) (I Bassano 2016) e da un ritratto documentato dalle fonti e recentemente (2018) passato in un'asta viennese (Caramanna 2018). Il suo evidente e accentuato naturalismo, che rimanda alla grande lezione del nonno, conferma,

come attestano alcune fonti, la sua formazione seguendo le tracce dello zio Leandro, come a suo tempo evidenziava Rodolfo Pallucchini, riconoscendo che l'Apollonio «stempera i modi pittorici di Leandro con una sontuosità di stesure cromatiche che talvolta fanno pensare a recuperi del periodo mediano del grande avo». Come attesta il Verci il suo biografo settecentesco, egli «riuscì singolar Pittore, di grave e maneroso stile, non dirò tanto forte nel colorito, ma di maniera naturale, e di gran



3.

maneggio del pennello».

La sua stesura pittorica è caratterizzata, infatti, nella prima produzione alla quale appartiene "L'adorazione dei pastori", oggetto di questo parere, da una resa quasi grafica, ottenuta con l'interposizione di tratti neri, dei bianchi e dei grigi, nonché da un insistito naturalismo descrittivo nei volti della Madonna e del Bambino, da volumi ampi su cui il panneggio si svolge con pieghe profonde segnate da una pittura di corpo, ancora memore del

linguaggio di Leandro e la peculiare resa azzurro cupo, caricato, del fondale dei monti. L'ampiezza e sciolta stesura pittorica, la ridotta resa grafica e l'insistito riferimento al modello di Jacopo fanno ipotizzare l'esecuzione del nostro dipinto anche in un momento anteriore alla pala di Lusiana.

Giuliana Ericani

Giovanni Stanchi

(Roma, 1608 – notizie fino al 1673)

Vanitas

(Composizione floreale entro un vaso di cristallo)

1630-1660 circa

Olio su onice, Ø cm 22,8

PROVENIENZA: Famiglia Stelluti Scala Carosi, mercato antiquario



Il presente dipinto raffigura, su un supporto di onice alabastrino italiano, una caraffa di cristallo satura di fiori: diversi tra loro sono prossimi ad appassire, ma mantengono ancora il loro colore, senza alterazioni. Al di fuori, una corolla sulla destra sta cadendo, mentre un altro piccolo fiore si trova già sul tavolo; i suoi petali poggiano sul riflesso delle acque della caraffa, sfumato con la cura di uno studio dal vero. Nel suo insieme, la stesura dei fiori, come della caraffa, è per lo più compendiaria con eleganza e controllo formale. Il risultato è dunque una pittura corposa di indubitabile fattura italiana, e virtuosistica: riescono, infatti, a usare la pietra come supporto, secondo Giorgio Vasari, solo i migliori tra gli artisti¹.

Rende interessante il dipinto in esame anche la complessità concettuale e iconografica che nasconde: la disposizione della caraffa e dei fiori deriva, senza dubbio, dalle composizioni allegoriche e moraleggianti di Daniel Seghers, allievo di Jan Brueghel il Vecchio e gesuita, a Roma tra il 1625 e il 1627, come, ad esempio, dimostra la comparazione tra l'*Allegoria della Compagnia del Gesù* (fig. 1) e il dipinto ora in esame. È un modello che il pittore capisce e vuole personalizzare, e nelle Fiandre sarà mantenuto dagli allievi di Seghers, tra cui Nicolaes van Veerendael: la sua *Vanitas* del Metropolitan Museum di New York (fig. 2) sembra parente di primo grado dell'opera su onice in esame. Tale affinità iconografica fa capire che siamo di fronte a un dipinto di identico soggetto, attentamente progettato per comunicare in ogni sua caratteristica, senza margini di dubbio, che:

"Vanità delle vanità, tutto è vanità. Quale utilità ricava l'uomo da tutto l'affanno per cui fatica sotto il sole? Una generazione va, una generazione viene ma la terra resta sempre la stessa".

(Ecclesiaste 1, 1-4)

Comunica un tale concetto, in primis, lo stato dei fiori, determinato da un passo della Bibbia che, nel suo apparente pessimismo, rivela una forte speranza in Dio².

"Secca l'erba, il fiore appassisce quando il soffio del Signore spira su di essi; certo il popolo non è altro che erba. L'erba si secca, il fiore appassisce, ma la parola del nostro Dio rimane in eterno".

(Isaia 40, 7-8)

Nel dipinto in esame i fiori che, più di tutti, stanno piegando i loro

¹ Vasari 1568, p. 54.

² Vedi Leone 2020 pp. 127-143.





1.



2.

steli, sono gli anemoni doppi selvatici: coltivati nei giardini della nobiltà e dei sovrani d'Europa insieme alle varianti addomesticate, essi furono molto apprezzati per la loro bellezza negli erbari seicenteschi, quali ad esempio il *Jardin d'hiver* di Jean Franeau (1616), *Paradisi in sole* di John Parkinson (1629) e l'*Hortus Eystettensis* di Basilius Besler (1640)³. Filippo Picinelli, poco più avanti, chiarisce le loro implicazioni morali: gli anemoni sono chiamati "fiori di vento" in greco perché sbocciano solo quando spira il vento, che al tempo stesso fa cadere in terra le loro foglioline e i semi, e li porta ad appassire rapidamente; si associano perciò al motto "Brevi est usus"⁴. Per questo motivo, Cesare Ripa li scelse come attributo dell'Infermità: si basò sullo scrittore, di età ellenistica, Orapollo, che aveva interpretato gli anemoni come simbolo delle malattie degli

esseri umani. Scelta curiosa, quella del perugino, giacché meno di cinquanta anni prima il medico Pietro Andrea Mattioli aveva lodato la pianta per le sue doti antinfiammatorie e disinfettanti⁵. La popolarità dell'anemone in Italia fu rilanciata dall'*Adone* di Giovan Battista Marino, che sviluppò al massimo grado quel misto di vitalità e morte che si associa al fiore, inserendolo anche nel frontespizio della edizione Sarzina a Venezia, nel 1623, in tutte le varietà. I suoi versi in materia sono davvero rivelatori, e meritano d'essere riportati:

*Poscia che 'l nobil marmo in cotal guisa / ha già d'Adon le ceneri
coverte, / la mesta dea là 'v'è la pietra incisa / del deposito caro, il piè
converte, / ... / Qui tace, e chiede del suo core il core, / E gli è recato al
primo cenno avante. / Ell'havea già, quando il Sabeo licore / le viscere
condi del caro amante, / sterpato, e svelto infin dal centro fore / del
bel fianco sparato il cor tremante, / indi il serbò tra preziose tempre /
di celesti profumi intatto sempre. / Tolto in mano quel cor, gli occhi
v'affisse, / E contemplollo con pietoso affetto / ... / "Deb, che farò? Per*

³ Franeau 1616, pp. 37, 53, 57; Parkinson 1629, p. 211; Besler 1640, p. 32 // figg. 4-6.

⁴ Picinelli 1670, pp. 389-390.

⁵ Mattioli 1557, p. 312; Hieroglyphica 1595, p. 74; Ripa 1603, p. 228.



3.



4.



5.

quanto almen mi lice, / io voglio al mondo pur con qualche segno /
lasciar del nostro amor poco felice / grata memoria & honorato pegno
/ ... / Farò dunque al mio ben l'istesso honore, / che fece Apollo al suo
fanciullo ucciso, / ... / Tra i fiori, o fiore, il primo pregio havrai, /
torrai lo scettro a la mia rosa ancora, / vinti saran da te quanti giam-
mai / Clori in terra ne sparse, in Ciel l'Aurora. / Ornamento immortal
de' miei rosai, / perpetuo honor de la vezzosa Flora, / nova pompa del
prato, e del terreno, / novo fregio al mio crine, & al mio seno. / Farò
sempre di più, che d'anno in anno / de' la Parca malgrado, e de la
Sorte, / sì rinovelli col mio duro affanno / la rimembranza di sì cruda
morte, / e i miei devoti ad imitar verranno / con solenne dolor pian-
gendo forte, / come fec'io quando il mio ben perdei, / la trista pompa
de' lamenti miei". / ... / Poiché così parlo, di nettar fino / pien di tanta
virtù, quel core asperse, / che tosto per miracolo divino / forma can-
giando, in un bel fior s'aperse, / e nel centro il piantò del suo giardino
/ tra mille d'altri fior schiere diverse. / Purpureo è il fiore, & Anemone è
detto, / Breve, come fu breve il suo diletto.

(Marino 1623 pp. 524-525).

La visione drammatica che portano con sé gli anemoni nel dipinto, ora in esame, è rilanciata anche dal suo supporto: l'onice. Pietra onorata nella Bibbia in quanto presente nel Giardino dell'Eden insieme all'oro e alla resina odorosa (Genesi 2, 12); su di essa Dio chiese che fossero incisi i nomi dei figli di Israele, come contributo all'ornamento dell'Efod, il pettorale di Aronne, Gran sacerdote di Israele, e come parte della fragranza da bruciare di fronte all'Arca dell'alleanza. (Esodo 25, 7; 28, 9; 30, 34-35). Nel Seicento, Filippo Baldinucci continuò a

lodarla per il suo particolare chiaroscuro, che dà un rilievo unico agli intagli che subisce per realizzare gemme e cammei all'antica. Nello stesso periodo, tuttavia, si associò all'onice un significato assai più sfaccettato: secondo Ulisse Aldrovandi e Bartolomeo Ambrosini, infatti, essa è un simbolo della discesa di Cristo nel Limbo, ma anche un ricordo dei pavimenti nelle residenze imperiali romane, e un monito sui problemi della ricchezza, la quale può arrecare gioia sulle prime, ma finisce per cagionare sempre tristezza e paura nel suo possessore⁶.

Nella *Vanitas* su onice, ora in esame, troviamo dunque condensata una visione della "natura morta" tra la Wunderkammer, il design e la scienza, tipica di Roma nel Seicento, che l'esempio di Daniel Seghers contribuì a rafforzare⁷. Proprio da quella città sembra provenire l'opera: essa poggia infatti su una tavola di legno su cui è scritto che fu donata da Maria Stelluti Scala Carosi alla figlia Maria Concetta e al genero Federigo, a ricordo delle loro nozze d'argento. Non è stato possibile accertare se la data che segue, l'undici luglio 1942, corrisponda

⁶ Baldinucci 1681, p. 51; Aldrovandi e Ambrosini 1648, pp. 915, 921.

⁷ Laureati e Trezzani 1989, pp. 728-733.

al matrimonio dei due coniugi o all'anniversario di quel momento. Gli Stelluti Scala, conti di Rotoriscio nelle Marche, furono attivissimi nella vita politica dell'Italia liberale di primo Novecento, e anche in seguito; si ricorda ad esempio Itta Stelluti Scala Frascara, nominata nel 1937 ispettrice dal Partito Nazionale Fascista per supervisionare i fiduciari provinciali e le loro collaboratrici⁸. I Carosi, conti di Velletri nei Castelli Romani, furono altrettanto coinvolti nella vita politica del Regno d'Italia, con



personaggi quali il commendatore Nestore Carosi Martinozzi, rappresentante del Consiglio provinciale dell'economia di Roma nel 1930, membro del Regio Istituto Superiore di Scienze Economiche e Commerciali di Roma, veterano della Prima guerra mondiale, e con estese proprietà fra Todi e Carbognano⁹. Questa famiglia sembra fosse imparentata da tempo con gli Stelluti: nell'*Enciclopedia storico-nobiliare italiana* si ricorda che Maria, sorella di Ubaldo Carosi, nobile velletrano ascritto poi al patriziato di Gubbio, andò in sposa a uno Stelluti non meglio specificato¹⁰.

Anche l'attribuzione della *Vanitas* in esame comprova che fu creata nella capitale dello Stato pontificio: si può argomentare, infatti, che il suo autore fu Giovanni Stanchi, romano, e grande ammiratore di Daniel Seghers, forse allievo di Agostino Verrocchi. Titolare di una attivissima bottega insieme ai suoi fratelli Niccolò (1623/1626-1690 circa) e Angelo (1626 – notizie fino al 1573), con i quali è certo che stesse convivendo nel 1656, sappiamo che nel 1660 fu al servizio del cardinale Flavio Chigi, e che lavorò nello stesso periodo per i Colonna e per Vittoria della Rovere, che gli commissionò due *Ghirlande di fiori* oggi agli Uffizi e a Palazzo Pitti. Dai documenti, suo fratello Niccolò risulta attivo piuttosto negli affreschi e in opere decorati-

ve, ed è ricordato come collaboratore di Ciro Ferri nel 1675 per le specchiere di Palazzo Borghese in Campo Marzio, insieme ad Andries Bosman, allievo di Daniel Seghers¹¹.

Distinguere le mani dei tre fratelli Stanchi, al di fuori delle imprese registrate negli archivi, è un dilemma critico: avevano dato vita, infatti, a un autentico stile-brand, nel senso più a noi contemporaneo possibile, di cui gli stessi committenti romani erano consapevoli, tant'è vero che le loro opere si trovano inventariate per cognome. Ciò malgrado, nella *Vanitas* su onice ora in esame si riconosce una personalità specifica, che sente il bisogno di tradurre in italiano le novità portate da Daniel Seghers a Roma, perché le sente come termine di paragone attuale e prossimo: questi non può che essere il maggiore dei fratelli Stanchi, sia per l'età sia perché la sua "traduzione" del fiammingo prende vie simili a quelle di Mario dei Fiori, come ha ricostruito Ludovica Trezzani e ha confermato Maria Silvia Proni¹².

Anche le comparazioni stilistiche con le opere documentate di Giovanni e Niccolò portano a confermare l'attribuzione della presente *Vanitas* al primo piuttosto che al secondo. Una delle specchiere (figg. 6-7) per Palazzo Colonna cui lavorò con Carlo Maratta, che gli fu pagata nel 1670, rivela la

⁸ De Grazia 1992, p. 268

⁹ Bollettino Ufficiale 1930, n. 43, vol. 2, p. 3217; Rocchi Bilancini 2014, p. 106.

¹⁰ Spreti et al. 1981, II, p. 335.

¹¹ Gregori 2002, p. 477; Cottino 2007, pp. 40-46.

¹² Proni 2005, pp. 245-246 con relativa bibliografia.



7.

presenza dello stesso tocco compendiario: considerando l'importanza di quell'impresa, e la volontà della famiglia di eternare la ricchezza dei propri giardini, la stesura impressionistica dei fiori, e la trattazione ellissoidale delle corolle degli anemoni si scorgono primariamente negli esemplari più piccoli¹³.

Il controllo formale di Giovanni Stanchi non sembra riscontrabile nelle specchiere di Palazzo Borghese in Campo Marzio, cui lavorò il fratello Niccolò, insieme ad Andries Bosman (allievo di Daniel Seghers) e a Ciro Ferri tra il 1675 e il 1676: vi è infatti una maggiore sontuosità barocca, con conseguente libertà nelle forme e nei colori¹⁴.

In conclusione, sembra opportuno esaltare un ulteriore elemento di peculiarità nella *Vanitas* in esame: il suo supporto. Gli inventari del cardinal Flavio Chigi del 1698, e Doria-Pamphilj del 1725 mostrano che era frequente, per i fioranti e i naturamortisti, dipingere su pietra (Laureati e Trezzani, ivi, pp. 746-754). Ma le testimonianze giunte a noi non sono poi molte, in modo particolare per le opere ricondotte al gruppo Stanchi; le più significative

sono tre dipinti su ardesia attribuiti proprio a Giovanni, e in pieno stile Seghers, pubblicati da Mina Gregori nel 2002¹⁵.

La riscoperta di un dipinto come la presente *Vanitas*, pertanto, getta luce sui dipinti da Wunderkammer, a tema naturalistico, del Seicento romano: fu creata per stupire, e per richiamarsi alla cultura più aulica. Si ricordi che l'onice fu sempre amata, sotto forma di cammeo lavorato, perché proveniva dalle rovine imperiali; dopo la distruzione del Settizonio per volontà di Sisto V si riscoprì anche come materiale puro¹⁶. La scoperta di una *Vanitas* realizzata su questo raro supporto, insomma, rende giustizia al virtuosismo tecnico della più importante famiglia di fioranti attivi nella Città dei Papi a metà Seicento.

