

*STUDIO D'ARTE PALMA*

MOSTRA  
DI PITTORI ITALIANI  
DEL SEICENTO

*Prefazione e catalogo di*  
GIULIANO BRIGANTI

DICEMBRE 1944 - FEBBRAIO 1945

## LA PITTURA DEL SEICENTO E IL BAROCCO

Questo catalogo, arricchito di tutte le illustrazioni dei dipinti, anche con particolari, in nero e a colori, sarà pubblicato nelle

### NOTE D'ARTE

che lo Studio d'Arte Palma pubblicherà quanto prima, per dar conto della propria attività.

Se la grande poesia non fece mai udire la sua voce per tutto il corso del Seicento, e se la produzione letteraria della così detta età barocca, escluse le poche eccezioni fatte dalla critica in questi ultimi anni, quale ad esempio il Campanella o il malinconico e raccolto Federigo della Valle, giustifica in pieno il giudizio negativo decretatole sin dall'Alfieri (« il Seicento delirava ») e divenuto ormai davvero proverbiale, è certo che la pittura sola, di quel tempo, senza parlare della sorella scultura e dell'architettura, basta a far cadere le ragioni di quella considerazione negativa che, nei recenti studi complessivi sul Barocco, si è tentato di estendere a tutto il secolo. Accanto ad una letteratura che aveva rinunciato alla qualità d'interprete della vita, accanto ad un esprimersi artificioso, indiretto, involuto, metaforico, la pittura sa trovare le fonti più immediate dell'espressione, sa rendersi interprete della vita nel modo più diretto, più naturale, spesso più semplice. Fu proprio il nostro Seicento pittorico che seppe, se pur per un periodo non lungo, rompere quell'integrità inesorabile che la tradizione aulica, nella seconda metà del Cinquecento, aveva consegnato allo stile, spezzare la continuità di quella gran vena accademica dell'arte italiana che, arricchita nel Manierismo d'innumeri codicilli,

non doveva spegnersi del tutto che al finire dell'età neoclassica. Non seppero certo fare altrettanto, del petrarchismo, i mille poeti del Seicento. In fondo, la parte più sincera della poesia secentesca è quel senso di tetra malinconia, quel concepire la vita come favola breve, come illusoria e vana fatica, quella coscienza esterefatta dello scorrere veloce e inesorabile del tempo, che anima con barocca sonorità di funebri rintocchi la vuotaggine consueta dei sonetti marinisti. Pensiamo a *Ciro di Pers*, quel mancato Cecco Angiolieri barocco, e agli altri cantori che ingombrarono il Parnaso di orologi ad acqua, a sabbia, a ruote, a sole. Troviamo, invece, nella migliore pittura coeva, un sentimento di fiducia verso la vita, la sensazione di scoprirla ad ogni istante anche nelle cose più umili e dimenticate, l'empito di chi ha raggiunto un mondo ancor vergine ed ha occhi nuovi per vedere in modo nuovo ed esprimere con mezzi nuovi il mutevole spettacolo della realtà sensibile che lo circonda. Richiami ai motivi interiori della vanità della vita, paralleli alla austera costrizione della Controriforma o, fuori d'Italia, del Giansenismo non mancano, ma son cose che, per alcuni aspetti, ci portano più in là nel tempo, verso la seconda metà del secolo, quando la vena accademica riaffiora, pericolosamente. Cosa sono poi quei pochi motivi di tale genere che tanto spesso si citano (e bisogna cercar fuori d'Italia Philippe de Champagne o Valdes Leal): un teschio tra le rose che si sfogliano (*hora fugit, marcescit honor, mors imminet atra*), poche immagini della caducità delle cose, del sovrastare della morte, di fronte a tante e tante immagini che esaltano il valore della vita, che dimostrano tanta fiducia, tanta curiosità, tanta fertile volontà costruttiva. La stessa Controriforma si risolve in Roma, figuratamente,

nella pompa e nella festa perenne, nell'umanità gioiosa e accogliente che turbinava nei levitanti paradisi, inondati di luce, sconvolti da una folata di intelligente arbitrio, su per le ampie volte e per le cupole ariose delle grandi chiese dei gesuiti.

La riscoperta del nostro Seicento pittorico è ormai cosa di ieri, ma la nozione non sembra aver oltrepassato il cerchio degli storici dell'arte e degli amatori: il termine « Barocco » e il concetto negativo che esso comporta, rissarcitogli dal Croce, è sempre lì a confonder le idee. Cosa vuol dire Barocco? Sul significato originario della parola il capitolo del Croce è definitivo. Nacque per contrassegnare un modo di perversione e di bruttezza artistica, cioè qualcosa di goffo, di raggirato, di contorto, di eccessivamente bizzarro. « Si formò nella critica d'arte per contrassegnare la forma di cattivo gusto artistico che fu propria di gran parte dell'architettura, e altresì della scultura e della pittura dei Seicento » (Croce). O meglio, aggiungerei subito, che si giudicava fosse propria della pittura, della scultura, dell'architettura secentesca, verso la metà del Settecento, all'inizio dell'epoca neoclassica, ch'è proprio allora il termine Barocco si cominciò ad usare diretto a tale scopo. Ma senza affrontare per ora la questione se sia più o meno giusto chiamar negative, proprio perché barocche, quelle manifestazioni artistiche che barocche possono chiamarsi, se, in altri termini, sia possibile giudicar ancor oggi con un metro fornitoci dal neoclassicismo, mi pare che il concetto adombrato dalla parola Barocco non possa assolutamente applicarsi, senza grave rischio di non capirne nulla, ai due fatti principali che iniziano la pittura del Seicento: il Caravaggio e i Carracci. Una coincidenza, insomma, tra il termine e il concetto di Barocco

