



SALVATOR ROSA
(Napoli 1615 – Roma 1673)

Ero e Leandro

olio su tela, cm. 115x160
Inghilterra, collezione privata

Provenienza:

Major Anton Roger; acquistato nel 1801 dal Principe Alois I di Liechtenstein (1759-1805); Londra, asta Sotheby's, 7 luglio 2011, lotto 188

Bibliografia:

G. F. Waagen, 1866 (S. Rosa?); J. Falke, 1873, p. 47, n. 392 (P. F. Mola); id., 1885, p. 35, n. 246 (P. F. Mola); A. Kronfeld, 1931, p. 69, n. 246 (P. F. Mola); A. Pigler, 1974, II, p. 322 (P. F. Mola)



Lo straordinario dipinto raffigurante Ero che scopre il corpo di Leandro appena pescato dal mare in tempesta, costituisce un'importante aggiunta nel catalogo di Salvator Rosa poiché nell'equilibrio tra scena di genere, paesaggio marino e storia mitologica si colloca in un punto di svolta della carriera dell'artista. Proviene dalla collezione Liechtenstein, ove era attribuito a Pier Francesco Mola, sebbene l'inventario del 1805 della raccolta lo riferisse al Rosa. Al culmine di un processo di metamorfosi che porterà "Salvatoriello" pittore napoletano di marine e bambocciate al Salvator Rosa pittore famoso e filosofo, questo bel quadro indica un momento di maturazione nell'arte del Rosa, desideroso di abbandonare la pittura di genere e di affermarsi come pittore di storia. Proprio per il suo carattere di "summa" delle precedenti esperienze napoletane e romane e di apertura ad un nuovo stile, il dipinto necessita di un'introduzione alla formazione del pittore a Napoli e nei primi anni fiorentini.

Gli esordi napoletani

Nato a Napoli il 21 luglio del 1615, nel quartiere dell'Arenella, Salvator Rosa cresce insieme ai fratelli con lo zio Paolo Greco, che presto lo manda a studiare presso gli scolopi di Giuseppe Calasanzio. La fonte principale per la formazione napoletana dell'artista è Bernardo De Dominicis, biografo ricco di dettagli e aneddoti non sempre verificabili, ammiratore del genio del Rosa ma non troppo indulgente nei confronti di un artista resosi colpevole di aver abbandonato la patria¹. Tra le molte notizie tramandate dal biografo restano indizi importanti per comprendere gli inizi di Salvator, e lo sviluppo fino ad oggi ancora non del tutto chiarito della sua pittura prima del trasferimento romano.

Ancora giovanissimo, secondo il De Dominicis, si sarebbe segnalato per il suo talento pittorico nella bottega dello zio ove avrebbe incontrato il coetaneo Marzio Masturzo, con il quale avrebbe intrapreso la pittura dal vero girando a piedi e in barca per terra e per mare: "onde spesso andava sopra una barchetta in compagnia di un giovanetto di circa 16 anni chiamato Marzio Masturzo, scolaro di Paolo, per disegnare massimamente le vedute della bella riviera di Posillipo, e quelle verso Pozzuoli, quanti tanti esemplari prodotti dalla natura. Sicché disegnando con le vedute anche coloro che per via passavano, o che andassero sulle barche, o che stessero fermati nel lido, venivano a formare un disegno nel suo genere compiuto e, benché Salvatore non avesse ancora l'intelligenza a ben disegnare, dava però a quelle figurine un certo spirito accompagnato da tanta grazia (ch'era in lui naturale) che innamoravano chiunque le vedeva"².

Un buon numero di paesaggi giovanili confermano le parole del biografo rappresentando anfratti rocciosi, promontori, tratti di costa, raffigurati in presa diretta.³ Si tratta soprattutto di Marine, genere nel quale Salvatore si dovette specializzare prestissimo dando prove pre-

coci di spontanea originale destrezza (figg. 1, 2)⁴.

I paesaggi costieri ritraggono una scenografia familiare ma alludono anche ad un'Arcadia tutta napoletana, fatta di pescatori e marine, di una terra che per la sua ricchezza e bellezza veste, nutre e consola anche il più umile popolano. Rispetto ai paesaggi del collega Filippo Napoletano⁵, importante modello e precedente, quelli del Rosa mancano del tutto del sapore aneddotico mentre l'attenzione è già tutta rivolta al rapporto tra uomo e natura. Tale relazione profonda con la terra, che non abbandonerà mai la poetica del pittore napoletano, è vista ancora come amichevole e produttiva, segnata dall'amore per il suolo natìo, da suggestioni letterarie tratte dall'*Arcadia* del Sannazaro e dalla letteratura piscatoria partenopea, capaci di trasfigurare gli umili popolani cresciuti sulle coste in protagonisti di scene di genere eseguite con tratto rapido e nervoso, analogo a quello usato nei numerosi disegni coevi.

Ben presto però le ambizioni del giovane Salvatore dovettero spingerlo a perfezionarsi nella pittura di figura e di storia, traguardo reso più semplice grazie al matrimonio della sorella Giovanna con Francesco Fracanzano (1632)⁶.

Tutte le fonti concordano nell'assegnare al Fracanzano (1612-1656) un ruolo molto importante nella formazione del giovane cognato⁷. Secondo De Dominicis l'apprendistato presso questi cominciò poco dopo la morte del padre Vito Antonio, nel 1621, e proseguì per alcuni anni durante i quali il Rosa si perfezionò nel disegno e nel colore, ed imparò copiando alcune mezze figure del più illustre cognato, il quale, riconosciute le doti dell'allievo, decise di introdurlo nella bottega di Jusepe de Ribera (1591-1652), suo maestro⁸. Qui Salvatore, dopo essersi perfezionato copiando le figure maestose dello spagnolo e studiandone l'impasto, avrebbe conosciuto Aniello Falcone (1600/07-1665) e sarebbe passato a lavorare nella sua bottega, impegnata in questi anni nelle prestigiose committenze per il Buen Retiro. Sebbene plausibile ed altamente probabile, il racconto di De Dominicis andrà tuttavia ridimensionato in più punti. Innanzi tutto nella cronologia, sembrando davvero troppo precoce la data dell'incontro tra Salvatore e Francesco nel 1621, più di dieci anni prima del matrimonio tra Fracanzano e Giovanna. Anche il peso dell'insegnamento del cognato sul giovane artista appare francamente esagerato nella narrazione del biografo napoletano, affetto come è noto da non celato campanilismo e dunque naturalmente incline a magnificare le doti degli artisti locali ed a sminuire al loro confronto quelle del Rosa, colpevole di avere inspiegabilmente abbandonato la sua patria⁹. Se infatti consideriamo le date possiamo rilevare come fra i due pittori passassero solo tre anni di differenza, cosa che rende poco probabile una simile disegualianza di traguardi -per di più alla tenera età di nove e sei anni!-. Più plausibile sembrerebbe che il Fracanzano abbia introdotto Salvatore nella bottega del suo maestro nei primissimi anni '30