Simone Andreoni

¹³ Piergiovanni 2015, pp. 175-179.

¹⁴ Vedi Fumagalli 1994.

¹⁵ Gregori, ivi, pp. 234-235.

¹⁶ Cavazzini 2022, pp. 25-31.

BIBLIOGRAFIA

- Pietro Andrea Mattioli, *I discorsi di M. Pietro Andrea Matthioli medico sinese, ne i sei libri della materia medicinale di Pedacio Dioscoride Anazarbeo*, Venezia 1557.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze 1568.
- Hieroglyphica Horapollinis*, a cura di David Hoeschel, Augusta 1595.
- Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.
- Jean Franeau, *Jardin d'hyver ou cabinet des fleurs*, Douai 1616.
- Giovan Battista Marino, *L'Adone*, Parigi 1623.
- John Parkinson, *Paradisi in sole. Paradisus terrestris Or a Garden of All Sorts of Pleasant Flowers Which Our English Ayre Will Permitt To Be Noursed Up*, Londra 1629.
- Basilius Besler, *Hortus Eystettensis*, Norimberga 1640.
- Ulisce Aldrovandi e Bartolomeo Ambrosini, *Musaeum metallicum in libris IIII distributum*, Bologna 1648.
- Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Venezia 1670.
- Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681.
- Bollettino Ufficiale* (Roma, 23 ottobre 1930), vol. II – Atti di amministrazione, n. 43.
- Vittorio Spredi e collaboratori, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Sala Bolognese 1981, volume II.
- Laura Laureati e Ludovica Trezzani, *La natura morta postcaravaggesca a Roma*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Milano 1989, volume II, pp. 728-754.
- Victoria De Grazia, *How Fascism Ruled Women*, Berkeley – Los Angeles – Londra 1992.
- Elena Fumagalli, *Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata*, Roma 1994.
- Mina Gregori, Giovanni Stanchi, Niccolò Stanchi, Angelo Stanchi, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori, Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002 – 23 febbraio 2003), p. 477.
- Mina Gregori, *Vaso con fiori di garofano, Vaso con fiori d'arancio, rose e altri fiori, Vaso con fiori di rosa, giunchiglie e tulipani*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di Mina Gregori, Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Monaco di Baviera, 6 dicembre 2002 – 23 febbraio 2003), pp. 234-235.
- Maria Silvia Proni, *La famiglia Stanchi*, in *Still Life Painters in Rome. Italian artists 1630-1750 / Pittori di natura morta a Roma: artisti italiani 1630-1750*, a cura di Gianluca Bocchi e Ulisse Bocchi, Viadana 2005, pp. 245-328.
- Alberto Cottino, *Natura silente: nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino 2007.
- Massimo Rocchi Bilancini, *L'acqua dei Castelli. Storia dell'approvvigionamento idrico delle campagne todine 1820-1970*, Città di Castello 2014.
- Patrizia Piergiovanni, 155. *Specchio dipinto con vaso di fiori e cinque putti*, 156. *Specchio dipinto con ghirlanda di fiori e quattro putti*, in *Galleria Colonna. Catalogo dei dipinti: edizione aggiornata*, a cura di Patrizia Piergiovanni, Roma 2015, pp. 175-179.
- Patrizia Cavazzini, *Sfidare il tempo, la scultura e la natura*, in *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra a cura di Francesca Cappelletti e Patrizia Cavazzini (Roma, Galleria Borghese, 25 ottobre 2022 – 29 gennaio 2023) pp. 19-34.





Giovanni
Battista Salvi
detto "Il Sassoferrato"
Sassoferrato 1609 - Roma 1685

San Giovannino

1630 c.a

Olio su tela, cm 46 x 37

PROVENIENZA: collezione privata



BIBLIOGRAFIA: inedito

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: *Il Sassoferrato: un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 16 maggio - 25 ottobre 2009), a cura di M. Pulini, Milano 2009; *Sassoferrato "pictor virginum", nuovi studi e nuovi documenti per Giovanni Battista Salvi*, a cura di C. Prete, Ancona 2010; *Perugino e Raffaello: modelli nobili per Sassoferrato a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno - 20 ottobre 2013), a cura di F. Maria Mancini, Perugia 2013; *Sassoferrato, la devota bellezza: con i disegni della Collezione Reale Britannica*, a cura di F. Macé de Lépinay, A. Bliznjukov, G. Donnini, S. Papetti, Cinisello Balsamo (Milano) 2017; *Sassoferrato - dal Louvre a San Pietro - la collezione riunita*, a cura di C. Galassi, Perugia 2017; *Sassoferrato, l'Annunciazione di Casperia, vicende storiche e restauro*, a cura di C. Arrighi, G. Cassio, Roma 2020.

Se rara, ma non impossibile, è ancora oggi la possibilità di imbattersi in un importante inedito di un grande maestro del XVII secolo - da Guido Reni a Carlo Maratti - lo stesso non è possibile asserire per opere che possiamo considerare degli autentici capolavori, o ancora, per dipinti che incrementano in modo determinante la nostra conoscenza sulla produzione di un pittore di rilievo: la nuova aggiunta al catalogo di uno degli artisti più fascinosi e sfuggenti di tutto il Seicento italiano, Giovanni Battista Salvi detto "Il Sassoferrato", che qui illustro per la prima volta ha il raro pregio di sussumere tutti e tre i giudizi di qualità appena espressi. In primis colpisce immediatamente come non ci si trovi di fronte alle immagini pie e devote che siamo soliti incontrare nel suo catalogo, e che affollavano lo studio alla sua dipartita: ovvero dipinti da cavalletto, di dimensioni contenute, con Madonne, singole o accompagnate dal Bambino, oppure Sacre Famiglie. In seconda battuta riscontriamo come la nostra inventiva non derivi da nessun prototipo noto ad opera di un maestro del passato: varrà la pena di puntualizzare, anche per una più piena comprensione del lavoro sub judice, le modalità creative del maestro marchigiano, per le quali sovente il concetto di copia, al limite del plagio, o di reiterata riproduzione, quasi a ciclostilo, hanno fatto capolino tra le righe della critica più recente. Credo che il termine più adatto, per le colte e sofisticate rivisitazioni della pittura del passato, espletate con una tecnica sorvegliata e raffinatissima, sia quello di citazione: infatti le opere del Sassoferrato sono create per essere ben riconoscibili, hanno un'aura precipua, una perizia tecnica che sortisce risultati difficilmente replicabili - anche per i materiali di primissimo livello adoperati di volta in volta - e, proprio nella riproposizione di una medesima iconografia in più esemplari, venivano concepite come un vero e proprio 'brand', un marchio di "fabbrica" che era anche un *vademecum* per un'esperienza estetica assolutamente unica ed eccentrica nel panorama della arti capolinee - e non solo - del tempo, talmente eclatante, anche nella coerenza con la quale era perseguita, da risultare - quasi paradossalmente, per un pittore arcaicizzante fino all'iconicità - davvero molto vicina alla sensibilità moderna. Il "Purismo" del Sassoferrato, termine che risulta quanto mai calzante, anche se mutuato da esperienze pittoriche posteriori più di un secolo al nostro pittore - termine che, come vedremo, bene si attaglia anche al no-





1.



2.

stro *San Giovannino* - consiste non solo nella scoperta citazione da un prototipo, ma nella sua sofisticata semplificazione, al limite dell'astratto, tale da renderla un'idea, un topos di perfezione insuperabile, che però, proprio per via di tecnica e impaginazione, viene sottilmente innovata e resa "moderna", quindi attuale. È proprio in questo processo estetico che, a mio avviso, consiste la sconcertante attualità della pittura coltissima del Salvi, perché dal punto di vista ideativo davvero è il diretto precedente non solo per il cenacolo nazareno, per un Mussini o un Minardi, ma prelude anche a certe esperienze radicali nella Roma di fine Settecento, tra Antonio Cavallucci e Bernardino Nocchi, nelle quali, alla purezza primigenia delle forme voleva corrispondersi anche una purezza morale, nel primo artista citato addirittura volgendosi ai fondi oro medievali. Dopo questo breve e sommario excursus sulla poetica del Sassoferrato, possiamo meglio comprendere l'importanza del nostro inedito, e rilevarne le peculiarità che lo rendono davvero una rarità nella produzione conosciuta del mae-

stro marchigiano. Come già accennato, il primo elemento di eccezionalità è che esso non derivi da una immagine nota del passato, ma che sia una invenzione del tutto autonoma, mai più replicata: solitamente ciò avveniva in dipinti più complessi, raramente lo constatiamo in piccole tele da cavalletto. Un precedente iconografico, per questa trepida immagine di san Giovannino, con la croce costituita da canne di bambù intrecciate, è in alcuni bassorilievi rinascimentali: penso in particolare a quello di Desiderio da Settignano al Bargello. Ma se in quest'ultimo il protagonista è colto di profilo, nella nostra tela esso è colto di tre quarti, con lo sguardo pensoso che si volge direttamente al fruitore: anche questa ricerca di dialogo con chi è al di fuori dello spazio pittorico, a cercarne il coinvolgimento emotivo, è qualcosa di davvero inconsueto nel curriculum del Salvi, dove le immagini sono sovente chiuse in loro stesse, nella loro impeccabile e inscalfibile perfezione, in un tempo sospeso che è il tempo della preghiera e della meditazione, quindi il tempo dello spirito, dove la realtà è mon-

data dei suoi aspetti più transeunti e "mortalì" (di qui la perizia tecnica che trasfigura le superfici in un materiale incorruttibile). Nel nostro dipinto è invece quasi destabilizzante la rappresentazione del piccolo Giovanni, la descrizione puntuale delle caratteristiche fisionomiche che lo individuano alla stregua di un ritratto, la sensazione di trovarci nello studio del pittore con un fanciullo messo in posa, che lo osserva mentre lo effigia nelle vesti del precursore di Gesù. Il lume freddo e indagatore definisce al dettaglio le forme, le tornisce in un illusionismo ottico al limite del trompe-l'oeil, enfatizzato dallo sfondo indistinto che proietta ancor di più sul primo piano l'effigie, che in tal direzione pare quasi sul punto di incarnarsi e prendere vita (vedi l'aureola che pare un disco di metallo sottile sospeso sul capo del piccolo Giovanni). Eppure proprio la perfezione tecnica, la compattezza cristallina della materia, la luce quasi irreale conferiscono un'atmosfera sospesa alla scena, la ipostatizzano e nel contempo la situano su un orizzonte altro, che è quello della visione, di un sogno a occhi aperti dal quale faticiamo a svegliarci, anche per l'assoluta immobilità che rende alquanto iconico il risultato finale. Se non vi fossero evidenze di materia e di crettatura del pigmento, parrebbe di trovarsi di fronte a un risultato, e davvero alto, di qualche esponente del "Realismo Magico" novecentesco, tra Arturo Donghi, Cagnaccio di San Pietro e il primo tempo di Felice Casorati, anche per l'assoluta purezza, quasi primigenia, delle forme che sottendono una coltissima meditazione sul Raffaello e sui punti apicali del Classicismo. Eppure, forse mai nessuna opera come questa, del Sassoferrato, palesa i suoi debiti con la scuola caravaggesca, il cui successo di mercato iniziava a scemare alla fine del terzo decennio del Seicento, quando è documentato nell'atelier di Domenichino: in particolare la tavolozza, come il lume che accarezza le forme, restituito nelle più sottili variazioni tonali, palesa la rimeditazione sul primo Caravaggio, del periodo "chiaro", ovvero quello della *Fuga in Egitto* e della *Maddalena Pam-*

philj, anche nell'uso di ombre evanescenti sul fondo astratto. La restituzione quasi lenticolare di alcuni dettagli - i riflessi sui capelli, la consistenza della croce, i riporti dell'ombra - rammentano un Orazio Gentileschi o un Cecco del Caravaggio, con singolari affinità con certe declinazioni del verbo del Merisi in terra Iberica (vedi Juan Baptista Maino). Dallo Zampieri è mutuata la sottile ed euritmica linea del contorno, la materia compatta e preziosa che sostanzia la raffigurazione: eppure tutte queste colte sollecitazioni sono già racchiuse in una formula aurea, in una cifra stilistica precipua e ben riconoscibile con chi abbia dimestichezza, anche solo superficiale, con le opere del Sassoferrato: l'abbiamo già enunciata, nella fissità irreale - e ideale - delle sue immagini, sospese in una dimensione atemporale, nella trasfigurazione del dato oggettivo tramite una materia pittorica preziosa, modulata nei più sottili trapassi tonali che, anche tramite la "citazione" da testi figurativi preclari - come enunciato ad apertura di questo scritto - sortisce risultati iconici, impuntati ad una devozione intima e silente. D'altronde numeri acclarati del catalogo del Salvi, come la *Sant'Apollonia* della Basilica di San Pietro a Perugia (fig.1) offre tali e puntuali punti di tangenza col nostro dipinto che il lettore può agilmente constatarli da sé. Quel che colpisce, nel nostro capolavoro inedito, indice di una datazione precoce, nei primi anni di formazione a Roma, è come la realtà, l' "umanità", in primis del modello, facciano ancora capolino nell'immagine, con un risultato simile a quel che constatiamo nel settore della ritrattistica (vedi il ritratto del Monsignor Ottaviano Prati della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, fig. 2), in una contaminazione di generi - e di sollecitazioni figurative - indice di un giovane artista che sta sperimentando, ma che sta già comprendendo quale sarà il suo percorso di uomo e di pittore.

Alessandro Agresti

Jacques Courtois
detto 'Il Borgognone'
(Saint Hyppolite 1621 - Roma 1676)

Tamburista e cavaliere con battaglia sullo sfondo

1660 circa

Olio su tela, cm 105 x 147

PROVENIENZA: mercato antiquario



BIBLIOGRAFIA: inedito

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, Roma 1999, pp. 154-205; S. Valenti Prosper Rodinò, *Disegni di Jacques Courtois a Roma*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, a cura di A. Ottavi Cavina, J. Pierre-Cuzin, Paris 2001, pp. 383-389; D. de Sarno Prignano, *Per Jacques Courtois, il Borgognone, pittore "di battaglie e vedute de' paesi"*, in *A tu per tu con la pittura*, a cura di L. Muti, D. de Sarno Prignano, Faenza 2002, pp. 156-167; N. Lallemand-Buysens, *Rome ou le deux vies de Jacques Courtois*, in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 17, 2011, pp. 99-105; idem, *Jacques Courtois et Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, a cura di S. Ebert-Schiffere, H. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 357-371; A. Thomas, *Jacques Courtois a Villa Lampeggi: seventeenth-century military exploits and Medici self-referencing in the visual arts*, Siena 2018.