e la pittura italiana del XVII secolo è impossibile. Innaturalezza e desiderio di meravigliare, amore per le metafore ricercate, per le allitterazioni, per le combinazioni ingegnose e bizzarre, tutti fatti ritenuti propri del Barocco e della sua letteratura, potremo se mai ritrovarli, in pittura, nell'età precedente, in alcuni aspetti del Manierismo. Non potrei escogitare, per esempio, un parallelo più aderente alla metafora, e proprio alla impreziosita metafora marinista, di quell'allucinante effetto « veristico » di alcuni dipinti del Manierismo, che illude nella rappresentazione di una materia che non corrisponde mai a quella della cosa rappresentata: un cielo variegato come una lastra di marmo, un pannello dipinto come una pietra dura o una qualsiasi altra sostanza minerale, un ricciolo come una lucida voluta di metallo o una serica frangia e via dicendo. Ma, comunque si voglia chiamarle, queste sottili escogitazioni formali ci riportano ad un mondo che era ormai nettamente separato dalla nuova espressione artistica già in atto nei primi anni del Seicento. Con Michelangelo da Caravaggio la pittura italiana ha compiuto uno dei passi più decisivi della sua storia, uno di quei passi inattesi e necessari a un tempo, che sembrano distanziare con un abisso ciò che sino allora era stato da ciò che ormai doveva essere. A parte quei legami sentimentali e stilistici con alcuni grandi fatti recenti o remoti della nostra storia pittorica che sono alla base della sua esperienza, la rivelazione umana che noi dobbiamo al Caravaggio è talmente nuova e improvvisa che sembra non portare nulla del passato nella sua rivoluzionaria condizione d'attualità, sembra scoprire un mondo che, nei riguardi del precedente, sia pienamente riuscito a rendersi irricognoscibile. Il conchiudersi del suo cammino nella storia pone nè più nè

meno le basi della nuova pittura europea; s'è detto e ridetto che Velazquez, Rembrandt, Vermeer, Franz Hals, non si potrebbero spiegare storicamente senza di lui. Ma eguale unanimità di giudizio non ci sarà dato incontrarla a proposito dei Carracci e della loro grande missione nella storia della pittura italiana.

Si sa che i giudizi sull'opera loro, così numerosi ma per principii tanto poco dissimili, si son modellati puntualmente sul gusto delle varie epoche, senza variare gran chè termini e argomenti. Le ragioni eran sempre le stesse, mutate ora da positive in negative sì che si venne formando un mito dei Carracci che pareva dover comportare di necessità o un'ammirazione sconfinata, intransigente o una frettolosa e altrettanto intransigente condanna. E in fondo, a partir dalle analisi del Malvasia che, corredate dal famoso (e falso) sonetto di Agostino, fornirono argomento alle interpretazioni, anche recentissime, d'eclettismo, o a partire dalla fanatica adorazione classicista del Bellori per giungere sino alle costruzioni schematiche e formalistiche del Riegl o all'interpretazione « idealistica » del Ragghianti, ciò che è rimasto sempre in ombra è stato l'apporto nuovo, umano, vitale dei Carracci alla pittura italiana illanguidita o affatto morta entro i cristallizzati schemi degli ultimi manieristi. Eclettismo, manierismo, accademia, atteggiamento critico, han sempre assediato, incumbenti, la mente di chi guardava i Carracci, hanno alzato schermi impenetrabili dinnanzi a ciò che soprattutto contava, in loro, dinnanzi cioè a quanto v'era di nuovo nel loro esprimersi. Non si è analizzato, e come puntualmente, che il loro atteggiamento verso il passato, in considerazione del quale si son giudicati frettolosamente o freddi traduttori o intellettualistici riassuntori,

mentre era proprio quell'atteggiamento, visto nelle sue ragioni storiche, che doveva ricondurci a considerare come il loro « romantico » amore per la vera grande pittura italiana non fosse che un modo, e non certo artificioso, di spezzare la freddezza schematica e artefatta del tardo manierismo per giungere a comunicare direttamente e, direi quasi, per via affettiva, con la vita della luce, dell'atmosfera, della forma, del paesaggio, per inserirsi cioè in quello che abbiám detto esser l'aspetto più nuovo della pittura del Seicento. (1)