Fig. 1. Salvator Rosa, *Marina*. Già Napoli, Galleria Napoli Nobilissima



Fig. 2. Salvator Rosa, *Pescatori di corallo*. Columbia (SC, USA) Museum of Art, gift of Samuel H. Cress Foundation



Fig. 3. Salvator Rosa, *Martirio di San Lorenzo*. Avellino, Banca della Campania

del Seicento, e che i due cognati si siano in tal modo ritrovati, ancora giovani, a condividere gli insegnamenti del grande artista spagnolo. Tracce del magistero di Ribera, e ancor più direttamente dell'apprendistato presso la bottega popolosa di Aniello Falcone, sono rintracciabili in numerose opere del periodo giovanile recentemente ascritte al Rosa.

Un gruppo di opere con Santi al martirio di dimensioni variabili ma dal carattere ancora incerto, quali il *Martirio di San Lorenzo* già in asta da Semenzato (fig. 3), siglato e datato 1634¹⁰, o il *Martirio di San Gennaro* di Francoforte, siglato, rivelano la nuova direzione presa dalla ricerca del Rosa¹¹. L'impaginazione di entrambi i dipinti appare confusa e improntata ai grandi quadri di storia del maestro Ribera. Nel *Martirio di San Lorenzo*, che potrebbe precedere di qualche anno il dipinto di Francoforte, ritroviamo qualche popolano sdrucito delle marine e un'aneddotica teatrale da bambocciante, mentre serve a dare aulica drammaticità solo il gesto retorico del Santo in graticola ed il cavallo bianco in primo piano a destra. Ancor più ambizioso perché costretto a confrontarsi con analoghe opere di Aniello Falcone e bottega, il *Martirio di San Gennaro* risulta più confuso per quantità di pubblico assemblato in primo piano in cui si sovrappongono carnefici e soldati in una sintassi sconnessa, ancora improntata alle opere corali del Ribera e degli artisti della sua bottega. Lo sfondo con la calcarata, nel quale il cielo sembra confondersi con la roccia e la polvere con le nuvole recano la firma del migliore Rosa paesaggista. Il *Martirio di Sant'Agata*, recentemente comparso sul mercato antiquario¹², mostra una composizione assai simile al *Martirio di San Lorenzo*, con allusioni molto esplicite al repertorio di Aniello Falcone e qualche ispirazione riberesca. Un'analogha concitazione ed una simile ricerca nella resa compositiva e delle espressioni è dato ritrovare nella *Predica di San Giovanni Battista*¹³ (fig. 4), in cui il Santo, in un paesaggio boschivo già molto maturo, arringa ad una folla di poveri straccioni e di soldati.

Nella bottega di Aniello, insieme ad Andrea De Lione, Domenico Gargiulo e agli artisti impegnati nelle committenze per il Buen Retiro, Rosa mette alla prova le sue ormai indubbie qualità di paesaggista e studia alacramente il nudo, le anatomie, la figura, frequentando quella sorta di Accademia di cui restano a testimonianza disegni del De Lione, del Falcone e dello stesso Rosa¹⁴.

Nella medesima bottega al pittore si offre l'occasione di allargare i propri orizzonti partecipando alla serie di quadri per la Spagna con la *Marina*¹⁵ oggi al Prado (fig. 5).

Quadro di notevoli dimensioni e di grande impegno prodotto da Salvatore con buona probabilità negli anni a cavallo tra l'ultimo periodo napoletano ed il breve passaggio romano, ovvero tra il 1638 ed il 1639, la *Marina* venne commissionata per far parte del ciclo di paesaggi del Buen Retiro, insieme alle vedute di Herman van Swanevelt,



Fig. 4. Salvator Rosa, *Predica del Battista*. Già Londra, Christie's, 1991

Jan Both, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet e Jean Lemaire¹⁶. Non vi è alcun dubbio che il Rosa passasse molto tempo ad elaborare la grande tela per la Spagna, studiando le opere dei grandi paesaggisti attivi a Roma negli anni Trenta, poiché il dipinto è intriso di riferimenti più o meno velati alla pittura dei colleghi. In alcuni particolari aneddotici si riconosce l'influenza di Swanevelt¹⁷, ma l'impostazione ampia ed ariosa della costa, dove le barche si alternano alle rocce ed ai monumenti antichi segnando con i loro alberi e le loro prue i cieli chiari come le note di uno spartito, il gioco luministico raffinato fatto di intercalare di luci e ombre nel cielo, sulla terra e nell'acqua, tradiscono lo studio approfondito dei dipinti di Agostino Tassi e di Claude Lorrain. Gli affreschi di Agostino a Palazzo Pallavicini Rospigliosi e quelli di Claude in Palazzo Crescenzi alla Rotonda rimangono testi di importanza capitale per lo sviluppo della pittura di paesaggio di Salvatore, sollecitato dai nuovi mecenati a seguire la voga di questo genere di paesi pittoreschi, fatti di archi naturali, ponti rotti, navi in porto e rovine¹⁸. Claude Lorrain e Giovan Battista Crescenzi, lo si ricorderà, sono del resto coinvolti in questi anni in prima persona nell'impresa del Buen Retiro, insieme al cardinale Francesco Barberini, Cassiano dal Pozzo ed il cardinale Carlo de' Medici. Quest'ultimo, nel 1635, veniva eletto Protettore della Corona di Spagna ed intensificava i suoi soggiorni romani, tra la villa del Pincio ed il Palazzo Madama, seguendo con apprensione i lavori delle residenze urbane e tenendosi al passo con le novità artistiche da un osservatorio che ai parenti fiorentini doveva sembrare davvero privilegiato¹⁹. È così che nel 1637 il cardinale poté ottenere il celebre *Paesaggio al tramonto con Villa Medici su un porto*²⁰ da Claude Lorrain (fig. 6) e, probabilmente, incontrando Salvator Rosa intento a completare la sua *Marina* per la Spagna, ebbe modo di segnalarlo al nipote a Firenze. Si spiega così più agevolmente il motivo del trasferimento dell'artista in Toscana nel 1640 e la presenza nella Galleria di Carlo Gerini, guardarobiere del cardinale Carlo, di quadri del napoletano ancora giovanili, precedenti all'anno del passaggio presso la corte dei Medici²¹. Attratti dalle capacità di paesaggista del pittore, ma anche dalle sue doti di attore e di poeta che lo rendevano particolarmente adatto a soddisfare le esigenze della corte medicea, Carlo e Gian Carlo de Medici invitarono il Rosa a Firenze per la pericolosa situazione di attrito con il Bernini e la corte dei Barberini²². Ma questa è una storia già tutta romana, fatta di incidenti diplomatici, alleanze e difficoltà di adattamento da parte di un artista forestiero cresciuto nelle botteghe napoletane, una vicenda che ha le sue radici nella formazione colta del Rosa e nella sua conseguente ambizione a far parte del mondo accademico romano, nel suo desiderio di disfarsi il più rapidamente possibile dei panni del bambocciantе, commediante un po' *bohème* che evidentemente, sin dai tempi napoletani, dovevano essergli andati stretti.