L'inedito dipinto è un vero capolavoro nel genere della battaglia, per più ragioni: in primis per la composizione così inusuale la quale, a quanto mi consta, non ha precedenti. Infatti solitamente gli artisti colgono scene con più figure, disposte a gruppi, improntate a un intenso dinamismo, dove non riscontriamo un protagonista vero e proprio: ovvero abbiamo una visione 'corale' dell'evento bellico. Nel nostro caso, esso è relegato sulla sinistra, appena accennato sullo sfondo, perso tra le polveri innalzatesi per la concitazione dello scontro; una torre diruta svetta all'orizzonte, mentre una pesante coltre di nubi, come la tenda di un proscenio, chiude l'immagine, quasi un improvviso temporale si stesse abbattendo sul campo di battaglia. Tra questo secondo piano e il primo, dove è colto l'evento principale, non vi sono elementi intermedi: questo improvviso avanzamento di visuale proietta con incombenza verso il riguardante i due personaggi che costituiscono il vero soggetto della raffigurazione. Risulta davvero un unicum il fatto che il protagonista, posto al centro della composizione, sia un moro: ancor di più sorprende che non sia effigiato come un mercenario o un mendicante, ma come un tamburista, altro elemento che rende la nostra tela una vera eccezione. L'abbigliamento, costituito da vesti preziose, della sartoria più ricercata, lascia supporre una esistenza alquanto agiata: un tocco - inevitabile - di esotismo è conferito dal turbante, di raso al pari della camicia che con ampi sbuffi fuoriesce dalla divisa di velluto con ricami in oro. Non mi sorprenderei se si potesse identificare questo personaggio, magari compulsando la letteratura d'epoca: egli è chiaramente di origini africane. È colto mentre fugge da un cavaliere che lo sta colpendo con una spada: tra i due, la recente pulitura, ha fatto emergere una palla di cannone che sta sfrecciando fuori dal dipinto. Quindi quello che viene raffigurato è una sopruso, con un uomo disarmato che viene inseguito da un cavaliere: la partecipazione che emerge dalla restituzione dell'episodio, col tamburista terrorizzato che tenta di salvarsi, e il cavallo che guarda con occhi quasi umani verso il riguardante, a cercarne il suo coinvolgimento emotivo, la dicono lunga sulle abilità dell'autore, capace di ordire una immagine, anche dal punto di vista semantico, davvero complessa, con implicazioni che, in mancanza di documenti - che avrebbero anche potuto indicarci un possibile committente - non sono al momento rilevabili con maggiore puntualità. Passando a questioni più squisitamente tecniche: colpisce



la 'sprezzante' stesura pittorica, con i sapienti fraseggi del pennello lasciati a vista e la materia densa che sostanzia, al limite del tattile, le vesti, le armature, persino il crine del cavallo bianco che occhieggia al fruitore, a rendere ancor più coinvolgente l'episodio narrato per immagine. Una rappresentazione di marca prettamente barocca: nella spettacolarità con la quale è porta, all'acme dell'azione, come bloccata in un fotogramma, con uno spiccato senso del movimento, a conferire vividezza, quasi stessimo assistendo in presa diretta, come in un reportage ante litteram, allo scontro. Colpisce l'efficacia con la quale il pittore raggiunge un tale, convincente risultato, che mi pare abbia pochi eguali nel genere della 'pugna': le parole che Filippo Baldinucci spende nella sua dettagliata biografia su Jacques Courtois, il più importante battagliista del Seicento, paiono quasi una descrizione del dipinto del quale si sta scrivendo: "della nuova e meravigliosa maniera di questo pittore alcuna cosa dir si dovesse [...] a gran lode di Apelle fu fatto; cioè di aver dipinto non solo cose che dipinger si potevano, ma quelle anche che non si potevano dipingere; tali sono, tuoni, lampi, saette, fumi, fuochi, aria, nebbia ed altre a queste simili; ma non solo tali cose [...] dipinse il Borgognone meravigliosamente, ma quel che è più, le sue finte battaglie, fanno in un certo modo se non sentire all'orecchio, rappresentare con terrore al pensiero il gridar de' soldati nelle zuffe, lo stridere dei feriti, [...] lo strepitar delle bombarde, lo scuoter delle mine, per così dire, come se vere fossero e non finte". Anche dal punto di vista tecnico, possiamo trarre dalla medesima fonte altri elementi per riferire al Courtois il nostro singolare inedito: "egli nel cominciar le opere sue non fu solito, come quasi ogni altro pittore di formare invenzioni con schizzi o disegni, bozzetti o altra cosa, ma, presa la tela, la tavolozza e pennelli, coll'asta di essi alquanto appuntata, sfregando leggermente la tela, vi faceva apparire delineati i suoi gruppi, e poi coi colori di primo forte colpo, il tutto riduceva a perfezione". Effettivamente non abbiamo uso di lacche o velature nell'opera sub judice, ma una pittura sapientemente modulata: più spessa e materica sul primo piano, dove rapidi colpi di pennello accostati o giustapposti, e decisi viraggi tonali, restituiscono i volumi, più sgranata e sottile man mano che si procede verso il fondo, dove il pigmento è impastato direttamente sul supporto, a rendere il graduale trascolorare del lume, con un effetto di dissolvenza. Anche precisi confronti di stile e tecnica permettono di attribuire lo *Scontro di cavalieri con battaglia sullo sfondo* a Jacques Courtois: medesima posa del cavaliere e medesimo cavallo imbizzarrito ricorro-





1.



2.



3.



4.

no in questa tela, del periodo giovanile, sotto il deciso influsso del Cerquozzi, in collezione privata (fig. 1), dove è anche del tutto simile la tornitura delle forme e l'azione come bloccata in un fotogramma, al suo culmine. L'invenzione dell'animale colto in corsa, quasi ad uscire al di fuori dello spazio dipinto, è in questi altri due autografi acclarati (figg. 2,3), dove constatiamo anche una tecnica precipua, del tutto simile al nostro inedito, fatta di pennellate franche e decise stese alla prima sulla tela, a creare marcati contrasti luministici, e a rendere in tal senso visivamente più crepitante e dinamica la raffigurazione, nonché il medesimo accorgimento di sgranare la materia man mano che si procede verso il fondo, dove le forme sono appena accennate, con una notevole profondità di campo che crea anche un certo illusionismo visivo. Non rimane, a questo punto, che proporre una datazione plausibile per il notevole inedito qui illustrato: compito non facile, non esistendo opere da cavalletto datate dal pittore ed avendo a nostra disposizione poche opere collocabili con precisione nell'arco della sua vasta produzione: nella quale però cogliamo una evoluzione da forme più definite, da un disegno più nitido che individua i vari elementi della composizione, da una luce più fredda e indagatrice, verso una sempre più strenua scioltezza esecutiva, al limite del virtuosistico. Nel nostro caso colpisce una certa grandeur nelle figure gigantesche sul primo piano, di ascendenza cortonesca, che trova ampi riscontri con il ciclo di affreschi eseguiti da Courtois a Sant'Ignazio, nell' Oratorio della Congregazione Primaria, dopo aver preso i voti, ed essere entrato nella compagnia del Gesù, nel 1657: assonanze sono, ad esempio, con *Deborah profetizza a Baruch la vittoria* (fig. 4), nell'andamento dei panni frastagliati, nelle nubi incombenti sul fondo contro il quale si stagliano gli astanti, nello spiccato illusionismo impresso alla raffigurazione; elementi che inducono a una datazione nella fase matura della carriera del Borgognone, intorno al 1660.

Alessandro Agresti

Francesco Solimena
(Canale di Serino 1657 - Barra 1747)

Riposo dalla fuga in Egitto

1680 - 1685 circa

Olio su tela, cm 40,5 x 32,5

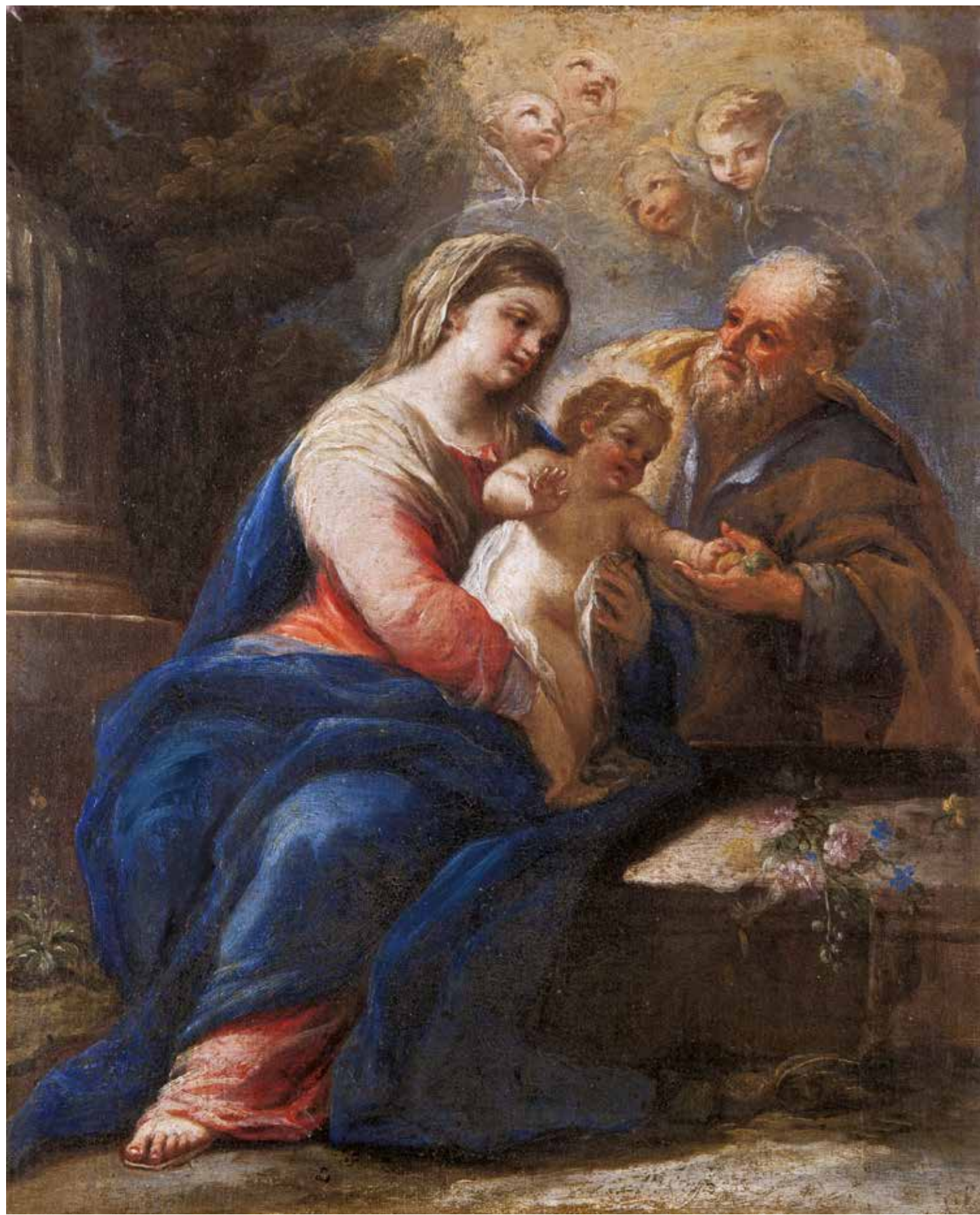
PROVENIENZA: mercato antiquario



BIBLIOGRAFIA: inedito

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: *Francesco Solimena (1657 - 1747) e le arti a Napoli*, a cura di N. Spinosa, Roma 2018; N. Spinosa, *Francesco Solimena, "Il sogno di Scipione l'Africano"*, Roma 2018; W. Prohaska, *Two historical ladies by Francesco Solimena for Nicola Spinosa*, in *Gli amici per Nicola Spinosa*, a cura di F. Baldassari, M. Confalone, Roma 2019, pp. 153-158; E. De Nicola, *Riflessioni e ipotesi su Angelo e Francesco Solimena tra Cava, Nocera e Sarno*, in *Lo sguardo di Orione*, a cura di A. Amendola, L. Lorizzo, D. Salvatore, Roma 2020, pp. 69-74.

Questa tela di squisita esecuzione il cui notevole stato conservativo permette di apprezzare gli abili fraseggi del pennello, è eseguita con tale franchezza e velocità che parrebbe quasi un modelletto per un'opera di maggiori dimensioni. È formata tramite una materia ricca e impastata, stesa con destrezza quasi virtuosistica: il pittore sostanzia le figure che vira di colore e successivi ispessimenti del pigmento, conferendogli così una evidenza quasi tattile; questo non gli impedisce di adoperare lacche preziose per restituire le brillanti rifrangenze del lume sui tessuti del velluto e del cotone più ricercati, ispessendo le pieghe nervose e tremule, a conferire un certo dinamismo all'immagine. Nella quale, d'altronde, cogliamo anche un ricercato preziosismo espositivo nella lenticolare restituzione delle specie floreali, delle fronde in ombra, crepitanti per la leggera brezza, nella descrizione delle chiome un po' scarmigliate di Giuseppe e di suo figlio. Ricercata e affatto pedissequa è anche l'indagine degli 'affetti' degli astati, dove è colta con garbo e partecipazione l'espressione attenta e tenera della Vergine, incosciente e giocosa nel contempo del Bambino che coglie quello che parrebbe un frutto - un melangolo? - probabilmente ad alludere al successivo, triste destino, al quale rimandando il lenzuolo bianco come l'espressione accigliata del padre, che quasi contrasta con il nugolo giubilante di cherubini che chiude la composizione in alto. Dal punto di vista formale cogliamo due indirizzi stilistici che s'accordano con ricercato equilibrio, indice di un artefice colto e aggiornato, capace di interpretare in modo personale e 'contemporaneo' le più diverse sollecitazioni figurative. Infatti la scansione ortogonale dello spazio, con la colonna a destra alla quale fa riscontro il piano orizzontale di pietra - il basamento di un edificio antico - il gruppo Vergine - Gesù iscritto in un triangolo come l'armoniosa torsione della figura principale rimandando al più consumato repertorio classicista, in particolare penso a Carlo Maratti e alle sue sofisticate rimeditazioni su Raffaello e sulle sue "Sacra Famiglia" en plein air, condotte con una eleganza compita e ricercata già pronta per le ineffabili grazie dell'Arcadia. Su questo sostrato di poetica si innesta una tecnica, come già rilevato, di quasi sprezzante virtuosismo, tutta tocchi veloci e rapidi, che rifiniscono alla prima le forme, e che anche nella brillantezza del pigmento d'ascendenza veneta fa capo alla lezione di Luca Giordano, del quale cogliamo gli





1.



2.

echi anche nelle fisionomie degli astanti, e il deciso ascendente nella vividezza enfatizzata dal dinamismo impresso alla raffigurazione. Queste peculiarità di stile, unite a confronti davvero stringenti permettono di riferire la nostra opera alla giovinezza di Francesco Solimena, nume tutelare della pittura napoletana tra Sei e Settecento, nella cui biografia Bernardo de Dominici descrive le caratteristiche salienti delle prime opere, con parole che si attagliano alla perfezione con il *Riposo durante la fuga in Egitto* qui illustrato: "operando continuamente venne a stabilirsi un fondato disegno ed un ottimo chiaroscuro, osservando più che d'ogni grande maestro dal Cavalier Calabrese e da Lanfranco, le





3.



4.

di cui opere sovente andava osservando [...] nobilitando in appresso l'idee de' volti da quei bellissimi e nobili di Guido Reni e Carlo Maratta, il di cui panneggiare pare che abbia seguito, e cercando le tinte da' bei colori usati dal Cortona e da Luca Giordano, che mischiate col colorito appreso primariamente dal padre ne venne a formare la sua prima maniera". Il dipinto sub judice può essere convincentemente accostato a vari autografi acclarati del Solimena: la fisionomia di Maria è gemella di quelle che compaiono in questo particolare, tratto da *Zeusi ritrae le fanciulle di Crotone* (Devonshire, Chatsworth House Trust, 1684-1685, fig. 1), caratterizzata dalle guance pingui e allisciate, dal mento leggermente pronunciato, dalla bocca piccola col labbro inferiore carnoso, dagli occhi dalla forma a mandorla con palpebra semisferica e pupilla grande e nera, dal naso con narici piccole e punta tondeggiante. Il gruppo dei cherubini è quasi un leitmotiv della prima produzione Solimenesca, ricorrendo in opere sia da cavalletto che di destinazione pubblica: scelgo quelli tratti da un particolare dell' *Educazione di Maria* (Bristol City Art Museum and Art Gallery, 1680-1681, fig. 2) dove le assonanze con la nostra opera sono davvero palmari e

agilmente riscontrabili; medesimi sono i visetti con le guanciotte adipose, i nasini corti e un po' squadrati, gli occhi dal taglio allungato restituiti con sguardo vivido, mentre si volgono al fruitore instaurando un muto dialogo. Il volto di san Giuseppe ricorre nei suoi omologhi raffigurati nel *Riposo nella Fuga in Egitto* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1688-1689) e nella *Educazione della Vergine* (collezione privata, 1689-1690, fig. 3), mentre la peculiare tecnica pittorica, con i passaggi del pennello lasciati a vista, il quale posa con dovizia di materia il colore lungo le pieghe croccanti delle vesti, e adopera la trasparenza delle lacche a illuminare i mutevoli percorsi del lume, ritorna medesima in alcuni passaggi della *Adorazione dei Magi* (collezione privata, 1682 circa) e della *Presentazione di Gesù al tempio* (Collezione Gerolamo e Roberta Etro, 1680-1681, fig. 4). Se ne evince una datazione, per la nostra preziosa tela, alla prima metà del nono decennio del Seicento, in momento di forte ascesa per l'astro di Francesco Solimena, prima dei lavori al Gesù Nuovo che lo consacreranno, al fianco di Luca Giordano, come il caposcuola della pittura napoletana.