Nè l'atteggiamento classicista che si svolse dal principio del secolo appoggiandosi in gran parte alle esperienze dei Carracci e che raggiunse con Domenichino, per l'armonico confluire di un rinnovato intelligente amore per Raffaello con il commosso studio dei marmi antichi, un tal rigore di termini da indurre a considerar tutte italiane le origini del Poussin; nè la pittura « diretta » dei caravag-

---

(1) È a Roberto Longhi che si deve la prima esatta interpretazione dei Carracci (cfr. *Momenti della Pittura Bolognese*, prolusione al corso di Storia dell'Arte nella R. Università di Bologna). Ecco quanto dice a proposito della Galleria di P. Farnese: « Invece di restituire, come avrebbe fatto più tardi il neoclassico Mengs, una decorazione arieggiante l'antico... Annibale immagina, per forza d'illusione, sulle favole antiche, questa favola " lombarda " : che, cioè, un dotto cardinale collezionista abbia, nel cielo aperto d'un suo portico luminosissimo, issato certi termini classici che van sostenendo cammei giganti e antichi affreschi di soggetto erotico; di modo che su tutti codesti frammenti, su codesta aerea galleria d'arte del passato, trascorre e si proietta la luce liquida e bionda di un autunno romano del primo Seicento; e con quel suo diffondersi di sottinsù, ridona un senso di presenza inquieta, un che di momentaneo alle membra marmate dei termini che van reggendo, patetici, i frammenti di un mondo per sempre irrestituibile » (p. 21).

geschi possono dirsi, nella loro essenza, espressioni del Barocco. Non dico la serietà, ma la castigatezza formale, la castità espressiva che, in maniera così diversa, addirittura opposta, accompagna le due concezioni pittoriche son fatti coi quali non possono assolutamente combaciare quelle caratteristiche che siamo soliti a congiungere col termine Barocco. Quali manifestazioni converrà allora far coincidere con tale concetto? Il Woelfflin, in un suo remoto libriccino del 1888, *Renaissance und Barock*, che godè di tanta fortuna, dice che Barocco è quello stile nel quale si « scioglie » il Rinascimento, o nel quale il Rinascimento va degenerando e fa consistere il trapasso in un graduale passaggio dalle forme severe, chiare a quelle libere, pittoresche, arricchendo ulteriormente le sue argomentazioni di altrettali schemi di natura strettamente formalistica. Si sa che a considerazioni di questo genere, quasi sempre esatte nell'astrazione del loro meccanismo, non se ne possono opporre altre simili ma resta solo da impostare il problema su termini affatto diversi. Ed è questa un' esigenza non priva, a tutt'oggi, d'attualità poichè la strada tracciata dal Woelfflin fu battutissima sì che un'intera generazione di studiosi s'ingegnò a costruire sul rapporto formalistico Rinascimento-Manierismo-Barocco. Mi sono già altrove occupato di come il concetto di Manierismo riuscisse falsato nel meccanismo di quel rapporto e questa breve ricapitolazione non può dar luogo ad una simile disamina del concetto di Barocco invalso nella critica formalistica. Mi par qui sufficiente far notare che il « passaggio obbligato » Rinascimento-Manierismo-Barocco porta a concludere che una sola strada doveva condurre fatalmente dal Cinquecento al Seicento. Ma al nuovo mondo che si esprime con la pittura seicentesca portano molte strade,

perchè molte strade si possono seguire per abbandonare le conoscenze indirette ed acquisite, per vincere il peso morto d'una tradizione ormai scaduta e comunicare direttamente con sensazioni vive e sincere, raccogliere i propri ricordi e le proprie esperienze rendendole patrimonio interiore, per compiere, in altri termini, quel *ritorno alla natura* che è « l'aspetto solito di ogni rivoluzione artistica » (Longhi). Non, dunque, la sola strada maestra dei Carracci o la pietra miliare del Caravaggio, ma anche sentieri più umili e segreti, spesso tortuosi, destinati a raggiungimenti parziali e a conquiste limitate, ma non privi di qualche sbocco vitale, persino, per fare un esempio, la ben tenuta stradiciola accademica della nuova pittura toscana provinciale, di Santi di Tito o dell'Empoli, che passa tranquilla in disparte della contesa tra naturalisti o manieristi che tanto, allora, commoveva Roma. Tutte le strade possibili eran buone per condurre a quel nuovo mondo di osservazioni affettuose e nuove, di luci e di ombre « vere », di liquida atmosfera, di intima conoscenza delle cose che è il patrimonio comune di tanti artisti del nostro Seicento. Gli stessi schemi formali del Manierismo, proprio quelli individuati ed elencati pazientemente dalla critica tedesca, pur rimanendo, in sé stessi, tali da rispondere sempre a quelle caratteristiche strettamente formalistiche, serviranno, più d'una volta, da ottimo lasciapassare. Non è forse il caso, questo, degli affreschi giovanili di Bernardo Strozzi a palazzo Capanetto in Sampierdarena, per composizione o per invenzione tanto manieristici ma nei quali son già del tutto presenti le qualità pittoriche dello Strozzi più tardo? Non son forse manieristiche le origini, o di qui, starei per

dire, la struttura sintattica, dei dipinti dei seicenteschi lombardi, Cerano, Procaccini, Morazzone?