Fig. 5. Salvator Rosa, *Marina*. Museo del Prado

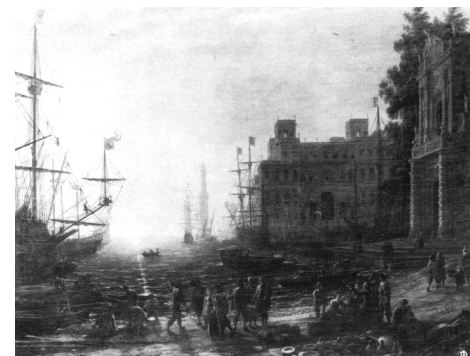


Fig. 6. Claude Lorrain, *Paesaggio al tramonto con Villa Medici su un porto*. Firenze, Uffizi



Fig. 7. Salvator Rosa, *Paesaggio con contadini*. Cleveland, Museum of Fine Arts

Roma 1639

Nel 1639 cade il definitivo abbandono della propria città natale, non sappiamo se e quali fossero i motivi di una simile rottura, ma resta il fatto che Salvatore lasciò Napoli alla volta di Roma per non ritornarvi mai più –almeno a quanto da lui stesso affermato in una lettera a Ricciardi, ma di cui è lecito dubitare²³-. De Dominicis insinua che le ragioni di un simile gesto siano da ricercare nella commissione della Certosa di San Martino affidata in parte al collega, amico e rivale, Domenico Gargiulo²⁴. Certo, nel 1638, Micco Spadaro riceveva i primi incarichi di quella che non poteva che apparire agli occhi dei pittori napoletani come una grandiosa opportunità, ma la possibilità di fare fortuna nell’Urbe, grazie alle protezioni di influenti prelati ivi residenti e grazie agli uffici dell’amico Girolamo Mercuri e dell’agente Niccolò Simonelli, dovettero giocare un ruolo primario nella decisione di Rosa di partire. Nello stesso 1639 del resto da Napoli tornava il cardinale Francesco Maria Brancaccio (1592-1675), personalità carismatica particolarmente legata alla Roma dei Barberini, amante delle lettere e del teatro, su cui l’arte e la personalità di Salvatore esercitarono nel corso degli anni a venire un notevole ascendente, non si sa se più per il suo talento pittorico, o per le sue simpatie anti spagnole o infine, più probabilmente, per la sua versatile abilità di musicista e attore²⁵. L’influente prelato, accompagnato da Francesco Romanelli, aveva brevemente soggiornato nella città partenopea. Probabilmente in occasione della presa di possesso del vescovado di Bari il Brancaccio aveva condotto con sé il pittore viterbese, proprio mentre quest’ultimo era intento alla realizzazione del *Combattimento di Gladiatori* per il Buen Retiro. E sulla via del ritorno a Roma è probabile che Salvator Rosa fosse con loro.

Giunto nell’Urbe al tempo del Carnevale del 1639 il Rosa vi aveva esordito come pittore, ma anche e soprattutto come attore. Abituato ad acquistare fama e, per dirla con il De Dominicis, a “guadagnarsi l’affetto delle persone” esibendosi pubblicamente²⁶, l’artista era entrato precocemente in contatto con l’universo dei commedianti, degli artisti e degli improvvisatori che popolavano intensamente la zona di via Margutta e di piazza del Popolo.

Qui il pittore partenopeo ebbe modo di familiarizzare, vuoi in occasione delle commedie recitate per il Carnevale, vuoi tramite i mercanti o lo stesso Hermann Swanevelt, con alcuni dei cosiddetti bamboccianti, artisti legati alla corrente pittorica del Van Lear spesso oggi confusi tra loro ma dietro il cui termine generico si nascondono personalità a volte davvero grandi, come quella di Michelangelo Cerquozzi, di Jahn Both e di Viviano Codazzi. Con quest’ultimo il Rosa aveva avuto modo di collaborare a Napoli, e certo anche con il Both l’artista si doveva essere già incontrato nel corso del primo soggiorno romano, intorno al 1635, se certi volti leggermente caricaturali, come spiritati del pittore olandese, e alcuni virtuosismi pittorici come l’uso



Fig. 8. Salvator Rosa, *Paesaggio con armenti e pastori* (part.). Londra, Sotheby’s, 2004

di abbozzare i contorni e renderli evanescenti per suggerire la lontananza, vennero adottati da Salvatore già a partire dal primo ritorno napoletano, intorno al 1638. Ma a questa data, in occasione del comune lavoro per la serie del Buen Retiro, la frequentazione del Cerquozzi, del Both, dello Swanevelt, si rivela assai più profonda e duratura, tanto che Salvatore sembra in un primo momento trovare davvero un'identità di pittore di genere nella Roma di fine anni Trenta, producendo piccoli capolavori come il già citato *Paesaggio di Cleveland*, del 1640 (fig. 7)²⁷, nel quale Rosa si dimostra già pienamente autonomo e maturo nel padroneggiare il genere bambocciano, come del resto prova anche il *Paesaggio con armenti e contadini* in asta presso Sotheby's (7 luglio 2004, n. 49), un esercizio sulla pittura di Swanevelt²⁸ (figg. 8, 9).