Alessandro Agresti

Pasqualino Rossi
(Vicenza 1641 - Roma 1722)

La lezione di scrittura, Una disputa
1690-1700 circa

Coppia di olii su tela di assetto circolare, Ø cm 23
PROVENIENZA: collezione Safarik



BIBLIOGRAFIA: inedito

Pittore estroso e defilato, del quale abbiamo ancora poche notizie certe, non di meno capace di specializzarsi in gustose scene di genere che anticipano la produzione di un *Amorosi* o di un *Bonito*, Pasqualino Rossi è l'autore al quale possiamo agilmente riferire queste 'conversation pieces' ante littera, il cui significato, e accostamento, al momento ci sfuggono. Anche in questo consiste il fascino delle raffigurazioni del vicentino, dove a volte sono sottesi significati allegorici o morali altri, nelle quali sono colti attimi della vita quotidiana delle classi meno abbienti: lezioni di cucito, musici

che suonano in gruppo, giocatori di carte, maestri che instradano i giovani alla cultura, sono i soggetti reiterati; tra questi rientra uno dei nostri tondi. D'altronde l'unica fonte biografica, padre Pellegrino Orlandi, scrive con un certo entusiasmo: "da sé (mi disse a Roma) aver imparato il disegno e il dipingere dal copiare e ricopiare opere veneziane e romane. Le sue pitture sono di colore ameno e vivace, particolarmente certi belli capricci di balli, di sonatori, di scuole di giocatori, di musici e di mense, nelle quali vidi una tal grazia e finitezza che molto mi diletto". Un uomo vestito di nero,





1.



2.

forse un ecclesiastico, è intento a seguire un fanciullo mentre scrive, tra gli sguardi curiosi e assorti di altri giovinetti che assistono alla prova; chiude la scena a destra un uomo col turbante, a dare un tocco di esotico mistero al tutto. Le figure emergono da un fondo insistito, con un fascio di luce che le individua, con un voluto e manifesto recupero di stilemi al tempo arcaici, di matrice caravaggesca. Il colore pastoso che forma le figure quasi alla prima cogliendo con sensibilità i percorsi del lume palesa invece ascendenze venete, in particolare riferibili a Pietro della Vecchia: nella composizione come nelle sue creazioni, al limite del plagio, dai maestri del Cinquecento, richiama decisamente il tondo qui illustrato, soprattutto nei bambini colti mentre si chinano, di profilo, serrati gli uni agli altri. Più sfuggente appare il soggetto del secondo tondo: due uomini si raffrontano, uno indica l'altro, mentre un gruppo assiepato sul fondo assiste alla discussione. Nessun elemento suggerisce l'argomento o il tema che vede i protagonisti confrontarsi: il fatto che il dipinto sia accostato a una lezione di scrittura farebbe supporre un argomento letterario o legato alla retorica, quasi il giovinetto, una volta fattosi uomo, grazie allo studio e alla disciplina, fosse in grado, con le parole e l'intelligenza, di affrontare qualunque incombenza o difficoltà della vita. Quindi si celerebbe una parabola morale dietro alle nostre tele che anche per il loro formato tondo, oltre che per

il fatto di essere pervenute proprio in coppia, come sovente erano concepite tali opere di piccolo formato, sono di una certa rarità nel catalogo del vicentino. Come già accennato, sono davvero palmari le affinità con autografi acclarati: vedi queste due tele segnalate in Fototeca Zeri (figg. 1-2) dove sono al limite della congruenza i profili un po' semplificati dei fanciulli, le fisionomiche degli adulti con l'ovale alquanto idealizzato, con la bocca accennata con un segno nero del pennello, con il mento sporgente e il naso pronunciato con piccole narici, secondo con un topos ben riconoscibile che ricorre da figura a figura; le mani paiono senza articolazioni, quasi fossero di plastilina. Inoltre appare medesimo l'uso del lume che scorre dolcemente sulle forme, creando un certo contrasto tonale tra le zone più chiare in prossimità di mani e volti - a conferire vividezza alla scena - e zone più scure, in prossimità delle vesti e sul fondo. Effettivamente gli astanti sono disposti come in un bassorilievo, con una armoniosa disposizione a fregio su due piani, ancora una volta, richiamando certa pittura del Cinquecento, con un intento arcaicizzante che, a mio avviso, palesa anche una certa raffinatezza culturale. D'altronde ben sappiamo del successo che ebbero simili immagini nel competitivo mercato dell'arte capitolino: dai Chigi ai Colonna fino al Marchese del Carpio - del quale Pasqualino fu il pittore prediletto - le famiglie più in vista esponevano nelle loro dimore scene di genere





simili alle nostre; negli inventari editi non ho trovato una citazione che possa attagliarsi ai tondi qui illustrati. Difficile collocarli nella parabola creativa di Pasqualino Rossi: nessuna opera da cavalletto è datata e solo le opere pubbliche tra Marche e Roma, in date piuttosto giovanili - tra ottavo e nono decennio del Seicento - offrono appigli per scalare nel tempo la produzione nota. Inoltre si dovrà pur tenere presente che negli ultimi anni il pittore era impossibilitato a dipingere, per le precarie condizioni di salute. Ritengo comunque le nostre tele inedite dei tardi frutti del pennello del vicentino: lo attestano una certa semplificazione formale, con le figure come giustapposte e quasi ritagliate sul fondo, una fermezza di visione che si esplica nella quasi totale assenza del movimento come nell'uso di una linea di contorno, piuttosto precisa, che individua gli astanti, diverse dalla pittura più franca e impastata, con un più intenso dinamismo e una più spiccata vividezza, derivante dal mondo bambocciate - per i dipinti di piccolo formato - dal mondo cortonesco - per le opere pubbliche - che contraddistinguono lavori come le storie di santa Rosa da Lima per l'Ara-celi, aventi come termine ante quem il 1686 - quando sono citate da Filippo Titi - dove ritroviamo in nuce alcune delle peculiarità di poetica esplicitate nei nostri piccoli e preziosi dipinti.

Alessandro Agresti

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: *Pasqualino Rossi, 1641 - 1722, grazie e affetti di un artista del Seicento*, catalogo della mostra (Polo Museale di Santa Lucia, Serra San Quirico, 1 marzo - 13 luglio 2009), a cura di A. Ambrosini Massari, A. Mazza, Cinisello Balsamo (Milano) 2009; F. Lemme, *Un delizioso inedito di Pasqualino Rossi*, in 'Lazio ieri e oggi', 47, 2011, pp. 358-359; M. Maddalena Paolini, *Pasqualino Rossi protagonista a San Benedetto*, in *La chiesa di San Benedetto a Fabriano*, a cura di B. Cleri, G. Donnini, Foligno 2013, pp. 164-177; idem, *Pasqualino Rossi nella chiesa di Santa Lucia*, in *La chiesa di Santa Lucia a Serra San Quirico*, a cura di G. Donnini, U. Paolo, Fabriano 2016, pp. 85-99; R. Porfiri, *Novità su Pasqualino Rossi: la riscoperta di una pala d'altare a Santa Balbina e il ritrovamento di due quadri della collezione del marchese del Carpio Gaspar Méndez de Haro Y Guzmán*, in 'Bollettino d'arte', 7, 102, pp. 169-184; F. Papi, *Su Biagio Puccini e Pasqualino Rossi: novità documentarie e aggiunte al catalogo della collezione dei Padri della Missione al Collegio Apostolico*, in 'L'archivio di Caravaggio', a cura di P. Di Loreto, Roma 2021, pp. 239-253.

Livio Mehus
(Oudernaarde, 1627 – Firenze, 1691)

*San Domenico riceve il Rosario dalla Madonna
con Gesù Bambino*

Olio su tavola, cm 29,5 x 18

*Santa Caterina da Siena beve il sangue
dal costato di Cristo*

Olio su tavola, cm 26,5 x 14,8

Trasverberazione di santa Teresa d'Avila

Olio su tavola, cm 26,8 x 15,3

PROVENIENZA: mercato antiquario



Le tre deliziose tavolette, condotte con pennellate rapide prive di incertezze e graduate su tinte di varia colorazione e intensità, illustrano episodi sacri dedicati a visioni mistiche da parte di santi religiosi, ovvero san Domenico che riceve dalla Madonna con Gesù Bambino il Rosario, santa Caterina da Siena che beve il sangue dal costato di Cristo e la trasverberazione di santa Teresa d'Avila, episodio, quest'ultimo, nel quale la patrona di Spagna, fondatrice dell'ordine dei carmelitani scalzi, sta per essere trafitta al cuore, per mezzo di un angelo, da una freccia fiammeggiante di amore sacro.

Al di là delle piccole dimensioni e dalla rapidità delle pennellate che non facilitano certamente la messa a fuoco dei dati di stile, le tavolette evidenziano, in ogni caso, caratteri sintattici e lessicali originali e ben "definiti" che, grazie a confronti ap-

propriati con pitture oggi note, consentono di poterle assegnare a Livio Mehus, maestro fiammingo naturalizzato fiorentino, personalità tra le più rappresentative della corrente cortonesca in Toscana nella seconda metà del Seicento.

Originario della cittadina belga di Oudernaarde, Livio Mehus, nato nel 1627, giunse poco più che bambino con la famiglia a Milano, dove fu avviato allo studio della pittura sotto la guida del battaglista Carlo Fiammingo. Durante un suo viaggio a Roma, Mehus ebbe modo di farsi conoscere e apprezzare da Mattias de' Medici, che finanziò il completamento dei suoi studi a Firenze presso Pietro da Cortona, famoso artista barocco a quel tempo operante nel capoluogo toscano. Grazie alla presenza a Firenze anche di Salvator Rosa e di Jacques Courtois, detto il Borgognone, il giovane pittore











1.



2.

approfondì i suoi interessi anche per le battaglie e i paesaggi, molto apprezzati dai committenti del tempo. Nel 1652, dopo un nuovo viaggio nell'Urbe, Mehus fu richiamato dal principe mediceo a Firenze dove, salvo alcuni sporadici spostamenti, rimase in pianta stabile fino al momento della sua morte, avvenuta nel 1691. Autore di un numero elevato di dipinti da cavalletto di soggetto sacro e profano destinati alle più prestigiose quadrerie toscane e non solo e di raffinate pale d'altare, Mehus fu autore di opere di estrema originalità, sensibili all'arte veneta fine-cinquecentesca, nelle quali si coniugavano mirabilmente soprattutto gli orientamenti della pittura cortonesca con la lezione fiamminga di matrice rubensiana e le pitture genovesi del Grechetto¹.

Deferenti alle formule iconografiche e scenografiche più tipiche del barocco romano di matrice cortonesca e non esenti da riflessioni sulle rivisitazioni

seicentesche neo-correggesche proposte in terra toscana, le tre opere, per le quali appare appropriato proporre una collocazione cronologica alla fase estrema del pittore ovvero agli anni ottanta, mostrano la piena autografia di Mehus grazie al confronto con alcuni dei dipinti più noti dello stesso, in particolare la tela con l'*Annuncio ai pastori* della Banca Popolare di Vicenza a Prato (fig.1)², la coppia con *Maria Maddalena in estasi* e *Santa Maria Maddalena penitente* della Galleria Palatina in Palazzo Pitti a Firenze e, ancora, le *Tre Maddalene* sempre in Palazzo Pitti (fig.2)³.

Sandro Bellesi

¹ Per l'artista si veda essenzialmente Livio Mehus. *Un pittore barocco alla corte dei Medici. 1627-1691*, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini, Firenze/Livorno, 2000 e S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 198-199 e III, figg. 1045-1060).

² Si veda ad esempio S. Bellesi, *Livio Mehus in Il Seicento a Prato*, a cura di C. Cerretelli e R. Fantappiè, Calenzano/Firenze, 1998, p. 136: di questa composizione si conoscono anche altre versioni di formati e dimensioni diversi.

³ Per queste si veda N. Barbolani di Montauto in Livio Mehus, *Un pittore barocco*, cit., pp. 80-83 nn. 12-14; con bibliografia precedente.

Frederik de Moucheron

Autore del paesaggio
(Emden 1633- Amsterdam 1686)

Adriaen Van de Velde

Autore delle figure
(Amsterdam 1636-1672)

Paesaggio con figure

1665-1666 ca

Olio su tela, cm 64 x 72

PROVENIENZA: collezione privata



L'opera si dispiega in un'ampia raffigurazione di paesaggio boschivo, attraversata da un azzurrognolo fiume, che pare essere il fulcro descrittivo, sormontato da una fitta selva, campi e cespugli, attorno al quale si avvicinano gli armenti per abbeverarsi. Il gruppo di alberi sul lato destro dell'opera, poggianti su un'alta scarpata, sembrano appartenere alla famiglia dei cerri, dal fogliame verde e grigio, foggiate con pennellate di argento a conferire luminosità all'insieme, come venisse colpito da tenui raggi di sole; appena sotto, una pianta dall'aspetto massiccio e foglie rossegianti, tali che parrebbe infuocarsi da un momento all'altro. All'ombra della sua vermiglia chioma una pecora si riposa, poco più in là altre due brucano, mentre una terza si gode il caldo sole pomeridiano adagiata sulla strada. In primo piano, una capra è affiancata a un bue, che muove la coda come a scacciare una fastidiosa mosca. Tutto fa pensare ad una giornata di fine estate, quando ancora gli alberi sono pieni di foglie, ma qualche esemplare le ha già virate nei toni infuocati dell'autunno. Una figura di uomo con largo cappello scuro, blusa purpurea e pantaloni al ginocchio, leggermente inclinato in avanti, come dimostra la schiena arcuata, si poggia su un robusto bastone, mentre pare osservare gli animali indugianti sulla stradina acciottolata che porta al fiume, e ai lati di essa. Al fianco del pastore, un peloso cane scodinzolante, anch'esso girato ad osservare la mandria, colpito da uno sprazzo di luce, mostra il musetto bianco con la bocca socchiusa. Sull'altro lato del dipinto un albero, dal tronco altissimo e arcuato, funge da quinta di sinistra, con nuvolette di fogliame verdastro che si stemperano gradatamente in colori più caldi, fino a quelli aranciati dei gruppi in lontananza. Al centro, sopra al fiume che scorre quieto, un paesaggio collinare con castello: sullo sfondo, alcune montagne, rese più aeree dalle tonalità di un pallido glicine. La descrizione è accurata e veritiera, tanto che guardando il dipinto in maniera ravvicinata sembra di trovarsi in quel bosco a passeggiare, come sta facendo il cacciatore, nella radura accompagnato dai fedeli cani, o forse salendo sul greppo per guardare il paesaggio dall'alto, ma anche scendendo per la stradina assolata, dirigendo i propri passi verso il fiume. Sulla parte sinistra del dipinto, in basso, si può leggere la firma Moucheron F. in corsivo.

BIBLIOGRAFIA: inedito





1.