In quanto al termine di Barocco, per far sì che rispondesse appieno alle esigenze dei chiusi schemi della critica woelffliniana, nell'ambito del ben costruito edificio del famoso « passaggio » Rinascimento-Manierismo-Barocco, s'è rischiato di estenderlo troppo rendendolo di conseguenza vago e impreciso. Non resta che limitare il concetto a quelle manifestazioni per denigrare le quali esso nacque, con chiaro significato irrisorio e dispregiativo, al tempo del risorgere di concezioni rigorosamente classiciste. Adoprarlo cioè per indicare quel momento di suprema civiltà spirituale, di felicità indicibile nel risolvere liberamente e con nuovo empito di sentimenti i canoni inesauribili della forma antica, da cui nacque quella nuova universalità d'espressione che si irradiò da Roma ove ebbe il suo centro con le opere del Bernini, del Borromini, di Pietro da Cortona, del Baciccia e di non pochi altri ancora. Nessun certo potrà considerare legittimo che il termine di Barocco possa mantenere per quelle opere il giudizio polemico e negativo del neoclassicismo e tanto meno che tale giudizio possa estendersi a tutto un secolo nel quale l'eloquio barocco, la casta vena tradizionale e classicista dei Carracci, il sentire realistico del Caravaggio, fondendosi e alternandosi, diedero vita alle scuole locali di Genova, di Bologna, di Firenze, di Napoli, per non dir delle minori, con un insieme di opere che costituiscono uno dei periodi più floridi dell'arte italiana.

CATALOGO DELLA MOSTRA

## I. SANTI DI TITO

(Borgo San Sepolcro 1536 - Firenze 1604)

*Sacra Famiglia.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,20 x 1,60.

Collezione privata, Roma.

Già Collezione Rospigliosi, Roma.

*Bibliografia*: Catalogo vendita Principe Don Gerolamo

Rospigliosi, Roma 1932, n. 661, tav.V. G. Briganti:

« Su Santi di Tito » in *Critica d'Arte*, XVI-XVII,  
pag. 18.

È noto come Santi di Tito sia stato considerato, in uno studio recente (G. Arnolds) uno dei precursori del Barocco (ein Vorläufer des Barok im manieristischen Florenz). È certo che la riforma accademica del pittore di San Sepolcro mirava soltanto a reagire alla corritività astratta di certo tardo manierismo fiorentino e romano per rifarsi alle fonti classiche di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo, indicando così la strada alla nuova pittura fiorentina della fine del cinquecento e dei primi decenni del seicento. Ma è certo altresì che egli accentuò quella lucida ricerca di valori naturalistici, quella vena di curiosa osservazione dedita all'apparenza ottica delle cose che, in Firenze, aveva sempre avuto vita strettamente intrecciata alle manifestazioni più stravaganti e irrealistiche del manierismo. Sono accenni che si moltiplicano nella seconda metà del '500 e che trovano un forte appoggio nelle tendenze riformistiche di Santi di Tito. Il presente dipinto, d'un metro così pacatamente classico, e così ricco di studiate osservazioni, non è citato nel ricco catalogo delle sue opere redatto dall'Arnolds.



## 2. JACOPO CHIMENTI da EMPOLI

(Empoli 1554-1640)

*Cena in Emaus.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,17 × 0,80.

*Collezione* dottor Ruggero Schiff-Giorgini, Roma.

*Bibliografia*: Catalogo della Mostra del '600 del '700, Firenze 1922, n. 393.

Sempre nel quadro delle « tendenze » della pittura toscana riformata della seconda metà del Cinquecento e dei primi del Seicento, l'Empoli sviluppò ulteriormente quelle osservazioni naturalistiche già validamente appoggiate dalla riforma accademica di Santi di Tito. Ne è una prova evidente in questo dipinto il preponderante interesse dedicato alla bellissima natura morta della tavola.

## 3. FRANCESCO FURINI

(Firenze 1604-1649)

*David con la testa di Golia.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,90 × 1,09.

*Collezione* architetto Andrea Busiri Vici, Roma.

Già collezioni: Marchesi Vitelli, Firenze; Herbert Horne, Firenze; avvocato Cecconi, Firenze.

*Bibliografia*: Filippo Baldinucci - Notizie dei Professori del disegno, vol. V, pag. 263-64. Ludwig v. Buerkel: F. F. in *Jahrbuch del Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* - Band XXVII, Heft 2, 1908, pag. 50 e segg.; riproduzione a pag. 59. Arturo Stanghellini: F.F. in *Vita d'Arte*, Siena, luglio-agosto 1913, pag. 2 e segg.

Fra le opere più belle del Furini. Appartiene al medesimo periodo dell'*Illa e le Ninfe* di Palazzo Pitti. Gli insegnamenti, cioè, del maestro Matteo Rosselli sono ancora determinanti ma il senso finissimo dello sfumato e la preziosità del colore ci indicano un Furini già maturo e sicuro del proprio stile. Il dipinto è citato dal Baldinucci, nell'elenco delle opere di F. Furini eseguite per il marchese Vitelli, al n. 10.