Il *Paesaggio con Banditi* di Knole House (Kent) (fig. 10)²⁹, unico tra i paesaggi dell'artista a raffigurare effettivamente un'imboscata di banditi lungo una strada impervia tra le rocce, usa i colori e l'immediatezza di un cronista del tempo, ma possiede anche una vena capricciosa, perfettamente in linea con gli esercizi teatrali popolari che contemporaneamente impegnavano il pittore sulle piazze romane.

Modena 1640

Il 27 aprile del 1641 l'agente di Francesco I d'Este a Roma, Francesco Mantovani, scriveva al sovrano: "Il pittore che l'hanno passato fece per V. Alt. il quadro con le navi, et con gli scogli, si chiama Salvator Rosa e adesso si trova in Fiorenza appresso il sig.r principe Gio. Carlo, ond'è impossibile ch'io possa farla servire da lui nel nuovo quadro, che si degna di commettermi presentemente. Ci saranno que'altri pittori, che uguagliaranno il medesimo, ma da loro non può permettersi prestezza per stare in reputazione, et per haver molti lavori per le mani"³⁰.

L'intera vicenda delle commissioni estensi, che portarono all'acquisizione da parte di Francesco I di ben tre capolavori di Salvator Rosa, insieme ad altri di Hermann Swanevelt e di François Perrier per la sua reggia di Sassuolo, presenta ancora qualche interrogativo sebbene i tempi e le ragioni di una simile commissione appaiano ora sempre più chiare.

Di ritorno dai successi di un viaggio diplomatico in Spagna, Francesco I d'Este (1610-1658) dovette decidere di emulare la magnificenza delle collezioni reali e della decorazione del Buen Retiro, commissionando alcuni paesaggi ad artisti in parte coinvolti nell'impresa per Filippo IV. Sassuolo appariva la residenza più adatta per ricreare una serie di paesi il cui tema tuttavia doveva risultare, nelle intenzioni dell'estense, più ameno e bucolico di quello eremitico e penitenziale della reggia spagnola.

Grazie agli uffici dell'abate Musso frequentatore degli ambienti artistici di Piazza del Popolo, come si diceva, il principe ottenne una



Fig. 9. Salvator Rosa, *Paesaggio con armenti e pastori*. Londra, Sotheby's, 2004



Fig. 10. Salvator Rosa, *Paesaggio con banditi*. Kent (GB) Knolle House







Fig. 11. Salvator Rosa, *Erminia incide il nome di Tancredi su un albero*. Modena, Galleria Estense

prima partita di dipinti di Hermann Swanevelt e di Salvator Rosa con soggetti non meglio specificati. Essendo rimasto maggiormente soddisfatto dall'opera del pittore napoletano, il 1 settembre del 1640 Francesco I otteneva tramite il Mantovani altri due quadri del Rosa, ben riconoscibili a detta dell'agente "poiché nell'aria hanno dello sfumato come il primo"³¹.

Allo stato dei fatti risulta molto difficile ricostruire con esattezza la sequenza di arrivo delle opere a Modena, e stabilire quale dei tre dipinti oggi riconosciuti come appartenenti alle commissioni estensi, due dei quali ancora *in loco* ed uno oggi a Cleveland, facesse parte del primo arrivo, e quali del secondo. In merito alla vicenda sono state fatte diverse ipotesi, di cui le principali porrebbero a *pendant* l'*Erminia* di Rosa con un *Erminia* di Swanevelt ritrovata dalla Colombi Ferretti, e a parte la *Marina* ed il *Paesaggio lacustre*, o l'*Erminia* e la *Marina*³². Ma al di là delle congetture sembra di poter affermare con qualche certezza che l'*Erminia incide il nome di Tancredi* ed il cosiddetto *Paesaggio lacustre con armenti* di Cleveland, sembrano opere più coerenti tra loro, sia nello stile che nell'iconografia, mentre riesce più difficile inserire la *Marina*, per la quale il Rosa si ispira chiaramente al precedente dipinto già eseguito per Filippo IV, nel contesto bucolico idilliaco dei due quadri precedenti.

I tre quadri del Rosa, al di là della cronologia del loro arrivo a Modena, presentano tutti uno stile morbido e sfumato, come notava l'agente di Francesco I, uno studio attento della luce nel variare dall'alba al tramonto, un sentimento incantato che rende manifesto il grande impatto ottenuto sull'artista dalla pittura romana di Claude Lorrain, Hermann Swanevelt o di Agostino Tassi.

L'*Erminia che incide il nome di Tancredi* sul tronco di una quercia (fig. 11) è uno dei capolavori del periodo giovanile di Salvatore, un dipinto che mostra la piena padronanza dello spazio e dell'impaginazione paesaggistica, segnalando la conquista da parte del Rosa di uno stile nuovo maturato a fianco di Swanevelt, Lorrain e soprattutto Gaspar Dughet³³. Fondato sulle premesse della pittura di genere romana, praticata a diverso titolo da Jan Miel, Jan Both, Michelangelo Cerquozzi, e dagli stessi Dughet e Swanevelt, il paesaggio di Salvatore acquista ora un nuovo respiro che conferisce alle sue opere una monumentalità sconosciuta ai bamboccianti. La campagna romana intorno al letto del Tevere, con i suoi boschi, la sua terra rossiccia e i promontori vicino al mare, è descritta nel dipinto di Modena tramite il ricorso ad una tavolozza ricca di sfumature sui bruni e sui verdi, mediante studiati contrasti di chiari e di scuri, di quinte arboree e di orizzonti sfumati, come notò tra i primi l'agente del duca di Modena. Al suo confronto l'*Erminia tra i pastori* dello Swanevelt, identificabile seppur con qualche cautela con uno dei quadri compagni inviati insieme a Modena, risulta opera assai più debole, monotona, irrisolta sul piano della composizione come delle figure, allineata alle opere



Fig. 12. Claude Lorrain, *Marina del Faro*. Firenze, Palazzo Pitti

coeve dei bamboccianti romani³⁴.

Nel 1641, quando Francesco I sperava di ottenere altre opere del Rosa, costui era già lontano, presso la corte medicea di Firenze, nella speranza di ottenere quella fama e reputazione che, a giudicare dalla lettera del Mantovani, a Roma non aveva ancora pienamente raggiunto.

Firenze 1640-1650

Anche a Firenze, dove Salvatore giungeva nel 1640, si preparavano le navi per la Spagna, e il principe Giovan Carlo, nominato Generalissimo dei mari della corona spagnola, celebrava la nomina e il viaggio con le due grandiose *Marine* di Salvator Rosa (figg. 12-13) oggi a Pitti³⁵.