Frederik, figlio del pittore olandese, Balthazar de Moucheron, di origine ugonotta, e Cornelia van Brouckhoven, proveniva da una famiglia benestante; il nonno, infatti era un ricco commerciante di vino. Il giovane si formò con il paesaggista Jan Asselyn: subito dopo decise di completare i suoi studi in Italia. Per questo a ventidue anni partì con destinazione Roma, ma, giunto a Parigi, si trovò così bene che vi rimase a lungo. Non attraversò mai le Alpi e dopo tre anni tornò in Olanda, passando per Lione. Nonostante questa omissione di finalità dipinse numerosi paesaggi italiani, convinto di conoscere bene la natura meridionale che aveva studiato nelle opere del suo maestro. Dopo aver soggiornato ad Anversa, nel 1659 si spostò ad Amsterdam, dove, incontrò Mariecke, figlia di Isaac de Jouderville (un



pittore olandese allievo di Rembrandt), che sposò lo stesso anno e dalla quale ebbe undici figli. Abile pittore paesaggista, ritrae la natura francese, italiana e olandese, con una tavolozza basata su colori adamantini e decisi: sua firma stilistica sono gli alberi argentei e le nubi, che realizza con particolare virtuosismo. Per terminare le proprie rappresentazioni si avvale di pittori specializzati nella resa dei personaggi, come Adriaen van de Velde, ad Amsterdam, e Dirk Helmbreker a Parigi, o Johannes Lingelbach e Nicolaes Pieten Berchemrzo. L'ipotesi della collaborazione con il pittore Adriaen Van de Velde, sembra la più plausibile per il nostro dipinto, dal momento che troviamo dei riferimenti espliciti comparando le figure del suddetto, con quelle dell'opera *Artista che ritrae le*



2.

rovine romane, firmato e datato 1665 (fig. 1), (Dresden, Staatliche Gemaäldegalerie, in Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, L. Salerno, Bozzi Ed., pag.753). La figura del mandriano, infatti, è paragonabile a quella dell'artista che ritrae le rovine, sia per la fisionomia del personaggio, sia per il vestiario, con particolare riferimento al largo cappello scuro; inoltre entrambi i soggetti sono affiancati dallo stesso cane dal musetto bianco. Si riscontra una ulteriore analogia in un secondo dipinto riferibile a Van de Velde, *Paesaggio con bestiame*, firmato e datato 1666 : la rappresentazione degli animali in generale e in particolar modo quella del bue intento a bere, è pressoché sovrapponibile a quella del dipinto in esame (Philadelphia, John G. Johnson Collection, in Pittori di paesaggio del Seicento a



Roma, L. Salerno, Bozzi Ed., pag. 752, fig. 2). Le sue opere più note sono il *Paesaggio con Narciso* della Collezione Thurkow all'Aja, Il *Paesaggio* firmato al Mauritshuis, tre paesaggi nel Museo di Braunschweig. Di qualità superiore il dipinto della National Gallery di Londra, *Giardino Italiano*. Fu maestro del proprio figlio, Isaac, anch'esso, poi, allievo di Rembrandt, che si distinse come incisore e pittore e influenzò un altro seguace di Jan Both, il paesaggista Wilhelm De Heusch.

Anna Maria Cucci

Bernardo Keilhau
detto Monsù
Bernardo
(Helsingør 1624 - Roma 1687)

Fumatore di pipa

1654-1655 c.a

Olio su tavola, Ø cm 35,5

PROVENIENZA: collezione Lemme, mercato antiquario



Fino a questo momento conoscevamo questa preziosa tavoletta di Eberhart Keilhau solo tramite una vecchia foto in bianco e nero (fig. 1) risalente al suo transito, molti anni fa, nella collezione Lemme: non essendo di area strettamente romana - come argomenterei qui di seguito - né appartenente a quel Settecento tanto amato dal famoso collezionista, egli decise di alienarla, nel momento in cui orientò i suoi acquisti esclusivamente verso la pittura capitolina del 'Secolo dei Lumi' (costituendo la prima quadreria, donata in blocco al Palazzo Chigi di Ariccia, con la formazione del Museo del Barocco). Possiamo, quindi, apprezzare ora, dopo una attenta pulitura, la qualità davvero sostenuta della nostra opera: realizzata con pennellata franca e veloce, la figura emerge dal fondo indistinto declinato nei toni del verde, che ricorrono anche nella veste, virando sul violetto, in una finissima variazione della tavolozza ottenuta tramite una tecnica al limite del virtuosistico, di ascendenza veneta. Infatti la materia impastata direttamente sul supporto, cogli squisiti fraseggi del pennello lasciati a vista, a rendere l'immagine vibrante e vivida, discende da analoghe soluzioni di un Fetti e di uno Strozzi; anche altre sollecitazioni concorsero alla creazione di questa raffigurazione così dimessa e antierica, quasi una *tranche-de-vie* la quale, non mi stupirei, se nascondesse anche un significato allegorico sotto la 'superficie' di una pittura di genere. Infatti la scelta di cogliere un uomo da solo, in un ambiente umile - accennato dal tavolo di legno - in età avanzata ricorre in opere caravaggesche nordiche, mentre la caratterizzazione in senso realistico del soggetto - vedi la manica rotta, le mani robuste di chi fa un lavoro di fatica, i tratti somatici marcati - rivela anche la conoscenza di certa pittura bambocciate: è proprio per via della tecnica 'sprezzante', tipicamente barocca, che l'invenzione viene come innovata dal suo interno, restituita in modo da apparire quasi sul punto di animarsi nel momento in cui la guardiamo, non rifinita nei dettagli, lasciata in vari passaggi al limite dell'abbozzo, a restituire la freschezza di una immagine in fieri, e di una azione in svolgimento, che ha poi il suo compimento nella immaginazione del riguardante. La nostra tavola si inserisce in un gruppo di lavori licenziati in un ben preciso periodo della produzione di Keilhau, che non

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: M. Heimbürger, *Maleren Eberhart Keilhau, 1624 - 1687*, København 2014, n. 79, pp. 182-183.





1.

saranno più replicati nel corso della sua lunga e prolifica carriera: essi sono tutti di formato tondo, di misura intorno ai 35 cm (con qualche eccezione), raffigurano figure singole, e, come già accennato, sovente sottintendono significati allegorici. Paradigmatica in tal senso una serie di tre lavori con una fanciulla recante un cesto di fiori - allegoria della primavera - con un anziano recante una falce - allegoria

dell'estate - con un uomo recante un mantice - allegoria dell'inverno - alludenti anche al ciclo delle stagioni, che ritroviamo al completo in quattro opere transitate in una recente asta Pandolfini (lotto n. 37 del 2 febbraio 2001). Nel nostro caso la pipa accesa potrebbe alludere all'elemento del fuoco, all'inverno oppure, come ritengo già probabile, potrebbe essere una Vanitas, col fumo che indica il disgregarsi della materia e l'ineluttabile ridursi in cenere di tutto quel che è tangibile, destinato a perire e a scomparire (ritroviamo infatti la pipa in nature morte che veicolano un simile significato morale). I tondi su tavola succitati sono tutte creazioni da collocare nel periodo giovanile di Monsù Bernardo, eseguite tra i soggiorni a Venezia e a Bergamo (1651 - 1655 circa) o, in alcuni casi, nel primissimo periodo a Roma (1656): si è ipotizzata una commissione da parte di Carlo Savorgan, esponente di spicco dei notabili veneti, poi podestà della cittadina lombarda, che fu il primo committente e mecenate del nostro pittore, il quale lo seguì infatti nei suoi spostamenti; farebbero parte di una decorazione che correva lungo le pareti di un suo palazzo, coi tondi inseriti in un fregio o in una cornice che fluiva lungo le pareti. Trovo questa proposta alquanto improbabile, non solo perché alcune figure sono molto simili, compositivamente, ad altre - in qualche caso c'è anche una replica - ma perché questo genere di lavori, a gruppi di quattro o en pendant, erano solitamente inseriti ai lati di dipinti di pregio nelle quadrerie patrizie, secondo quei criteri di simmetria e rispondenza che le ordinavano. In seguito Kilhau adopererà quasi esclusivamente il supporto della tela, formati più grandi e opterà per immagini più complesse, con due o più figure, schiarirà la tavolozza adoperando una tecnica pittorica ancor più libera e veloce: l'incontro con la pittura romana, e le richieste di un mercato tanto variegato quanto esigente, portarono inevitabilmente dei mutamenti di stile, che decretarono nuovamente il successo del pittore presso il gotha della committenza dell'epoca.

Alessandro Agresti



Luigi Garzi

(Pistoia 1638 - Roma 1721)

Santa Caterina d'Alessandria, Santa Cecilia

1680 circa

Coppia di dipinti ad olio su tela, cm 32,3 x 42,3

PROVENIENZA: collezione privata



BIBLIOGRAFIA: inediti

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: A. Raub, *Un affresco per l'oratorio scomparso all'ombra di San Pietro: Luigi Garzi (1638-1721) e Mattbia de' Rossi Luigi (1637-1695) al campo Santo Teutonico*, in 'Bollettino / Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie', 33, 2015, pp. 227-246; G. Serafinelli, Giovanni Maria Morandi e Luigi Garzi per l'Ospedale delle Donne al Sancta Sanctorum, in *Tra Campidoglio e Curia*, a cura di P. Helas, P. Tosini, Cinisello Balsamo (Milano) 2017, pp. 149-163; Garzi 1638 - 1721: pittore romano, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Milano 2018; G. Serafinelli, *Interpretare Ovidio: Luigi Garzi, il mito di Alfeo e Aretusa e una nota su Hinrich Krock*, in *Amica Veritas*, a cura di A. Vannugli, Roma 2020, pp. 469-483; P. Principi, "Luigi Garzi inventor": stampe d'invenzione e di traduzione dall'Istituto Centrale per la Grafica, in 'Storia dell'Arte', 155-156, 2021, pp. 218-237; A. Agresti, *Carlo Maratti. Eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, Roma 2022, pp. 37-38, 91-93, 156-157.

Colpisce di queste fini opere inedite che siano nate *en pendant* con due raffigurazioni di sante: infatti se singolarmente sia santa Caterina d'Alessandria - riconoscibile per la ruota dentata con la quale si tentò di martirizzarla - sia santa Cecilia - riconoscibile per lo strumento musicale, una viola da gamba - sono state ampiamente raffigurate nella produzione pittorica occidentale, inconsueto è il loro accostamento; verrebbe da chiedersi se facessero parte di una serie, tutta al femminile, con martiri cristiane. La fattura veloce, con gli squisiti fraseggi del pennello lasciati a vista nelle ultime finiture - nelle risultanze del lume sulle pieghe delle vesti come sulle fronde rigogliose degli alberi sul fondo - parrebbe quella di un modello di presentazione, magari mostrato al committente per poi essere trasposto su una tela di più ampie dimensioni. Infatti nell'impaginazione, con le protagoniste, a figura intera, che giganteggiano sul primo piano, stagliate contro il fondo di paese, avvolte in vesti dal ricco pannello - ad accentuare i volumi - colte in pose enfatiche, con un certo pathos, la memoria non può non andare alla serie degli apostoli Barberini, iniziata da Andrea Sacchi e terminata dal suo erede, Carlo Maratti, per conto del cardinale Antonio Barberini.

Le nostre tele discendono direttamente da quelle inventive: colpisce come ne costituiscano una interpretazione per nulla pedissequa, che, come vedremo, conduce al loro autore. In primis riscontriamo una maggiore puntualizzazione del fondo, con una fine e lenticolare descrizione di un paesaggio al tramonto degno del miglior specialista del genere: si vedano le rocce e i tronchi nodosi in controluce di una natura corrusca e impervia, d'ascendenza rosiana, con piccoli tocchi di pennello a restituire il crepitare del fitto fogliame, che si fanno più larghi e impastati e non di meno sensibili alle più sottili variazioni tonali nel fondo, nelle nubi vaporose filtranti i raggi di un sole al tramonto. Come già accennato, le protagoniste si stagliano contro questo fondale acutamente descritto: anche pensando a una trasposizione su una tela più ampia, mancano della *grandeur*, dell'afflato eroico degli apostoli maratteschi, colti in un dinamismo enfatico e spettacolare, quasi fossero sculture che avessero preso vita, tale è la loro immanenza. Nel nostro caso, vuoi per soggetto, vuoi per indole del pittore, si punta più sulla grazia, sul garbo, su un certo edonismo visivo comunicato dalle espressioni una po' bamboleggianti, dalle









1.

fisionomie tipizzate e languide, dallo squisito frasteggio delle vesti preziose dalla sgargiante cromia, atte proprio a blandire gli occhi del riguardante. Vi è insomma qui già quella compita eleganza che segna un trapasso tra il Barocco maturo e l'incipiente temperie arcadica la quale, dalla poesia alle arti visive, influenzerà anche i percorsi, dalla fine del Seicento in poi, della produzione capitolina. Quindi, dal punto di vista del linguaggio pittorico, riscontriamo una poetica vicina a quella di Maratti, che discende dall'insegnamento di Andrea Sacchi, ma risulta, da un lato, più sensibile al dato di natura, dall'altra più improntata a una squisita piacevolezza che risulta meno 'impegnata' rispetto alle opere del maestro di Camerano: sono elementi, insieme a confronti molto pertinenti, che inducono a riferire le nostre tele al pennello di Luigi Garzi.

Non sorprende ad esempio, la sapienza con la quale è restituito del fondo di natura: come narrano le fonti come il pittore "Mostrò gran pratica ne' paesi, e nelle prospettive, e tutta la franchezza, e maestria in qualunque cosa che appartenere potesse alla pittura". Esso trova ampie similitudini con il *Ritrovamento di Mosè* nelle due versioni di Palazzo Pitti a Firenze e della Galleria Corsini a Roma (figg. 1, 2): non solo la fattura delle fronde in penombra con il ricco fogliame, su tronchi robusti, restituito con dovizia è la medesima, ma anche la





2.

palette di colori adoperata per il fondo pare tratta dalla medesima tavolozza. E questa osservazione è ugualmente evidente per la ricca cromia delle vesti, specialmente della santa Cecilia, che anche nel loro svolgersi per pieghe ricche, segnate da un contorno preciso, trova risposnde con gli autografi acclarati dell'artista romano. D'altronde le fisionomie alquanto tipizzate, con occhi grandi e languidi, naso squadrato, bocca piccola e carnosa ed epidermidi allisciate e pingui, sono davvero precipue di Luigi Garzi, come il lettore può agilmente constatare dal confronto con le opere a corredo illustrativo del presente scritto. Confermata l'attribuzione all'allievo di Andrea Sacchi - e compagno di studi di Carlo Maratti, col quale sovente è stato confuso - non rimane che proporre una plausibile datazione per queste fini raffigurazioni di sante: la traiamo da alcuni dati di stile, come il maggior puntiglio nella descrizione dei dettagli e il rovello più insistito delle pieghe delle vesti, che nelle opere della maturità - come quelle portate a confronto - lascia il campo a una stesura del colore più accorta e compatta, a una maggiore semplificazione e astrazione formale, indice di una esecuzione da fissare intorno al 1680, agli esordi della fortunata carriera di Luigi Garzi.

Alessandro Agresti

Alessio de Marchis

(Napoli 1675 - Perugia 1752)

Paesaggio invernale con capanna (l'Inverno)
Paesaggio arcadico con rovine (la Primavera)

1720 c.a

Coppia di dipinti a olio su tela, cm 19 x 52,5

PROVENIENZA: collezione privata



BIBLIOGRAFIA: inediti

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: A. Busiri Vici, *Trittico paesistico romano del '700*; Paolo Anesi, Paolo Monaldi, *Alessio de Marchis*, Roma 1976; *Alessio de Marchis e la sua bottega*, a cura di A. Emiliani, A. Baiardi Cerboni, Bologna 1992; *Alessio de Marchis e i pittori di paesaggio a Roma tra Sei e Settecento*, a cura di N. Barbone Pugliese, Foggia 2016; *Alessio de Marchis: paesaggista del '700 nella collezione Aldo Poggi*, Roma 2018.

"Alessio de Marchis [...] è riuscito uno spiritoso pittore di paesi, vedute, massi, fabbriche rotte antiche e di ogni altro che dal vero ha veduto e studiato con accompagnamento di figurine ben appropriate in belli siti e con ogni forza di accidenti di lumi e con colore condotti, come si vede dalle sue opere": così Nicola Pio nella breve biografia contenuta nelle *Vite* presenta Alessio de Marchis, con una descrizione che ben si attaglia anche alle nostre opere inedite, preziose aggiunte al catalogo del pittore napoletano, naturalizzato romano, per la singolarità del soggetto e della composizione. Nel primo dipinto sono uniti due sottogeneri della pittura di paesaggio, nella quale l'artista si specializzò in modo esclusivo (non un dipinto di 'Istoria' è al momento noto nel suo vasto curriculum), ovvero la raffigurazione di una veduta innevata e la raffigurazione di un fuoco. Proprio riguardo a quest'ultimo elemento - che ricorre in altri lavori con una frequenza che non ha altri esempi nel Settecento romano - le fonti narrano come: "Alessio de Marchis, celeberrimo dipintore. Preso costui da un vivissimo estro di ritrarre in tela un incendio nel modo il più naturale e'l più vero, venne all'atroce stravaganza di appiccare il fuoco a dei fienili e cascine, per poi copiare le alte e vorticose fiamme", salvo poi provocare tali danni da essere arrestato e imprigionato per anni, prima di essere salvato per intercessione della famiglia Albani che lo accolse ad Urbino. Nella seconda tela abbiamo invece una tipica raffigurazione della campagna romana, colta nella quiete arcadica di un meriggio sereno, ispirata da simili immagini coniate da Jan Frans Van Bloemen (che certamente influenzò Alessio dal punto di vista tecnico, per via della sintesi formale delle sue opere, ottenute tramite l'accostamento di piccoli tocchi di colore giustapposti e ampie campiture di colore). Visto il formato allungato, tipico di un sovrapporta, non mi stupirei se gli inediti qui illustrati facessero parte di un grippo di quattro tele con il ciclo completo delle stagioni: ad evidenza siamo qui di fronte a una raffigurazione dell'inverno e della primavera. Colpisce, nel primo dipinto, la tecnica veloce e franca che forma la raffigurazione alla prima, per rapide pennellate che impastano il colore direttamente sul supporto, a cogliere efficacemente i viraggi tonali che conferiscono anche una certa profondità di campo alla scena: le rifrazioni del lume sulla materia stesa a corpo - che possiamo apprez-





1.