## 4. ORAZIO LOMI detto GENTILESCHI

(Pisa 1563 - Londra, prima del 1642)

*Santa Cecilia e l'Angelo.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,08 × 0,87.

*Collezione* Mons. Federico Fioretti, Roma.

*Bibliografia*: Federico Hermanin: « Gli ultimi avanzi d'un'antica galleria romana », in *Roma I*, 1944.

Una delle opere più belle di Gentileschi. Databile circa il 1610-12; del tempo della *Santa Francesca Romana* della Galleria d'Urbino.

## 5. ORAZIO RIMALDI

(Pisa 1580-1630)

*L'amor sacro fustiga il profano.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,55 × 1,15.

*Collezione* architetto Andrea Busiri Vici, Roma.

Si può ascrivere al periodo romano del Riminaldi, periodo durante il quale lavorò con il Gentileschi, subendo vagamente l'influsso del Caravaggio e, contemporaneamente, del Domenichino. Il dipinto è perciò coevo al così detto *Amore artista* di Palazzo Pitti. Probabilmente il Riminaldi vide un originale del Caravaggio, dello stesso soggetto, ora perduto.

## 6. BERNARDO STROZZI

*La Negazione di San Pietro.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,96 × 1,50.

Collezione signora Dolores de la Fuente, Roma.

L'opera appartiene con ogni probabilità ai primi tempi del periodo veneziano dello Strozzi. Nella figura di donna, a destra, sono manifesti ancora i modi del culminante periodo genovese nella foga e nell'intensità della struttura formale e nella calda ricchezza degli impasti. Ma i recenti entusiasmi per l'ambiente veneziano si leggono chiari nei guerrieri di schiena di sinistra, d'una interpretazione giorgionesca già alla Pietro Vecchia, e nella pennellata corsiva e incredibilmente libera.

## 7. BERNARDO STROZZI

*Il Profeta Elia risuscita il figlio della Vedova.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,47 × 1.

Collezione privata, Roma.

Già collezione Barone de Lemmerman, Roma.

Tra le opere più meditate ed intense di B. Strozzi. I rapporti cromatici, studiattissimi, raggiungono una sottigliezza e una delicatezza che non sempre è dato trovare nel pittore genovese. Sebbene non vi sia dubbio che l'opera sia da collocarsi tra quelle dell'ultimo periodo veneziano dell'artista, vi si notano dei rapporti con la pittura secentesca toscana che si considerano generalmente propri dello Strozzi giovanile. La figura del giovane a sinistra sembra, per esempio, un Lorenzo Lippi. È chiaro, e non lo si deduce solo da questo dipinto, che nel suo ultimo periodo Strozzi si compiacque di rielaborare alcuni motivi toscani della sua giovinezza.

## 8. BERNARDO STROZZI

*Diana Cacciatrice.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,41½ × 0,79½.

Collezione privata, Roma.

*Bibliografia:* « Mercato dell'arte » in *Primato*, 1942.

Piccola opera dello Strozzi nel suo periodo veneziano, ricca di quella felicità di intensi rapporti cromatici che è il dono dello Strozzi migliore.

## 9. BERNARDO STROZZI

*Il tributo della moneta.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,37 × 1,50.

Collezione privata, Roma.

Opera significativa dello Strozzi del periodo veneziano. Particolarmente realizzato è il rapporto fra il brillante rosso granata del vestito di Gesù e il bruno profondo e intenso dello sfondo sul quale si distaccano i tre toni differenti e squillanti dei visi. Una replica, di assai più languida realizzazione pittorica e con molte varianti, è a Venezia nella collezione Brass.

## 10. GIOACCHINO ASSERETO

(Genova 1600-1649)

*Sacra Famiglia con Giovanni Battista e San Pietro.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,01 × 1,25½.

Collezione privata, Roma.

*Bibliografia:* R. Longhi: « E ancora dell'Assereto », in *Pinacotheca* I, 1929, pag. 221 e segg., tav. I.  
« Mostra di pittura antica », Trieste, 1943, n. 34.

Appartiene al periodo giovanile dell'Assereto; le affinità col Cerano dimostrano come intorno al secondo decennio del Seicento si somigliassero le tendenze della pittura genovese e di quella lombarda. Il tocco distaccato, arrovellato, che con improvvise lucidezze metalliche s'indugia a precisare la trama complicata dei panneggi, si rivela, infatti, in perfetta concordia con simili espedienti del manierismo milanese contemporaneo, del Cerano, del Morazzone e del Procaccini.

## 11. VALERIO CASTELLO

(Genova 1624-1659)

*Sacra Famiglia.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,61 × 0,75.

*Collezione* Maria Rosa Solari, Roma.

Il dipinto riflette l'educazione lombarda del Castello e, particolarmente, le affinità con Procaccini. Come momento è vicinissimo alla *Sacra Famiglia* dell'Accademia Ligustica di Genova.