Le *Marine* sono i primi dipinti documentati eseguiti dall'artista a Firenze e dimostrano che uno dei motivi della sua chiamata in Toscana fu certo il desiderio di emulare la commissione di Filippo IV per il Buen Retiro ed avere opere che ricordassero, per ambizione di formato e tipologia, la reggia spagnola ed il legame di riconoscenza sviluppato da Giovan Carlo verso la corona.

La *Marina con arsenale* è un capolavoro (fig. 13), degno esordio del miglior Rosa paesaggista nella nuova terra Toscana, un esordio di successo come dimostrano le numerose versioni di marine richieste negli anni fiorentini all'artista³⁶. L'impostazione grandiosa e scenografica della veduta, chiusa a destra da un dirupo in completa controluce e a sinistra da una torre fortificata semi diroccata, animata da navi straordinarie e da piccole imbarcazioni portuali, si stempera in una veduta profonda e morbida, illuminata da un sole al tramonto degno del migliore Lorrain. In primo piano questa visione romantica si frammenta in tante piccole scene di vita quotidiana, con figure al lavoro intorno alle barche o impegnate a contrattare, altre colte in un momento di riposo, come nello straordinario brano in primo piano con i pescatori intenti a bagnarsi –una *tranche de vie* che non può non far venire a mente quelle camerate della cui compagnia l'artista si dilettava a Livorno, come già a Napoli o a Pisa e Firenze³⁷-. In questa Marina ogni eccesso didattico, ogni sforzo di adeguamento alla pittura di paesaggio romana è meravigliosamente superato e Salvatore non si sofferma più nello studio vagamente puntiglioso dei contrasti luminosi e di luci e ombre che ancora caratterizzavano la *Marina* spagnola, ne si preoccupa di descrivere con minuzia imbarcazioni e architetture come ancora nella *Marina del porto* o in quella di Modena, ma orchestra con maestria e perfetto equilibrio un vocabolario ormai assimilato che va da Claude ad Agostino Tassi, da Filippo Napoletano ai bamboccianti romani, ma che è ormai definitivamente la lingua di Salvator Rosa.

Segnali di un veloce adeguamento ai modi della pittura fiorentina, fatta di un disegno più netto e di colori limpidi, ed anche di una sen-



Fig. 13. Salvator Rosa, *Marina con arsenale*. Firenze, Palazzo Pitti



Fig. 14. Salvator Rosa, *Il Ritorno di Astrea*. Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 15. Salvator Rosa, *Pescatore e bagnante*.
Haarlem, Teylers Museum



sibile competizione con la pittura allegorica ed aulica, barocca ed emotiva del collega Pietro da Cortona, si colgono nelle opere di poco successive del Rosa, in modo particolare nelle due impegnative tele che seguono di poco le *Marine* per il Casino di via della Scala, ovvero nel *Cincinnato che ara* e nell'*Alessandro e Diogene*, eseguiti non troppo dopo il 1641 se un ricordo ne è dato cogliere nelle poesie di Antonio Abati, presto trasferitosi in Austria³⁸.

Con questi dipinti, eseguiti nella prima metà del quinto decennio, Salvator Rosa si inserisce a pieno titolo nella corte medicèa, divenendo l'artista di corte del bizzarro, raffinato e colto Giovan Carlo (1611-1663), che lo utilizzerà sia per commissioni di carattere più ufficiale e politico, sia per decorazioni ad affresco e in pittura di natura maggiormente idilliaca, evasiva e bucolica.

Negli anni Quaranta l'ideologia medicèa, e le scelte artistiche e iconografiche che ne derivavano, erano tutte rivolte con forza all'esaltazione della Pace, del quieto esercizio della giustizia e delle arti, nell'esaltazione di un buon governo di cui Lorenzo il Magnifico si considerava simbolo e fondatore. Tra il 1641 ed il 1642 la quiete fiorentina, quella *Quiete* che Giovan Carlo tanto amava da volerla vedere affrescata da Pietro da Cortona nella sua camera del Casino di via della Scala, veniva seriamente messa in pericolo dallo scoppio della Guerra di Castro e la tranquillità personale del principe veniva interrotta da un fallimentare e pericoloso viaggio per mare in Spagna. È assai probabile che fu questo il momento della commissione al Rosa di due altri quadri di ampio formato e di soggetto analogo al *Cincinnato e Alessandro*, la *Pace* e il *Ritorno di Astrea* (fig. 14). I due dipinti compaiono citati per la prima volta nell'inventario *post mortem* di Leopoldo de' Medici del 1676 ma il loro stile ancora così legato all'esperienza romana, alla pittura di paesaggio di Swanevelt ed alle bambocciate, non può che condurre ad una datazione precoce, nei primi anni di permanenza dell'artista a Firenze. Le due personificazioni femminili protagoniste dei *pendant* derivano entrambe dalla *Quarta Egloga* di Virgilio in cui si prefigura una nuova età dell'oro; esse si sposano assai bene con analoghe personificazioni presenti nella Sala degli Argenti di Palazzo Pitti, affrescata da Giovanni da San Giovanni, Francesco Furini e Cecco Bravo, prefigurando analoghe invenzioni di Baldassarre Franceschini, il Volterrano, per gli appartamenti di Vittoria della Rovere. Con stile meno aulico il Rosa si inserisce nella tradizione fiorentina dell'encomio dinastico attraverso riferimenti letterari ed allegorie dotte, tratte da una cultura accademica, quella dei Percossi e del principe Giovan Carlo, pronta a fornire spunti iconografici e, quel che più conta, componimenti celebrativi in lode delle opere di Salvatore.