2.



3.



4.

zare per l'eccellente stato di conservazione - che quasi più suggerisce e che definisce le forme, rende il risultato vivido e vibrante, dotato di una vivacità e nel contempo di un brio tipicamente settecenteschi. Simili caratteristiche sono nell'altro dipin-

to, dove il segno si fa più grafico e incisivo in alcuni dettagli, formando le figurate per rapide svirgolate del pennello, con un esibizione di sapienza tecnica al limite del virtuosistico: pare quasi che il pittore abbia voluto porgerci la sensazione di un'opera



che è stata appena licenziata di fronte agli occhi del riguardante, tale è il senso di attimalità ad essa impresso. Le caratteristiche di stile fin qui constatate, consistenti soprattutto nella felicità e velocità d'esecuzione esibite con un "esprit de finesse", una leggiadria tipica della pittura più avanzata del XVIII secolo a Roma - e non solo - applicate alla pittura di paesaggio, inducono a ritenere i nostri inediti degli squisiti autografi di Alessio de Marchis, anche accostandoli a numeri acclarati del suo catalogo. Inizio con una tempera che orna una sala di Palazzo Albani a Urbino (fig.1) dove è un simile dipanarsi della composizione per orizzontale, per piani successivi ben distaccati gli uni dagli altri, una fattura abbreviata per le agili figurette e rapidi tocchi di pennello a suggerire la leggerezza delle fronde. In questa scena di incendio (fig.2) è la medesima pittura materica e la medesima esecuzione per rapidi tocchi del pennello che formano l'immagine per decisi contrasti tonali, esattamente come nell'Inverno, mentre in questo paesaggio sempre in collezione privata (fig.3) ricorre l'alberello stecchito sulla destra, a far entrare gradualmente il nostro sguardo nella scena: la biacca è stesa direttamente sul fondo più scuro senza mezzi toni, con un certo spessore materico ad evocare la reale consistenza della neve, con un medesimo accorgimento di tecnica. Essa ricorre in questo *paesaggio con figure* (fig.4) dove la quinta arborea sulla destra è del tutto simile a quella della Primavera, pur declinata secondo tonalità più scure: il tronco nodoso con le fronde restituite a piccoli tocchi del pennello giustapposti, con una certa trasparenza, le rocce scheggiate d'ascendenza rosiana, il fondo terso percorso da nubi vaporose ha decise affinità con i nostri inediti. Difficile collocarli nel percorso pittorico di Alessio de Marchis: non abbiamo una sola opera da cavalletto datata ma, visti i decisi richiami alla produzione di Jan Frans Van Bloemen - che raramente si ritrovano così strenuamente dichiarati nelle altre opere conosciute - ritengo plausibile una datazione al periodo romano, intorno al 1720, prima della prigionia e il successivo esilio urbinato.

Alessandro Agresti

Jacopo Guarana
(Verona 1720- Venezia 1808)

La Vergine in gloria e i pastori

Ultimo decennio del XVIII secolo

Olio su tela cm 39x22.5

firmato: Guarana (sul margine destro, in basso)

PROVENIENZA: mercato antiquario



BIBLIOGRAFIA: inedito

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, a cura di Mauro Lucco, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello, Franca Zava, Milano, Electa 1996, II, pp.270-275.

G. Pavanello - F. Zava, *Schede*, in *Gli affreschi delle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Milano 1978, 2 voll., pp. 39-96.

G. Pavanello, *L'attività di Jacopo Guarana nei palazzi veneziani*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 21.1998(2000), pp. 197-245.

Gli affreschi nelle ville venete, a cura di G. Pavanello, Venezia, Marsilio, 2010, vol. II, pp. 282-288.

La tela è un bozzetto di un soffitto di forma ovale, di un piccolo oratorio, probabilmente di villa campestre. Il soggetto, infatti, non è canonico. La dedica alla Madonna in Gloria, tra le nuvole, tra gli angeli che la omaggiano con festoni di fiori, è accostata a una scena di genere di vita campestre con pastori, pecore e una donna con il fuso per filare la lana. La semplificazione del soggetto rende la composizione, se pur costruita in modi della grande tradizione settecentesca veneta, in un sapiente sottinsù che lascia ampio spazio al cielo e alle figure angeliche e alla sapida istantanea di vita pastorale, anch'essa semplificata.

I colori hanno perso la brillantezza timbrica di quelli tiepoleschi e indugiano sul blu petrolio, il rosa e il giallo, seguendo un filone francesizzante che dall'Amigoni passerà alla tavolozza neoclassica. Il brano pastorale risente della lezione di Domenico Maggiotto, riproposta dagli anni '70 dalla grafica di Volpato. I gesti, eleganti ed affettati, risentono anch'essi della tradizione rococò francesizzante.

La firma presente sul bordo destro in basso e che segue la curva della composizione conferma l'analisi stilistica che porta in direzione di Jacopo Guarana, pittore di nascita veronese, attivo a Venezia e operante per la committenza della Serenissima per quasi tutta la seconda metà del XVIII secolo, fino ai primi anni dell'Ottocento. Il ciclo di affreschi per la villa Contarini Rota Piva di Valnogaredo, eseguita a partire dal 1765 si segnala per un cambiamento cromatico ed un'accentuazione dei modi aggraziati delle figure, che si accentua nella Sala della Musica dell'Ospedaletto a metà degli anni '70. Poco prima Jacopo Guarana era stato impegnato nella decorazione della Sala di Bacco della villa Pisani di Stra (fig. 1), dove lavora con Domenico Maggiotto, nel luogo in cui un episodio rivela modi di pittura compendiarici vicini al dipinto oggetto di questa scheda. L'accentuazione del contrasto chiaroscurale tra la porzione superiore, celeste, e quella inferiore, terrena, la semplificazione della scena ed una certa rigidità





1.

disegnativa riconducono il brano alla tarda attività del Guarana, non lontana dalla tela per la sagrestia della Scuola della Carità a Venezia, ora nelle raccolte delle Gallerie dell'Accademia, eseguita tra il 1790 e il 1793 (Pallucchini 1996, II, fig. 413), ove più accentuato è il contrasto chiaroscurale e dove la figura della Fede richiama in controparte la Vergine del nostro bozzetto.

La tarda esecuzione spiega anche la presenza delle corone di fiori degli angeli, non usuale nelle sue composizioni e che comparirà negli stessi anni nella produzione di Costantini Cedini, suo allievo.

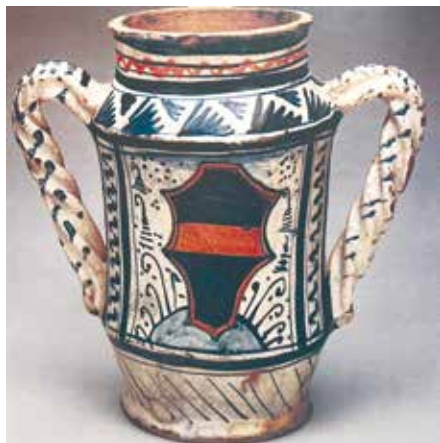


Giuliana Ericani





Maiolica



1.

Il grande piatto a fondo bianco realizzato nelle tonalità degli azzurri e dei gialli, presenta uno smalto brillante, risultato di una perfetta cottura e di una splendida conservazione.

Al centro del profondo cavetto spicca lo scudo a testa di cavallo con fondo blu attraversato centralmente da banda giallo-ocra. L'emblema araldico dalla forma di clipeo polilobato è delimitato da una bordatura che riprende i colori dominanti. Attorno una svolazzante decorazione nastroforme, anch'essa nel colore giallo rossiccio, campeggia su un radioso fondo celeste da cui emergono motivi fogliari in un delicato tono di verde; colore che è steso a punta di pennello fin sulla rotante cornice ondulata. Una spessa striscia blu scura delimita, infine, questa festante decorazione centrale, da cui si dipartono in maniera concentrica numerose linee blu e ocra, di diverso spessore, fino a raggiungere la tesa.

Quest'ultima presenta una decorazione ricorrente a motivi spiraliformi intervallati da ciuffetti arborei, nei toni del blu, delimitati da uno spesso bordo dorato, giacché il riverbero dello smalto quasi "a lustro" dona un simile effetto alla striscia paglierina che orla il piatto.

Di questa tipologia si conosce un vaso biansato, conservato nel *Paul Getty Museum* (fig. 1), riferendoci per ciò alla materia terrosa usata e ai colori della tavolozza, riportante uno stemma pressoché identico; unica differenza è la piccola curva (simil collinare) in colore azzurrognolo con fili vegetativi, dove è appoggiato lo scudo gentilizio, che ricorda comunque gli steli arborei dipinti sulla tesa del nostro piatto. Come possiamo leggere nel bel volume dello studioso Guido Donatone¹ sulla maiolica napoletana del Rinascimento, i frammenti di scavo rinvenuti a Deruta, dimostrano che la tipologia di questo esemplare è stata prodotta anche nel centro umbro, mentre tradizionalmente era considerata faentina o toscana². Lo studioso attribuisce lo scudo alle armi araldiche dei Sanseverino di Salerno e non ai Baglioni di Perugia, come invece riportato dagli studiosi C. Fiocco e G. Gherardi a proposito dello stesso vaso³.

Anna Maria Cucci

¹ G. Donatone, *La Maiolica Napoletana del Rinascimento*, Gemini Arte, Napoli 1993, pag.51, tav. 46.

² G. Busti- F. Cocchi, *Prime considerazioni su alcuni frammenti di scavo in Deruta*, in "Faenza", nn. 1-3, 1987.

³ C. Fiocco- G. Gherardi, *La Ceramica di Deruta, dal XIII al XVIII secolo*, Volumnia Editrice, Perugia 1994, pag. 145.



Maestro della Cappella Brancaccio

Mattonella decorata con ritratto di Re

Post 1496

Maiolica policroma, cm 13,2 x 13,2

CONSERVAZIONE: integra

PROVENIENZA: collezione privata



1.



2.

Il nome di tale maestro risale alla Cappella Brancaccio di Sant'Angelo a Nilo, dove esisteva un pavimento invetriato formato da "mattoncelli napolitani"¹ del XV e del XVI secolo, di forma esagonale intorno ad un quadrello (tozzetto), che venne sostituito nel 1884 da un impianto marmoreo (fig.1).

Anche il pavimento della Cappella del Crocifisso, ancora in situ nella Chiesa di San Pietro a Maiella, pare essere dello stesso autore.

Il raffronto di tali manufatti con il vasellame in maiolica dove sono ritratti i regnanti di Aragona e di Calabria dimostra in modo palmare che l'autore è proprio il nostro qualificato artista ceramista.

Una personalità caratterizzata da grande abilità, dati il pregevole colorismo e il vigore delle immagini delle sue numerose decorazioni.

Per la cronologia di questo maestro possiamo affermare in base a studi riconosciuti² che egli è attivo a Napoli in un periodo successivo al 1465, e almeno fino alla fine del Quattrocento, come dimostra il suo magnifico ritratto di Re della nostra mattonella; lo stesso del grande albarello recante l'iscrizione R. FELISTALLE, dove R(ex) FE(dericus) sta per Re Federico, oggi a Parigi, Museo di Cluny (fig.2).

Il profilo coronato di Federico, il colto e sfortunato ultimo aragonese, succeduto al trono di Napoli nel 1496, si staglia sul fondo blu, entro formella circolare con decorazione 'a scaletta', rifinita da ciuffi fogliari (parzialmente visibili) nelle tonalità verde e ocre ai quattro angoli esterni.

L'importante ritratto che documenta la fine del regno degli Aragona a Napoli, è anche la prova di come abili maestranze di ceramisti sapessero immortalare fondamentali circostanze appartenenti alla nostra storia.

Anna Maria Cucci

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: G. Gardelli, *Maiolica per l'Architettura*, Accademia Raffaello, Urbino, 1993, pag.85.

¹ Guido Donatone, *La Maiolica Napoletana del Rinascimento*, Gemini Arte 1993, pag.41-43.

² Guido Donatone, *Maioliche napoletane della spezieria aragonese di Castelnuovo*, Napoli.



Leda col cigno

Maiolica, lati base cm 12 x 16, altezza totale cm 19

PROVENIENZA: Galleria Nella Longari Milano; Collezione Barbara Johnson; Asta Christie's, 29 set.2006, New York, lotto 187; Collezione privata, Bologna



La composizione modellata a tutto tondo e dipinta a piena policromia, raffigura il mito di Leda (Ovidio, *Met.*, VI, 108 e ss.) nel momento in cui la giovane donna, moglie di Tindaro re di Sparta, si unisce a Giove in sembianze di cigno. Leda, ignuda e semisdraiata, poggia il corpo su di un panno e la mano sinistra su di un uovo aperto da cui sporge il busto di un fanciullo (Castore o Polluce), uno dei figli che nasceranno da questa unione. La composizione inoltre poggia su di una base rettangolare con orlo smussato e dipinto a mo' di frangia.

L'iconografia di questa pregevole opera plastica, cui la qualità cerosa dello smalto conferisce tenera morbidezza al modellato, specie nel corpo di Leda, richiama strettamente la versione grafica della *Leda col cigno* di Marcantonio Raimondi (fig.1); essa era tanto conosciuta e diffusa in ambiente maiolicaro urbinato, che fu largamente trascritta sulla pittura "istoriata", in particolare da Francesco Xanto Avelli, per tutto il terzo decennio del '500, come attesta, ad esempio, una versione datata 1537, del Museo Civico di Bologna¹. Lo stesso Museo bolognese conserva inoltre una *Leda* plastica del tutto simile a questa, ma con base ovale (fig. 2)². Ancora più interessante è una seconda versione, che si può ammirare nella Wallace Collection di Londra³ (fig. 3); essa infatti non solo è dotata di base, per di più rettangolare come questa in esame, ma è pervenuta completa della sua cassetta-calamaio portautensili, ornata di sfingi e cartigli, nel tipico gusto fastoso delle opere dei Patanazzi d'Urbino del tardo '500.

La sua completezza chiarisce che nel caso in esame e in quello a Bologna ci troviamo di fronte al *fastigium* posto a coronamento di sculture-calamaio, veri e propri servizi da scrittoio, composti da una cassetta di base, a volte dotata persino di cassettoni portautensili e spesso arricchita alla base di dettagli modellati a rilievo tratti a stampo da un vasto repertorio di matrici, che moltiplicavano contemporaneamente sullo stesso oggetto o su più composizioni plastiche elementi complementari decorativi di carattere simbolico-decorativo sia sacro sia profano: putti, arpie, sfingi, cherubini, figurine mostruo-

¹ C. Ravanelli Guidotti, *Maioliche occidentali del Museo Civico di Bologna*, Casalecchio di Reno (Bologna) 1985, cat. 100.

² C. Ravanelli Guidotti, op. cit., 1985 cat.172.

³ A.V.B. Normann, *Catalogue of Ceramics 1*, London 1976, cat. C 114.





1.



3.



2.