## 12. G. B. GAULLI detto BACICCIA

(Genova 1639 - Roma 1709)

*Ritratto del papa Clemente IX.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,61 × 0,75.

*Collezione* privata.

Già collezione Rospigliosi, Roma.

Il dipinto può datarsi dal 1667 al 1669, data del pontificato di Clemente IX. Il Baciccia replicò più volte questo ritratto. Ricordiamo l'esemplare più famoso, quello della Galleria di San Luca.

## 13. ALESSANDRO MAGNASCO

(Genova 1677-1749)

*Il Tribunale degli zingari.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,77 × 1,15.

*Collezione* prof. Steno Cecconi, Roma.

Appartiene con ogni probabilità al soggiorno toscano del Magnasco, del primo decennio del Settecento. Una scena in tutto simile a questa è nella Galleria degli Uffizi ed è replicata nella Collezione Viganò di Milano e nella Collezione Brass di Venezia. È questa la quarta replica, con molte varianti, che se ne conosce.

## 14. MASSIMO STANZIONI

[Fratta (Napoli) 1585 - Napoli 1656]

*La Fama.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,93 × 1,16.

*Collezione* Cavaliere del Lavoro Carlo Grassi, Roma.

*Bibliografia:* Catalogo della Mostra del '600 e del '700, Firenze 1922, n. 936.

Opera nota e significativa dello Stanzioni.

## 15. SALVATOR ROSA

(Napoli 1615 - Roma 1673)

*Il Diluvio.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,98 × 0,73.

*Collezione* privata, Roma.

Si può ritenere opera dell'ultimo periodo romano del Rosa. Vi si ritrova quella sorta di spirito « neoclassico » che era proprio del napoletano in alcuni dipinti a figure grandi, quali ad esempio

la pala di San Giovanni dei Fiorentini o la *Storia di Saul* del Louvre. Non sarà difficile riconoscere negli schemi formali delle figure composizioni di noti gruppi classici, come, per esempio, il « Gallo che uccide la moglie e se stesso » riecheggiato nelle due figure in primo piano a sinistra.

16. SALVATOR ROSA

*Banditi in una valle.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,60 × 0,72.

Collezione Lionello Castelnovo, Roma.

Tutte le qualità migliori di Salvator Rosa, la limpida visione, la freschezza della pennellata, il sentimento commosso del paesaggio si ritrovano in questa piccola originalissima opera che può considerarsi tra i suoi capolavori.

17. SALVATOR ROSA

*Scena campestre.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,31 × 0,26.

Collezione privata, Roma.

18. MARZIO MASTURZO

(Secolo XVII)

*Battaglia.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,51 × 0,98½.

Collezione Guglielmo Battaglia, Roma.

Già collezione conti Trozzi, Civitacastellana.

19. MATTIA PRETI detto IL CAVALIER CALABRESE

[Taverna (Catanzaro) 1613 - La Valletta (Malta) 1699]

*Il Convito di Erode.*

Dipinto a olio su tela, m. 2,70 × 1,44.

Collezione Cavaliere del Lavoro Carlo Grassi, Roma.

Già collezioni: principi Antici Mattei, Roma; conti Gaetani, Roma.

20. MATTIA PRETI detto IL CAVALIER CALABRESE

*Cleopatra regina di Cipro avvelenata dal figlio.*

Dipinto a olio su tela, m. 2,60 × 1,42.

Collezione privata, Roma.

Già collezioni: principi Antici Mattei, Roma; conti Gaetani, Roma.

Si possono ascrivere tra le opere migliori del momento più felice di Mattia Preti, quel tardo periodo argenteo e lunare, indicibilmente libero e pittorico in cui tutta la ricerca par consistere in un adeguarsi sentimentale alla visione di Paolo Veronese.

21. BERNARDO CAVALLINO

(Napoli 1622-1654)

*Il sogno di Giuseppe.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,74 × 1,02.

Collezione privata, Roma.

Già collezione dottor Pollak, Roma.

*Bibliografia:* A. De Rinaldis: « Cavallino », Roma, 1921, pag. 17.

Il dipinto appartiene ad un periodo relativamente giovanile del Cavallino. Bella specialmente la parte di sinistra, tipica della sua « erudita maniera, che a un tempo stesso sembra dolce, gentile e delicata, ma con grandi sbattimenti di lume e d'ombre » (De Dominicis). Un quadro dello stesso soggetto è citato presso Jandolo nel 1909, ma è da identificarsi probabilmente con questo. Una replica era presso Ciardiello a Napoli nel 1917.

## 22. BERNARDO CAVALLINO

*Il Matrimonio di Tobio.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,02 × 1,28.

*Collezione* avvocato Ilo Nunes Mauri, Roma.

Appartiene a quel periodo di Cavallino nel quale il giuoco di origine caravaggesca delle luci e delle ombre raggiunse un limite drammatico, sino a sacrificare quegli indugi sulla piacevolezza del colore dei quali altre volte tanto si compiacque il pittore napoletano.