Nel segno della bizzarria ed eccentricità i mezzanini della Muletta, piccoli ambienti scelti da Giovan Carlo per il proprio quartiere di Pitti in virtù della loro vicinanza al giardino, costituiscono l'unico

segno tangibile dell'attività di Salvator Rosa come frescante, vista la totale perdita degli affreschi citati dalle fonti nel palazzo del cardinale Francesco Maria Brancaccio a Viterbo. Anche in questa impresa Salvatore si trovò a collaborare con Pietro da Cortona, autore del disegno decorativo delle stanze, e dei due soffitti raffiguranti uno Noè e l'altro la *Nave di Argo*, tema caro alla propaganda medica, ricordato in un sonetto celebrativo da Giovan Battista Ricciardi. Le ghirlande di verzure in cui spiccano gli odorosi gelsomini, alternate a stucchi in *tromp l'oeil* ed a stucchi ad incrostazione composti di sassi e conchiglie, fanno della sala grande dei Mezzanini e soprattutto della grotta una sorta di diaframma tra il giardino esterno e gli ambienti interni. Le tre lunette dipinte dal Rosa, raffiguranti il *Ritrovamento di Mosè*, *Mosè e il rovelo ardente* e *Tobiolo e l'angelo*, rendono protagonista assoluto della stanza il paesaggio, una natura silenziosa e selvaggia, non dissimile da quella raffigurata nel dipinto della *Pace*, capace di configurare la sala come una sorta di romitorio, il luogo in cui la natura giocosa e mondana di Boboli si trasforma in natura spirituale e religiosa.

Da quanto detto, e da quanto visto, risulterà chiaro che il bellissimo ed eccentrico dipinto che qui si presenta, raffigurante *Ero e Leandro*, costituisce un inedito ed importante punto di arrivo nella produzione pittorica di Salvatore a Firenze. Il quadro costituisce proprio una *summa* delle caratteristiche migliori del giovane artista, tra la Napoli di Andrea de Lione, la Roma di Nicolas Poussin, di Claude Lorrain e dei bamboccianti, e la Firenze di Furini e Cecco Bravo.

La tragica e romantica storia dei due amanti e sposi segreti, narrata da Ovidio e da Museo Grammatico, racconta di Ero, sacerdotessa di Afrodite, destinata dalla famiglia a vivere in castità dentro una torre prospiciente uno stretto di mare, e di Leandro, giovane abitante di un castello sulla opposta riva del mare. Innamoratisi perdutamente i due giovani si incontravano segretamente di notte dopo che Ero aveva acceso una luce sulla torre e Leandro attraversato i flutti a nuoto. Un giorno di tempesta il giovane si tuffò incurante nel mare e venne inghiottito dalle onde. Ero, trovato il mattino il corpo dello sposo sulla riva, morto, si gettò per disperazione dalla torre.

Il tema era stato già raffigurato da Annibale Carracci, nella Galleria Farnese, da Giacinto Gimignani (Pistoia, Museo Civico), da Domenico Fetti (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e da Pietro Paolo Rubens (Dresda, Gemaldegalerie). All'erotismo di Annibale, di Gimignani e di Fetti, e alla grandiosa tragicità di Rubens, Rosa sostituisce una narrazione più corsiva, ricca di aneddoti e straordinariamente originale, quasi il mito si svolgesse in un tratto di costa napoletano popolato di pescatori.

Il soggetto del quadro, tutto giocato sugli straordinari effetti del mare tempestoso e sulla descrizione minuziosa dei corpi intenti a soprav-

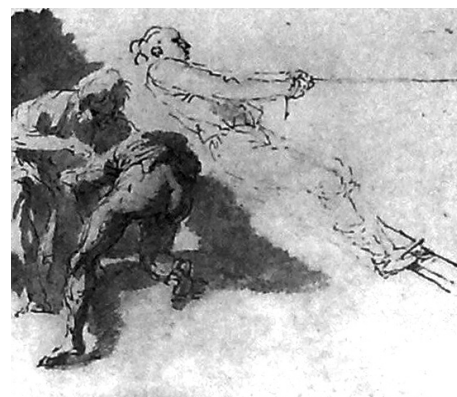


Fig. 16. Salvator Rosa, *Pescatori*. Scotland, Landsdowne collection

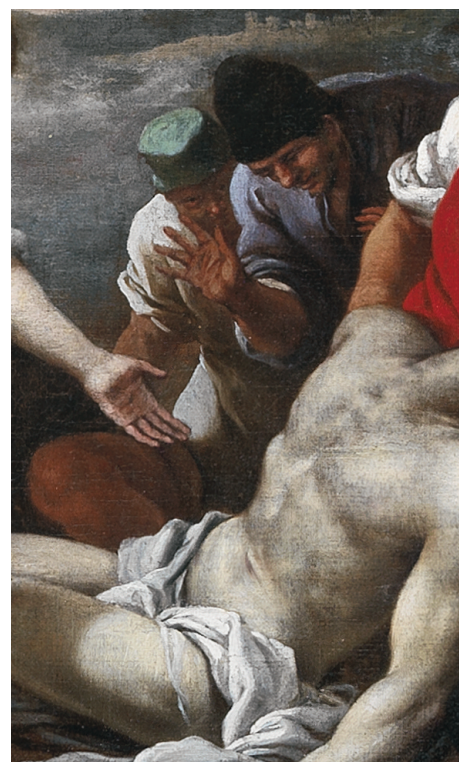




Fig. 17. Salvator Rosa, *Ero e Leandro*. Londra, Witt Collection

vivere alla mareggiata, può ricondurre ad una committenza medicèa. Come già sottolineato Giovan Carlo de' Medici dovette richiedere al suo pittore le due Marine Pitti in occasione del viaggio per mare verso la Spagna del 1641. Tale traversata si concluse con una sconfitta diplomatica, vista la tiepida accoglienza da parte della corona, e con una rovinosa perdita di equipaggio a causa dell'inadeguatezza dei mezzi con cui le navi fiorentine, armate dagli spagnoli, dovettero affrontare le burrasche. Un'esperienza che spinse probabilmente il principe a cercare, da allora, una vita defilata dalla politica e tutta dedita alle arti³⁹.

Incomprensibilmente attribuito pur con dubbi a Pier Francesco Mola (1612-1666), il dipinto è opera dunque chiaramente del Rosa fiorentino, come prova anche il confronto con alcuni disegni di pescatori oggi conservati ad Haarlem, ed in particolare con il foglio del *Pescatore e bagnante infreddolito*, vero e proprio pensiero per *l'Ero e Leandro*. Due disegni a penna conservati alla Witt Collection di Londra⁴⁰ raffigurano una composizione molto simile a quella del quadro e dimostrano al contempo quanto l'artista si impegnasse con studi e schizzi a preparare l'orchestrazione della favola mitologica (fig. 11, 12, 13). Due disegni analoghi, provenienti dalla collezione Odescalchi⁴¹ sono invece da riferirsi ad un perduto dipinto con *Venere e Adone* e mostrano vivi ricordi del celebre quadro di Ribera nonché un tratto influenzato dal contatto romano con Pietro Testa e Nicolas Poussin, e risalgono dunque agli stessi anni.