Leda col cigno, plastica in maiolica a tutto tondo su base quadrangolare. Urbino, bottega dei Patanazzi, ultimo quarto del XVI secolo. Londra, Wallace Collection

se, mascheroni. Essi furono applicati con un così disinvolta intercambiabilità dei modellatori della bottega urbinata dei Patanazzi, dal 1580 in poi, da far sì che questi gruppi plastici diventassero delle curiose antologie della scultura tardo-manierista minore, nota in forme bronzee per aver prodotto soprattutto bacili o bracieri, torchiere, saliere, rinfrescatoio, guattatoio, calamai appunto e trionfi da tavola di vario tipo.

Il mitico soggetto di questa composizione viene inoltre ad arricchire il catalogo dei temi profani di altre plastiche prodotte dalla stessa nota officina urbinata (Orfeo, Apollo, etc.). tra queste, per lo più prive di data, per ragioni di cronologia, vale sempre la pena di ricordare quella destinata al Cardinal Baronio, presente nelle raccolte del Museo di Faenza, la cui datazione si può ricavare dallo stemma del colto prelado, esibito da un fanciullo, che, sottostando a quello papale, è da mettere in rela-

zione con l'elezione dell'influente personaggio alla porpora romana, avvenuta il 5 giugno 1596. Oltre al calamaio Baronio sono da segnalare, in ragione della data certa, soprattutto due analoghe composizioni patanazziane del Metropolitan Museum di New York del 1584 e la base di un calamaio con figure plastiche di poeti ai lati, dotata della segnatura "Vrbini Patana(zzi)/fecit anno 1584", un tempo nella collezione D'Azeglio poi Delange⁴.

Ricordiamo infine che queste composizioni plastiche, non solo erano concepite con una destinazione d'uso, ma nascevano anche con un carattere privato, ovvero ad esclusivo uso di chi le aveva commissionate o ricevute in dono.

Carmen Ravanelli Guidotti

⁴ M.A. Darcel, *Recueil de Faiences Italiennes*, Paris 1869, n. 100.





Scultura

Maestro fiorentino
Cerchia di
Pietro Torrigiano?
(Inizio del XVI secolo)

San Girolamo penitente

1500-1525

Terracotta: cm 43 x 42 x 25

PROVENIENZA: mercato antiquario



Il gruppo in terracotta raffigura *San Girolamo* come anziano eremita, ovvero in un momento fondamentale della sua parabola biografica, quando si ritirò in solitudine, tra il 375 e il 377, nel deserto della Calcide, in Siria, per dedicarsi alla meditazione e allo studio dei testi sacri.

Con addosso un semplice mantello avvolto attorno alle gambe, Girolamo appare inginocchiato e con l'intero torso scoperto, segnato dalle varie privazioni di quel lungo soggiorno, come lascia intuire il corpo smagrito. Il volto è levato verso l'alto, con la fronte fortemente corrugata e la bocca aperta in una smorfia nell'atto di proferire preghiere, mentre le braccia, ormai parzialmente lacunose, dovevano mostrarsi intente a stringere l'una un crocifisso e l'altra, probabilmente, un sasso, battuto contro il petto come gesto di penitenza. Accanto all'Anacoreta, un aspro ammasso roccioso, brano allusivo dell'ambientazione desertica, si apre in una grotta ospitante un leone dormiente, animale curato da Girolamo durante il ritiro.

La rappresentazione in terracotta del santo, immerso in uno sfondo naturalistico, in compagnia del grosso felino di cui lenì le ferite in una zampa, ebbe una particolare diffusione nella Firenze di primo Cinquecento. La straordinaria produzione di tali immagini fittili si spiega anche con il proliferare, a tale altezza cronologica, di correnti spirituali sollecitate dalle prediche di Savonarola e dagli ordini monastici dei Gerolamini e dei Gesuati. Con le loro dimensioni modeste, questi oggetti, facilmente collocabili su mensole o tavoli, si rivelavano perfetti per la decorazione domestica, come dimostra anche il raffronto con gli inventari finora emersi e attentamente studiati, in ultima analisi, da Alessandra Giannotti in un volume su questi temi¹. Come attestano alcune note creazioni di Donatello, di Ghiberti e di Verrocchio, sin dal secolo precedente le case fiorentine avevano cominciato a dotarsi di simili oggetti fittili, che conobbero una fortuna fino alla metà del Cinquecento. Per le cronologie qui di interesse, comunque, l'Anacoreta fu soltanto uno dei soggetti al centro di questa vasta produzione in terracotta. San Giovanni Battista, in quanto patrono cittadino, era una delle figure più riprodotte, contendendosi il primato con Girolamo, ma questo genere di oggetti annoverava molti altri personaggi, prin-

BIBLIOGRAFIA: inedito

¹ A. Giannotti, *Sculture in terracotta. Devozione nella casa fiorentina del Rinascimento*, Firenze 2021, testo di riferimento anche per la puntuale analisi dell'intera storia critica sul tema.

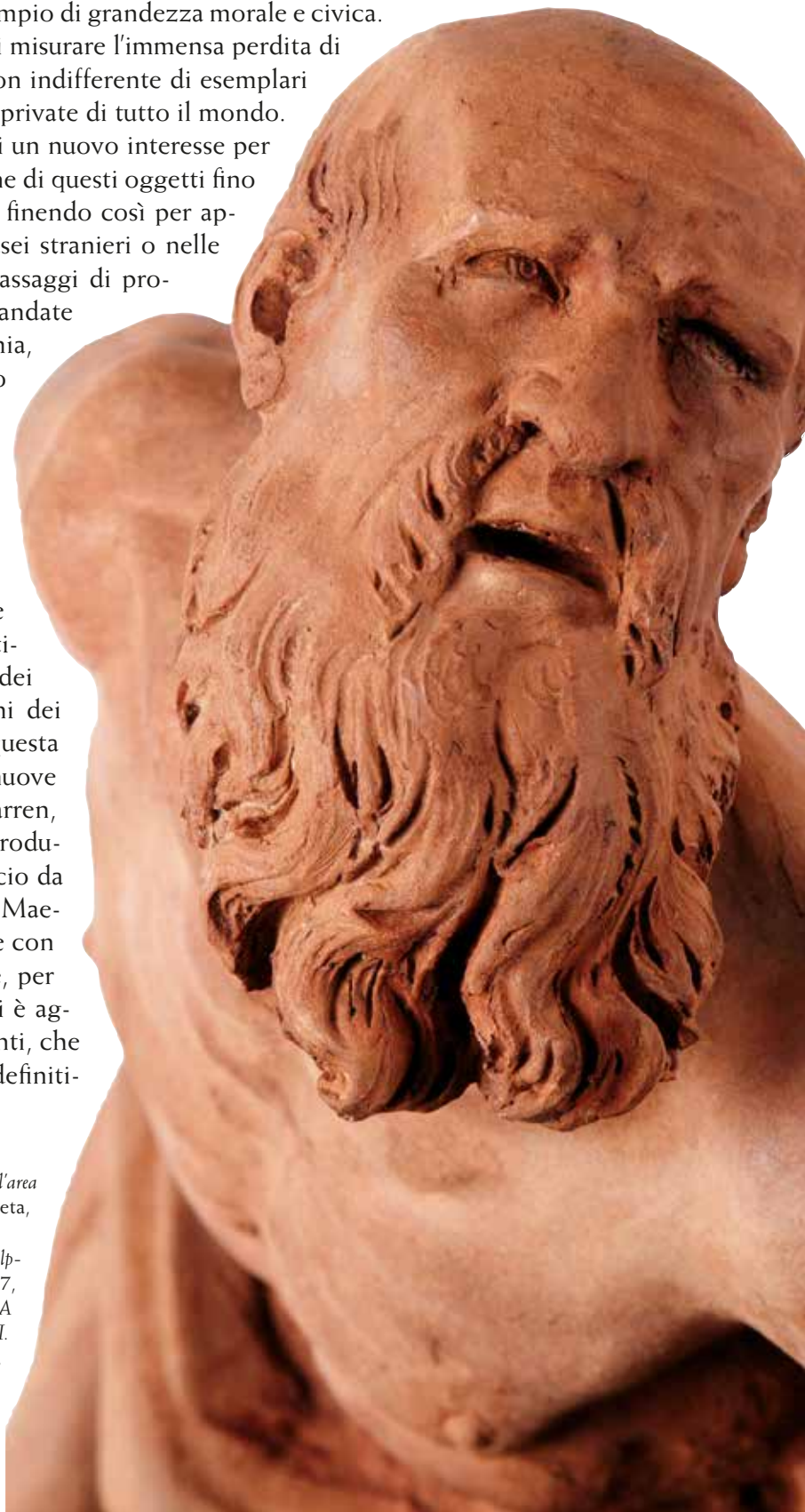


cialmente legati alla dimensione sacra. Non mancavano, comunque, anche immagini di tipo profano, tra le quali si deve almeno ricordare quale più fortunata la figura di Ercole, in quanto considerato un esempio di grandezza morale e civica. La lettura dei registri inventariali permette di misurare l'immensa perdita di tale produzione nei secoli, ma un numero non indifferente di esemplari sopravvive ancora, in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo. Dalla metà dell'Ottocento, con l'emergere di un nuovo interesse per la scultura rinascimentale, iniziò la dispersione di questi oggetti fino ad allora conservati nelle dimore fiorentine, finendo così per approdare oltre i confini della Penisola, in musei stranieri o nelle mani di collezionisti. Nel corso di questi passaggi di proprietà, oltretutto, le terrecotte sono spesso andate incontro a una rimozione dell'antica policromia, per cui non sono rari i casi in cui esse, come lo stesso *Girolamo* qui in esame, si mostrano nel colore rossastro dell'argilla cotta.

Tra gli artisti che si dedicarono a questo settore, si contano numerosi nomi di rilievo, riconosciuti con sempre maggiore precisione negli studi degli ultimi decenni. Per quanto riguarda il catalogo di queste immagini dell'Anacoreta, a Giancarlo Gentilini si deve un primo, importante riordino dei vari pezzi noti, con la distinzione di alcuni dei principali artefici attivi in tale ambito². Su questa strada si sono successivamente mossi, con nuove precisazioni, Marc Bormand e Jeremy Warren, che hanno riconosciuto un primato in tale produzione a maestri come Pietro Torrigiano, Baccio da Montelupo, Agnolo di Polo e il cosiddetto Maestro del San Giovannino, ormai identificabile con Benedetto da Rovezzano³. Più recentemente, per merito di Giannotti, tra questi plasticatori si è aggiunto anche il Maestro dei bambini turbolenti, che le più moderne ricerche hanno pressoché definiti-

² G.C. Gentilini, in *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, catalogo della mostra (Impruneta, maggio-ottobre 1980), Firenze 1980, pp. 96-97, cat. 2.7.

³ M. Bormand, *Un Saint Jérôme florentin autor de 1500*, in *La sculpture en Occident. Études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon 2007, pp. 122-129; J. Warren, *Medieval and Renaissance Sculpture. A Catalogue of the Collection in the Ashmolean Museum*, Oxford, II. *Sculptures in Stone, Clay, Ivory, Bone and Wood*, Oxford 2014, pp. 482-487, cat. 135. Per l'identificazione del Maestro del San Giovannino con Benedetto Grazzini si veda F. Caglioti, *Il perduto 'David mediceo' di Giovanfrancesco Rustici e il 'David' Pulszky del Louvre*, «Prospettiva», LXXXIII-LXXXIV, 1996, pp. 80-101, in particolare p. 101, nota 76.





1.



2.

vamente riconosciuto in Sandro di Lorenzo⁴. La fisicità asciutta del *Girolamo* qui discusso, così come l'andamento fluido dei panneggi e la spiccata vena descrittiva nel brano roccioso, contraddistinto da presenze floreali, sembrano parlare in favore di un artista ancora legato a una cultura quattrocentesca. Per questi aspetti l'autore può forse essere avvicinato, in misura parziale, a Pietro Torrigiano, cui Gentilini ha riconosciuto, pur con qualche problematicità, un esemplare del Museo Bardini (fig. 1)⁵. Può essere utile richiamare l'attenzione anche sulle due monumentali figure di *Girolamo* da lui eseguite durante gli anni in Spagna (fig. 2), tra le più alte espressioni della sua attività, utili in qualche modo a inquadrare ulteriormente l'ambito in cui dovette formarsi l'autore della terracotta in esame.

Luca Annibali

⁴ A. Giannotti, *Nuove occasioni nel percorso del Maestro dei bambini irrequieti*, «Paragone arte», CXXXIX-CXL, 2018, pp. 87-102. Per la figura dell'artista si rinvia ormai alla recente monografia di Lorenzo Principi, dove, oltretutto, l'identificazione con Sandro di Lorenzo è confermata da nuove prove: L. Principi, *Il Maestro dei bambini turbolenti. Sandro di Lorenzo scultore in terracotta agli albori della Maniera*, Perugia 2020.

⁵ Gentilini, in *La civiltà del cotto* 1980, pp. 96-97, cat. 2.7.



Dominikus Stainhart

(Weilheim 1655 – Munich 1712)

Sant'Agnese sul rogo

1676-1682 circa

Alto rilievo in avorio con nimbo, raggi e fiamme in bronzo dorato a fuoco, 23,5 x 18 cm, entro cassetina prospettica originale in legno ebanizzato, rivestita all'interno con assicelle in avorio, 27,2 x 21,8 cm

PROVENIENZA: acquistato per una collezione privata sul mercato antiquario di Monaco di Baviera nel 2003; Italia, collezione privata.



Le officine artistiche della Germania meridionale fin dagli inizi dell'età moderna si sono distinte per una produzione di manufatti di lusso in materiali preziosi, dall'argento all'avorio, dall'oro agli smalti, dalle pietre semidure all'ebano. Augsburg, Monaco di Baviera, Salisburgo furono i principali centri di creazione di elaborati e bizzarri oggetti, apprezzati dai collezionisti di tutta Europa per la perizia tecnica e la complessità delle composizioni. In tale panorama si distinse la famiglia Stainhart, originaria di Weilheim cittadina a metà strada tra Monaco di Baviera e Augsburg. Il capostipite Matthias († 1672) era intagliatore di avorio e legno mentre i figli Dominikus (1655-1712) e Franz (1651-1695) si specializzarono rispettivamente nella lavorazione dell'avorio e dell'ebano, ed arricchirono notevolmente il loro vocabolario formale grazie ad un lungo periodo trascorso in Italia, protrattosi tra il 1674 e il 1682, culminato nel soggiorno romano documentato tra 1678 e 1680, sebbene si possa ipotizzare sia stato più duraturo¹. Questa presenza nell'Urbe dei fratelli Stainhart ben si inserisce in un più ampio flusso migratorio di artisti tedeschi richiamati dalle opportunità professionali offerte dalla città pontificia, quali gli Schor – attivi come gli Steinhart per i principi Colonna – o il pittore Daniel Seiter, così come dalla Firenze granducale, che ospitò artisti del calibro di Balthasar Permoser o Bernardo Holzmann. Come ha notato Benedetta Chiesi, proprio in relazione alla lavorazione del materiale crisoelefantino, «L'Italia tra la fine del Cinque e la metà del Seicento, non rimase estranea a questa tendenza, anche grazie alla presenza di artisti tedeschi, fiamminghi e francesi: Roma divenne in quegli anni un grande centro della trasformazione artistica dell'avorio, a fianco di altre città in cui si praticava quest'arte come Genova, Firenze, Napoli e Venezia»².

La *Sant'Agnese sul rogo* di Dominikus Stainhart, qui presa in esame, presenta la giovane martire cristiana inginocchiata sui ceppi ardenti e con le braccia aperte in accettazione del destino divino che si concretizza davanti i suoi occhi estatici. Un refolo d'aria soffia da

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO: Eduard A. Safarik, Maria Isabella Safarik, *Arte Ricercata. Nuovo capitolo del collezionismo mitteleuropeo*, Hradec Králové 2016, pp. 186-191.

¹ W. Killy, R. Wierhaus, a cura di, *Dictionary of German Biography*, vol. IX, Monaco 2005, p. 454.

² B. Chiesi, *Avori rinascimentali, barocchi e moderni*, in I. Ciseri, a cura di, *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*, Milano 2018, pp. 396-397.