## 23. BERNARDO CAVALLINO

*Santa Lucia Martire.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,73 × 1.

*Collezione* monsignor Federico Fioretti, Roma.

*Bibliografia:* Federico Hermanin: « Gli ultimi avanzzi d'un'antica galleria romana », in *Roma* I, 1944.

Opera giovanile del Cavallino, svolta su di un motivo iconografico proprio di Andrea Vaccaro.

## 24. DOMENICO GARGIULO detto MICCO SPADARO

(Napoli 1612-1675 c.)

*Il martirio di San Lorenzo.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,01 × 1,30.

*Collezione* privata, Roma.

Una delle opere più significative di Micco Spadaro. Il dipinto ha relazioni così strette con il *Martirio di San Sebastiano* della Pinacoteca di Napoli da far pensare non solo ad un medesimo periodo dell'artista ma anche al fatto che i due quadri appartenessero a una medesima serie. Il dipinto di Napoli proviene dalla Certosa di San Martino, appartiene cioè, come questo, alla tarda attività del Gargiulo essendo senza dubbio contemporaneo ai lavori che eseguì nella Certosa, quando la sua fama era già « sommanente cresciuta » (De Dominicis).

## 25. DOMENICO GARGIULO detto MICCO SPADARO

*Santa Lucia condotta al lupanare.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,03 × 0,76.

*Collezione* Cavaliere del Lavoro Carlo Grassi, Roma.

Già collezione Rospigliosi, Roma.

Opera di Micco Spadaro che si può ascrivere approssimativamente al momento del precedente.

26. FRANCESCO SOLIMENA

[Nocera de' Pagani (Napoli) 1657 - Napoli 1743]

*Ritratto di giovane guerriero.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,76 × 0,63.

Collezione avvocato Ilo Nunes Mauri, Roma.

Già collezioni: Granducale, Lucca; Marchesi Sardi, Lucca.

27. FRANCESCO SOLIMENA

*Allegoria.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,70 × 1,20.

Collezione privata, Roma.

Opera relativamente giovanile di Solimena.

28. CARLO SARACENI

(Venezia 1585-1625)

*Giuditta.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,73 × 0,92.

Collezione privata, Roma.

Il soggetto è caro al Saraceni. Un esemplare, molto diverso e di un momento più giovanile, è nella Galleria di Dresda, già attribuito all'Eisheimer, mentre un altro similissimo a questo, se pure con qualche variante, e dello stesso periodo (circa 1610), è nella Galleria di Vienna. Un'altro ancora, più tardo (circa 1620), è nella Collezione di R. Longhi a Firenze.

29. FRANCESCO MAFFEI

(Vicenza 1600 c. - Padova 1660)

*Musicista.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,69 × 0,68.

Collezione avvocato Ilo Nunes Mauri, Roma.

Bell'esempio dello stile di Francesco Maffei così affine a certi raggiungimenti dello Strozzi, del Feti e del Lys, a proposito del quale torna giusta la citazione di un pezzo dello Zanetta: « la sua maniera era facile e grande, il pennello pieno e maneggiato; e con qualche maggiore grazia e vaghezza scostavasi dalla schiera de' manieristi ». L'attribuzione è di Roberto Longhi.

30. ANTONIO CARNEO

[Concordia (Udine) 1637 - Portogruaro 1692]

*Sacra Famiglia con San Bernardino.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,63 × 0,76.

Collezione architetto Andrea Busiri Vici, Roma.

Già collezione conti Caiselli di Reana, Udine.

*Bibliografia:* G. B. De Rubeis: « Elenco di pregevoli quadri udinesi, compilato per commissione avuta dagli illustrissimi deputati nel 1773 ». « Catalogo Duca di Sangro e fratelli - Raccolta di quadri appartenuta ai conti Caiselli di Reano », Roma, Galleria Antonina, 1934, n. 175 dell'elenco. Benno Geiger: « A. C. », Venezia, *Le tre Venezie* 1941, pagg. 27, 59 e segg., riprodotto a tav. 52.

Nel « fascicolo dei conti del signor Antonio Carneo Pittore » proveniente dal disperso archivio dei Caisalli (Biblioteca di Udine), in una lista di quadri commessi e pagati dal 1667 al 1677 è citato anche questo dipinto che proviene dalla Collezione Caiselli che conservava quasi al completo la fertile produzione del pittore friulano. Sebbene apparentemente meno impressionante di tante altre opere compositivamente più complesse o solo più bizzarre del Carneo, le intense raccolte qualità pittoriche di questo piccolo dipinto lo collocano fra le sue cose più belle.

31. SEBASTIANO MAZZONI

(Firenze 1615 c. - Venezia 1685)

*La Carità.*

Dipinto a olio su tavola, m. 0,33 × 0,41.

Collezione privata, Roma.