Vicino per stile e impostazione, nel suo caratteristico calibrare insieme scena popolare ed episodio mitologico, all'*Astrea* di Vienna, ma anche alle lunette della Muletta per quel timido concedersi alle novità barocche orecchiate a Firenze nei ponteggi con Pietro da Cortona, il quadro mostra i colori freddi e il cielo striato del *Ritratto di filosofo* della National Gallery di Londra, datato al 1641. Le figure di bagnanti e pescatori costituiscono la versione ancor più riuscita, se possibile, delle figure in primo piano della grande *Marina Pitti*, con il tipico giovane infreddolito o la figura semidistesa, in camicia e senza brache, che è ancora ricordo della giovanile e falconiana *Pesca del Corallo*. Il gruppo centrale invece, così solenne e composto, non può non richiamare alla memoria *Tobia benedice la sepoltura degli ebrei* di Andrea de' Lione oggi a New York, Metropolitan Museum. La figura di Ero infine, con quel suo gesto danzante, sebbene ancora memore delle Veneri di Jusepe de Ribera⁴² è già a metà strada tra l'*Erminia* del dipinto per Modena e la *Siringa* del tenebroso quadro per Francesco Corsini (fig. 14).



Fig. 18. Jusepe de Ribera, *Venere e Adone*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Corsini

Caterina Volpi

Note

- ¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2008, vol. 3, p. 405-473
- ² B. De Dominicis, *op. cit.*, p. 411
- ³ Si vedano ad esempio il *Paesaggio con due popolani*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Corsini, in L. Salerno, *Salvator Rosa, l'opera completa*, Milano 1975, n. 3; il *Paesaggio con pastore e buoi*, Roma Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini in L. Salerno, *op. cit.*, n. 150; *Paesaggio dal vero con eremiti*, passato in asta da Sotheby's, Londra, 5 luglio 1989, n. 13, ed il *Paesaggio dal vero con rovine e bagnanti*, già in asta da Christie's, London, 11 dicembre 2002, n. 102
- ⁴ Si vedano la *Marina e pescatore*, già Napoli, La Pinacoteca, (fig. 1); la *Marina*, Napoli, coll. priv. in V. Farina, *Il giovane Salvator Rosa, 1635-1540 circa*, Napoli 2010, p. 106, la *Marina* già Napoli, Napoli nobilissima, in C. Volpi, *Salvator Rosa: note in margine alla formazione a Napoli*, in *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, atti del convegno a cura di S.Ebert-Schiffner, H. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, p. 21, e V. Farina, *op. cit.*, p. 108; o infine ancora i *Pescatori di corallo*, Columbia, Museum of Art, L. Salerno, *op. cit.*, n. 6
- ⁵ Sull'influenza di Filippo Napoletano su Salvator Rosa è intervenuto più volte Marco Chiarini, si veda in ultimo M. Chiarini, *Gli anni fiorentini di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra, Napoli 2008, pp. 22-27, con bibliografia precedente
- ⁶ Ancora in gran parte da indagare, la personalità di Francesco Fracanzano è stata recentemente riconsiderata da F. Lofano, *Fratelli molto virtuosi in pittura, ma disgraziati a segno?* Nuove considerazioni sull'attività dei Fracanzano e opere inedite di Francesco, in "Valori Plastici", n. 0, 2011, pp. 69-83
- ⁷ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 vols., Firenze 1681-1728, a cura di F. Ranalli, ristampa anastatica a cura di P. Barocchi, Firenze 1974-1975, p. 439; G.B. Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma 1772, ristampa anastatica, Arnaldo Forni editore, 2002, p. 417; B. De Dominicis, *op. cit.*, p. 411-412
- ⁸ B. De Dominicis, *op. cit.*, p. 408-420
- ⁹ Si veda ad esempio la drammatica partenza di Aniello Falcone da Napoli in B. De Dominicis, *op. cit.*, pp. 136-137.
- ¹⁰ Si veda C. Volpi, *op. cit.*, 2010, p. 23 e 25
- ¹¹ C. Volpi, *op. cit.*, 2010, p. 23
- ¹² Napoli, Blindarte, 11 dicembre 2011
- ¹³ Già Sotheby's, London, 6 dicembre 1989, n. 37, in C. Volpi, *op. cit.*, 2010, p. 23 e 24
- ¹⁴ Le accademie di Aniello Falcone a Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, 9623r. e 9621r.; le sanguigne con studi di accademia di Andrea de Lione a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 917 e 918. A Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 12122F, è conservato un foglio disegnato a carboncino, con un nudo maschile; in basso il foglio reca la scritta *Salvator Rosa compagno di Andrea de Leone allievi di Aniello Falcone*, pubblicato in V. Farina, *La fortuna napoletana dei "Baccanali" di Tiziano*, in *Paragone*, 71, 2007, p. 11-42
- ¹⁵ Pubblicata per la prima volta in *Salvator Rosa*, a cura di H. Langdon con X.F. Salomon e C. Volpi, Londra 2010, p. 136-137
- ¹⁶ Per la pittura di paesaggio nel Buen Retiro cfr. J. Brown e J. Elliott, *The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro*, "The Burlington Magazine", 129, 1987, p. 104-107; G. Capitelli, *Los paisajes para el palacio del Buen Retiro*, in *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, catalogo della mostra a cura di A. Ubeda de los Cobos, Madrid 2005, p. 241-261; A. Ubeda de los Cobos, *Les tableaux des paysage destinés au palais du Buen Retiro à Madrid*, in *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600-1650*, catalogo della mostra, Parigi 2011, p. 67-76
- ¹⁷ Si veda ad esempio il *Paesaggio con Latona che trasforma in rane i contadini della Licia* per Vincenzo Giustiniani, del 1634 circa, oggi a Berlino, Staatliche Museen zu Berlin
- ¹⁸ Su Agostino Tassi e il paesaggio romano dei primi decenni del Seicento cfr. P. Cavazzini, *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, Roma 2008
- ¹⁹ Sulla corrispondenza di Carlo de' Medici tra Roma e Firenze cfr. P. Barocchi, G. Bertalà, a cura di, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, II, 3 vols., Firenze 2005
- ²⁰ Firenze, Galleria degli Uffizi
- ²¹ Sui Gerini si veda M. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dochi, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, in "Storia dell'Arte", 19 (119), 2008, p. 31-96; Id., *Salvator Rosa a Firenze: la collezione Gerini*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, *op. cit.*, p. 67-75; M. Ingendaay, *La collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 51.2007(2009), p. 409-476. Per una ipotetica ricostruzione sull'arrivo di Salvator Rosa a Firenze si veda *Filosofico umore* e "maravigliosa speditezza": *pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra a cura di E. Fumagalli, Firenze, 2007, p. 38; C. Volpi, *Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639-1650)*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, *op. cit.*, 2008, p. 29-30; C. Volpi, *The great theatre of the world. Salvator Rosa and the Academies*, in *Salvator Rosa*, *op. cit.*, 2010, p. 55-57