1.

sinistra e le fa aderire verso destra le vesti al corpo, gonfiare il manto dietro le spalle e volare in aria alcune ciocche di capelli ondegianti e finemente intagliate. Il capo è reclinato all'indietro quasi a cogliere quei raggi dorati accompagnati dalle teste di cherubino che si materializzano alle sue spalle; la scena si svolge all'interno di una ambientazione architettonica che richiama in maniera quasi letterale la cripta della chiesa borrominiana a lei dedicata nell'Agone di piazza Navona, ritenuto il luogo in cui fu uccisa la fanciulla. Di norma gli artisti specializzati nell'intaglio dell'avorio eseguono il rilievo sfruttando lo spessore della lastra a loro

disposizione, scavandone i piani di appoggio e delineando gli elementi di paesaggio, senza ricorrere all'assemblaggio di più elementi eburnei come avviene viceversa nel manufatto preso in esame, costituito da più lamine piane lavorate per l'ambientazione architettonica e prospettica, da parti in altorilievo per gli elementi figurativi. Ad impreziosire ulteriormente il candido rilievo sono alcuni inserti in bronzo dorato quali il nimbo della santa, le fiamme ardenti e i raggi divini del paradiso che vivificano una composizione giocata sulla raffinata eleganza del *ductus* disegnativo in cui si possono cogliere numerosi riferimenti alla cultura figurativa romana dell'epoca. Nel 2016 Eduard A. Safarik, nel pubblicare l'opera per la prima volta riferendo l'autografia ai due fratelli Stainhart, ha richiamato come modello più prossimo la nota scultura di Ercole Ferrata raffigurante la martire nell'altare della cappella di Sant'Agnese nella chiesa pamphiljana ed eseguita tra 1660 e 1664. In particolare, lo studioso cita una terracotta proveniente dalla bottega dello scultore intelvese, da lui stesso rinvenuta in una collezione privata romana³. La visibilità del marmo esposto in chiesa può certamente aver costituito un punto di riferimento per Stainhart sebbene la figura muliebre di Ferrata sia stante a fronte di quella crisoelefantina che risulta invece inginocchiata e decorata da un elaborato gioiello a pettorina che le orna il décolleté, posizionato sopra la veste. A fronte di tali considerazioni stilistiche si può oggi meglio precisare che Dominikus Stainhart – al quale riferiamo pienamente l'autografia dell'opera per l'elevata qualità e coerenza dell'intaglio, senza il coinvolgimento del fratello Franz data la semplicità della cornice a cassetta – appare solito partire da un prototipo famoso per poi apportare modifiche al fine di crearne una nuova come accade ad esempio nei rilievi del famoso *Stipo Colonna* realizzato su disegno di Carlo Fontana in cui composizioni di Michelangelo, di Raffaello e Lanfranco vengono liberamente rielaborate, come ben si evidenzia nel pannello centrale raffigurante il *Giudizio Universale*⁴. Parimenti nella *Sant'Agnese*

³ E.A. Safarik, 22. *Sant'Agnese sul rogo*, in E.A. Safarik e M.I. Safarik, *Arte ricercata. Nuovo capitolo del collezionismo mitteleuropeo*, Hradec Králové 2016, pp. 186-191.

⁴ Per le fasi di realizzazione dello stipo in avorio ed ebano si ri-



2.

sul rogo si possono individuare ad una più attenta osservazione numerosi altri riferimenti stilistici e compositivi ricavati da opere di scultura e di pittura coeva: si pensi ad esempio alla posa della figura inginocchiata che Stainhart sicuramente desume dal grande rilievo in stucco ideato da Alessandro Algardi e originariamente destinato a decorare l'altare maggiore della chiesa agonale, oggi conservato nell'Oratorio dei Filippini, Archivio Storico Capitolino⁵. Qui la santa posizionata sul proscenio della composizione raffigurante un altro episodio del suo prolungato martirio, ovvero quello del tentativo di violenza carnale, la vede in ginocchio con le braccia levate al cielo voltarsi verso i raggi

manda a E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 1999, p. 149, fig. 270, e a Ch. Strunk, *Bernini zitiert sich selbst? Die Kunstmöbel der Galleria Colonna in Rom*, «Römische historische Mitteilungen», 47, 2005, pp. 227-278.

⁵ J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven and London 1985, cat. 45 A.B.3.

dell'apparizione celeste di Cristo accompagnato dagli angeli. Questo fu con tutta probabilità un altro modello di riferimento trattandosi di un'opera monumentale, non conservata tra i materiali di bottega di uno scultore come nel caso della terracotta di Ferrata segnalata da Safarik, che più probabilmente poteva passare inosservata⁶. All'evidente punto di partenza costituito dal modello in stucco si possono ancora aggiungere altri stimoli figurativi quali ad esempio la *Santa Bibiana* di Gian Lorenzo Bernini, conservata sull'altare maggiore dell'omonima chiesa⁷, che soprattutto nella posizione del capo, nella volumetria del volto e nell'espressione rapita viene citata quasi letteralmente da Stainhart. In questo iter ideativo non meno importante fu l'attenzione alla pittura barocca, di stampo squisitamente cortonesco; la Sant'Agnese trova una interessante dipendenza dalla pala raffigurante il *Martirio di Santa Martina* (fig. 1) eseguita nel 1656 da Pietro da Cortona per la cappella Bandinelli nella Basilica di San Francesco a Siena⁸, oggi conservata nella locale Pinacoteca, che induce a ricostruire le tappe fondative del viaggio dell'intagliatore bavarese in Italia attraverso Venezia, meta obbligata per la discesa dei tedeschi nel Bel Paese, e quindi Firenze, Siena e poi Roma. Non sorprende dunque trovare condensati nell'avorio, che è da considerarsi tra i più eleganti esiti di Dominikus Stainhart, più soluzioni compositive, che con tutta evidenza hanno suscitato l'interesse del maestro il quale, a contatto con l'ambiente romano, si distacca dalla tradizionale tecnica incisoria maturata a nord delle Alpi. Del resto, il riferimento alla cultura figurativa di Pietro da Cortona sembra essere una costante nel periodo italiano di Stainhart dal momento che un altro rilievo in avorio di ridotte dimensioni e conservato presso l'appartamento privato dei principi Colonna in Roma (29,8x23,2), si rifà palesemente

⁶ A tal proposito, conferma si trova nell'inventario del principe Livio Odescalchi, in cui compare una statuetta di marmo con Sant'Agnese sul rogo copiata da Paolo Morelli dalla nota statua di Ercole Ferrata; si veda Getty Provenance Index, Archival Inventory I-629, item 0641.

⁷ Sulla *Santa Bibiana* si veda da ultimo A. Bacchi, *V.5 Santa Bibiana*, in *Bernini*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Bacchi, A. Coliva Milano 2017, pp. 184-189.

⁸ G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1982, p. 260.

ad un dipinto dell'ambito del Berrettini raffigurante l'*Assunzione della Vergine*⁹. Anche questo manufatto presenta una scatola prospettica del tutto analoga a quella della *Sant'Agnese sul rogo*, che tuttavia si distingue per una più intensa qualità esecutiva soprattutto nella espressività rapita ed estatica della santa facendola assurgere così a *unicum* nella produzione dell'intagliatore bavarese del suo periodo romano e degli anni immediatamente successivi. Benché realizzato in una unica lastra, il *Martirio di Sant'Eustachio* (fig. 2) della Liebighaus di Francoforte (1685 circa) mostra notevoli affinità con il pezzo preso qui in esame, sia per la presenza sullo sfondo di un'ampia scenografia architettonica, sia per la forte dipendenza dalla scultura barocca romana¹⁰; difatti la figura del santo, così come le movenze dei leoni richiamano apertamente la composizione ideata da Melchiorre Cafà per il rilievo con il *Martirio di Sant'Eustachio* per uno degli altari laterali di Sant'Agnese in Agone¹¹. La chiesa fu dunque un costante punto di riferimento per Stainhart, proprio nel momento in cui nell'edificio sacro fervevano i lavori e le pale degli altari laterali di Antonio Raggi, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco De Rossi e Melchiorre Cafà venivano congedate e poste in opera. Stainhart, nel produrre la *Sant'Agnese sul rogo*, oggetto galante di virtù, espressione sia della devozione, sia della magnificenza accessibile a pochi eletti¹², appare impegnato in una rappresentazione di grande rilevanza per l'ambiente pontificio. Sant'Agnese

se è difatti la sola martire romana ad essere stata celebrata nell'Urbe fin dall'età paleocristiana con l'erezione di una basilica imperiale, che ne decretò il culto e l'elevazione a patrona tutelare dei Romani. Celebrata da Sant'Ambrogio, da Sant'Agostino e da Prudenzio, la martire è ricordata ogni 21 gennaio, nella Basilica di Sant'Agnese fuori le mura, con un rito – che si ripete da oltre 500 anni – della benedizione di due agnelli, la cui lana è lavorata per confezionare il pallio, paramento liturgico d'onore e di giurisdizione costituito da una fascia di lana bianca incurvata al centro così da poterlo appoggiare sulle spalle sopra la casula dei nuovi arcivescovi metropolitani, consegnato dal Papa, nella solennità dei santi Apostoli Pietro e Paolo, il 29 giugno di ogni anno. Stainhart non poté dunque sottrarre alla composizione il piccolo animale tanto significativo e al contempo richiamo del nome della santa; egli scelse di posizionarlo steso sul pavimento sull'estremità destra, ridestato dall'apparizione angelica verso cui gira la testa ripetendo il gesto della martire, il cui nome richiama l'aggettivo *haghnòs*, ovvero "casta e pura". Ed è in questa cornice semantica che meglio si inquadra anche la scelta dell'ignoto committente dell'opera – probabilmente da individuarsi in un membro delle famiglie Colonna o Pamphilj o tra i loro più stretti sodali – di rivolgersi all'artista tedesco per avere un'opera in avorio, sostanza candida e incorruttibile nel tempo, che ben riflette l'essenza dell'animo e dell'agiografia della santa romana.

Il senso di stupore e di meraviglia di fronte a capolavori artistici come la *Sant'Agnese sul rogo*, trova dunque nel materiale crisoelefantino una delle sue massime espressioni.

Adriano Amendola
Cristiano Giometti

⁹ E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Roma 1999, pp. 190-191.

¹⁰ M. Bückling, a cura di, *White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler jetzt im Liebighaus für immer*, Francoforte 2019, cat. 47.

¹¹ O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculpture del Seicento a Roma*, Roma 1999, pp. 6-7.

¹² Nella collezione del cardinale Domenico Maria Corsi, redatto nel dicembre 1697, sono ricordati: «Due quadrettini di basso rilievo in avorio con Historia di Mutio Scevola per altezza di due terzi, e largo un quarto. L'altro con la caduta di S. Paolo d'altezza di due terzi, e larghezza circa un palmo con cornici nere. Una S. Caterina della ruota di basso rilievo d'altezza circa un palmo con sua cornice liscia inverniciata»; si veda Getty Provenance Index, Archival Inventory I-2249, item 0358.



Maestro plastificatore francese

(operante in Italia intorno
alla fine del XVII secolo)

San Giuseppe di Arimatea e Pia Donna

Datato "1697"

Bassorilievo in terracotta: cm25x32x8

PROVENIENZA: mercato antiquario



Affiancati in uno scorcio prospettico che amplifica la bidimensionalità del bassorilievo, evocando visivamente la plasticità del tutto tondo, questi eleganti profili in terracotta si rivelano frammenti di una composizione più ampia, un Compianto sul Cristo morto o, con maggiore probabilità, una Deposizione dalla Croce, notevoli per dimensioni e qualità esecutiva.

Essi non paiono tratti da uno stampo poiché l'intera superficie, atta ad accogliere una policromia stesa a freddo, si mostra modellata con cura, incisa con stecche dalla peculiare, vibrante incisività. Definiti con estro attraverso un sicuro dinamismo esecutivo, i due volti raccontano l'accorata *pietas* e il corrucchio di due figure generosamente slanciate verso il Figlio di Dio. In una convergenza di movenze e di sguardi accordati come note lievi, misteriose, di una canzone sacra, essi fluttuano fuori dal tempo terreno, protesi in uno spazio dove alberga il *pathos* di una presenza e di una assenza mistiche.

Pur privo del tradizionale attributo del turbante, forse per ragioni di equilibrio e cadenze compositive basate sull'alternanza, il volto virile barbato potrebbe essere quello di San Giuseppe di Arimatea. Il volto femminile, dal vistoso copricapo orientaleggiante, evoca invece una delle Tre Marie. La teatralità della narrazione è priva di enfasi, vuota d'ogni clamore; le bocche socchiuse alludono piuttosto a un accorato sospiro, a un anelito di tenerezza e di commozione. Come nella sublimazione di un dramma. Appena marcata attraverso la caratteristica sottolineatura delle sopracciglia incurvate in alto, si manifesta composta e insieme malinconica una limpida, si direbbe corale contrizione. Quanto resta del collo dell'uomo sottolinea un evidente sbilanciamento verso quello che doveva essere il punto focale della composizione, posto poco più in alto, considerando dove gli occhi guardano ed immaginando la teatrale geometria della scena.

Stilisticamente colpisce il raffinato eclettismo della scultura ancorato, si direbbe, almeno a uno sguardo superficiale, a persistenti suggestioni del tardo manierismo. Tuttavia, non solo per la datazione graffita a crudo, "1697", l'opera sembra nel contempo anticipare soluzioni ben posteriori e di gusto già neo-classico, come in apparen-





1.

za potrebbero suggerire la ciocca di capelli sullo zigomo e la foggia stessa del turbante della Pia Donna. Ciò impone di porre maggiore attenzione ai caratteri formali della scultura. Entrambi i profili, in particolare quello maschile, si rivelano aderenti ad un classicismo colto che guarda con deferenza all'antico ma mostra di aver maturato una estrosità e una originalità le quali, pur restando nell'alveo del gusto aulico, risultano ancora caratterizzate da un minimo comune denominatore di sobrio realismo.

Un simile risultato non può prescindere dal vigile attraversamento delle migliori vicende estetiche di tutto il Seicento. Appunto, dagli arcaismi antichizzanti già ammiccanti al classicismo di inizio secolo, fino alla loro trasfigurazione in senso finalmente e fatalmente barocco; una sorta di interminato Limbo in cui ciò che è divino nell'umano e ciò che è umano nel divino convergono infine nella realtà fulgida di una bellezza ai limiti del sovrannaturale. Mai come in questo tempo magico, tra l'ultimo quarto del Seicento ed il primo del Settecento, sempre e comunque a partire dagli imprescindibili esempi berniniani, si può parlare di una scultura autenticamente europea. Certo si tratta di un gusto per così dire "internazionale" che, pur nelle differenti tonalità di declinazione e nelle raffinate variazioni di accenti, resta anzitutto ancorato al classicismo che fu di Maratta e di Algardi (fig. 1); a quel monumentale "la" proferito una volta per tutte nell'Urbe a consacrare il fenomeno sublime del Barocco. Sulla traccia indelebile





dei grandi padri romani, tra cui vanno inclusi anche quelli di adozione come Duquesnoy, e adepti elettissimi quali Ercole Ferrata e Domenico Guidi, il barocco nutre di sé e si diffonde in Europa prendendo le mosse comunque dalla Città eterna, irradiandosi e tornandovi sempre di nuovo trasfigurato. Roma rimane tappa imprescindibile, non solo rispetto alla formazione ma anche per la committenza a beneficio di numerosi, straordinari artisti d'oltralpe i quali a loro volta, secondo una propria genialità originale, sistematicamente torneranno in patria a diffondere il nuovo Stile supremo. Si trattò allora, come forse non accadeva più dai tempi del gotico, di un'espressione estetica di tale densa compiutezza da diventare il motivo propulsore di collezionismo e mecenatismo di vastità universale.

Osservando questi due profili vengono in mente, resi qui certo in chiave minore e secondo un gesto plastico più prossimo a quello del bozzetto, in conformità alla natura più caratteristica della materia utilizzata, esempi illustri di cultura francese per cui l'Italia rappresentò la patria d'elezione, come Pierre Le Gros il Giovane e Pierre-Etienne Monnot, alla cui cerchia si potrebbe ascrivere l'artefice dei bassorilievi qui presentati.

Leonardo Scarfò