Questo piccolo dipinto che arricchisce il catalogo esiguo delle opere di Sebastiano Mazzoni, l'ultimo grande secentista « rinnovato » di nazionalità non veneziana che lavorò a Venezia, dimostra chiaramente le felici esperienze strozzesche dell'artista fiorentino. E tra le opere sue non solo più caratteristiche ma anche più felicemente realizzate. « Le figure vi sono rabufate, li panni molto attornati alla vita e parte volanti, che paiono agitati dal vento » (Temanza).

32. GIULIO CESARE PROCACCINI

(Bologna 1548 - Milano 1626)

*Santa in estasi.*

Dipinto a olio su rame, m. 0,30 × 0,40.

Collezione privata, Roma.

Opera tipica e della migliore qualità del Procaccini.

33. FRANCESCO DEL CAIRO

(Varese 1598-1674)

Dipinto a olio su tela, m. 0,73 × 0,54.

Collezione privata, Roma.

Già collezione Prospero Arrigoni, Bergamo.

Esiste, per questo dipinto, una vecchia attribuzione del Morelli a Daniele Crespi. Roberto Longhi lo attribuisce a Francesco del Cairo.

34. BARTOLOMEO SCHEDONI

[Formigine (Modena) 1570 - Parma 1615]

*La carità di Sant'Elisabetta.*

Dipinto a olio su tela, m. 1,02 × 1,33.

Collezione prof. Pico Cellini, Roma.

Modello del quadro conservato nel Palazzo Reale di Caserta. A un confronto col dipinto più grande il presente bozzetto presenta notevolissime varianti. La figura di vecchio, che parla col giovanetto in secondo piano a sinistra è sostituita, nel quadro di Caserta, con una fanciulla che regge un cestino. Manca qui la natura morta in primo piano a sinistra e il fanciullo con la pecora a destra. Vi sono moltissime altre varianti di niun conto. Tutto fa credere, come è del resto naturale, che questo dipinto preceda cronologicamente l'altro.

35. ANDREA DONDUCCI detto IL MA-  
STELLETTA

(Bologna 1575-1655)

*Battesimo.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,89 × 0,40.

Collezione dottor Ruggero Schiff-Giorgini, Roma.

Opera giovanile del Mastelletta, con chiari influssi del tardo manierismo bolognese.

36. GUIDO CAGNACCI

(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 - Vienna 1681)

*Cleopatra.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,75 × 0,97.

Collezione prof. Pico Cellini, Roma.

Il dipinto ripete uno dei temi preferiti dal Cagnacci e vi ritroviamo tutte le grandi qualità del pittore romagnolo, uno dei più fini e dei più intelligenti del nostro Seicento.

37. ELISABETTA SIRANI

(Bologna 1638-1665)

Dipinto a olio su tela, m. 0,66 × 0,53. Firmato « Elisab.a F. 1663 ».

*Collezione* privata, Roma.

*Bibliografia*: Malvasia: « Felsina Pittrice ».

Opera tra le ultime della Sirani, di un anno posteriore al *Sant'Antonio col Bambin Gesù* della Pinacoteca di Bologna, una delle sue cose più note.

38. CARLO CIGNANI

(Bologna 1628 - Forlì 1719)

*Due putti*.

Dipinto a olio su tela, m. 1 × 0,74. Firmato « EQUES CAROLUS CIGNANUS ».

*Collezione* marchese Eduardo Persicheti Ugolini di Castelcolbuccaro, Roma.

Opera tipica del Cignani di languido influsso reniano.

39. EVARISTO BASCHENIS

(Bergamo 1617-1677)

*Miscellanea di strumenti musicali*.

Dipinto a olio su tela, m. 1,05 × 1,06.

*Collezione* conte Camillo Premoli, Roma.

40. SIMONE CANTARINI

[Orpezzo (Pesaro) 1612 Verona 1648]

*Sibilla*.

Dipinto a olio su tela, m. 0,49 × 0,63.

*Collezione* privata, Roma.

41. MARIO NUZZI detto MARIO DE' FIORI

[Penne (Ascoli Piceno) 1603 - Roma 1673]

*Fiori*.

Dipinto a olio su tela, m. 1,16 × 0,87. Siglato « A.N. 1663 ».

*Collezione* Antonio Mandolesi, Roma.

Fra tante cose, più o meno mediocri, che, a causa del soggetto, si sogliono generalmente attribuire a Mario dei Fiori, la vera qualità del pittore appare chiaramente in questo dipinto che con certezza gli appartiene. Qualità tutt'altro che mediocre, da stare alla pari, anzi, con quella di tanti maestri fiamminghi o olandesi più famosi e più stimati. A parte la firma, un riscontro con gli specchi decorati della Galleria di Palazzo Colonna ci conferma dell'attribuzione.



42. ANTONIO GHERARDI

(Rieti 1644 - Roma 1702)

*Ritratto della famiglia.*

Dipinto a olio su tela, m. 0,49 x 0,65.

*Collezione* privata.

Già collezione Conti Lorenzana-Araffa-Spannocchi,  
Roma.

L'attribuzione è di Roberto Longhi. Posteriore certamente al ritorno a Roma dell'artista dopo un lungo viaggio a Venezia e nel nord d'Italia.