- ²² Su questo delicato passaggio si vedano J. Scott, *Salvator Rosa. His life and times*, New Haven and London, 1995, pp. 19-22; I. Molinari, *Il Teatro di Salvator Rosa*, in *Biblioteca Teatrale*, n.s., 49-51, 1999, pp. 195-248, C. Volpi, *Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639-1659)*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra, Napoli 2008, pp. 28-46., C. Volpi, *The great theatre of the world. Salvator Rosa and the Academies*, in *Salvator Rosa*, catalogo della mostra a cura di H. Langdon, con X. Salomon e C. Volpi, London-Fort Worth, 2010, pp. 50-73
- ²³ Salvator Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Napoli 2003, p. 353. Nella stessa lettera l'artista suggerisce di aver lasciato definitivamente Napoli nel 1635, cosa per altro falsa, così come è falsa la notizia, riportata nella lettera precedente, di non aver mai provato la pittura ad affresco (cfr. *ibid.*, p. 351)
- ²⁴ Cfr. B. De Dominicis, *op. cit.*, p. 419
- ²⁵ Per il legame del Rosa con il Brancaccio cfr. C. Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio*, in *Storia dell'Arte*, n.s. 12=112, 2005, pp. 119-148.
- ²⁶ Su Salvator Rosa e il teatro cfr. I. Molinari, *op. cit.*, e C. Volpi, *The great theatre of the world. op. cit.*
- ²⁷ Per la commissione di Modena si veda A. Colombi Ferretti, *La decorazione pittorica nel palazzo ducale di Sassuolo*, in *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e a Reggio*, catalogo dell'esposizione, Modena 1986, p. 264-268; e *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra a cura di J. Bentini, Modena 1998, pp. 378-381
- ²⁸ *Paesaggio con armenti e contadini*, Finarte Roma 20 novembre 1985, n. 545, Semenzato, Venezia 23 10 1983, cat. p. 67
- ²⁹ Cfr. *Salvator Rosa*, *op. cit.*, Londra 2010, n. 25, p. 186
- ³⁰ In Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Ambasciatori Roma, 241, reg. A pubblicato in A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, pp. 197-259; J. Southorn, *Power and display in the seventeenth century: the arts and their patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988, n. 78, p. 162, G. Mancini, 'Il mio viaggio sin qui è stato tutto sul pensiero delle pitture'. *Geminiano Poggi e altri agenti di Francesco I d'Este*, in *Sovrane passioni: studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano 1998, p. 150, n. 16
- ³¹ Cfr. nota 28 e M. Pirondini, *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Genova 1982, pp. 95-96
- ³² Cfr. A. Colombi Ferretti, *op. cit.*
- ³³ Per una ricostruzione della pittura del Rosa alla fine degli anni Trenta si rimanda alla bibliografia generale sull'artista citata e al volume di chi scrive, di prossima pubblicazione per Ugo Bozzi Editore
- ³⁴ Cfr. A. Colombi Ferretti, *op. cit.*
- ³⁵ Sulle due Marine Pitti cfr. J. Scott, *op. cit.*, pp. 30-33, da ultimo "filosofico umore" e "meravigliosa speditezza". *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra, Firenze 2007, pp. 150-53, nn. 5-6. Per il loro stretto legame con la commissione del Buen Retiro cfr. C. Volpi, *op. cit.*, 2008, p. 31, e C. Volpi, *op. cit.*, 2010, pp. 54-55 e p. 136
- ³⁶ Ad esempio la *Marina Pitti* un tempo appartenuta a Giovan Battista Ricciardi (L. Salerno, *op. cit.*, n. 40), o la *Marina* oggi a Corsham, Methuen Collection, (L. Salerno, *op. cit.*, n. 42), la *Veduta di un porto* oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum (L. Salerno, *op. cit.*, n. 47), ma anche il *Cratete getta via i suoi averi* per i Gerini in collezione privata inglese (J. Scott, *op. cit.*, p. 47)
- ³⁷ Per la "compagnia della morte" si veda De Dominicis, *op. cit.*, pp. 135-137, e 427-428
- ³⁸ Cfr. C. Volpi, *op. cit.*, 2005, pp. 127-130
- ³⁹ Sul dipinto in esame G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien*, Vienna 1866, p. 262; J. Falke, *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, Vienna 1873, p. 47, n. 392; id., *Katalog der Fürstlich Liechtensteinischen Bilder-Galerie im Gartenpalais der Rossau zu Wien*, 1885, p. 35, n. 246; A. Kronfeld, *Führer durch die Fürstlich Liechtenstein Gemäldegalerie in Wien*, Vienna 1931, p. 69, n. 246; A. Pigler, *Barockthemen*, Budapest 1974, II, p. 322. Sulla figura del cardinale de' Medici cfr. S. Mascalchi, *Giovan Carlo de' Medici: an outstanding but neglected collector in seventeenth century Florence*, in "Apollo", CXX (1984), pp. 268-272; S. Mascalchi, *Il Granducato di Ferdinando II (1628-1670). Il cardinale Giovan Carlo de' Medici (1611-1663)*, in *Il giardino del granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, a cura di M. Chiarini, Torino 1997, pp. 104-136; L. Mascalchi, *La Muletta. Vicende costruttive e percorsi di vita quotidiana*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli - R. Pasta, Firenze 2003, pp. 181-215
- ⁴⁰ Witt Collection 970, 971 cfr. M. Mahoney, *The drawings of Salvator Rosa*, New York, Garland, 1977, II vol. nn. 63.12 e 63.13
- ⁴¹ Collezione Odescalchi A 7 e A 8, cfr. M. Mahoney, *op. cit.*, II vol. nn. 63.9 e 63.10
- ⁴² Jusepe de Ribera, *Venere e Adone*, Roma, Galleria Nazionale d'arte Antica di Palazzo Corsini