Riccardo Lattuada

Un dipinto purista di Massimo Stanzione

Appaiono di tanto in tanto dipinti senza una storia critica, senza tracce scritte sui loro trascorsi, che non solo consentono ad articolare in modo più o meno nuovo le conoscenze sul percorso di un pittore, ma pongono nuovi interrogativi sugli assetti critici e storiografici correnti relativamente ad aree figurative, tendenze, influssi. Credo sia questo il caso del *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini* (*fig*. 1) da poco acquisito dalla Galleria d'Orlane di Casalmaggiore, a quanto mi consta sconosciuto agli studi, e che per le ragioni che qui esporrò mi sembra essere un'opera di Massimo Stanzione; un'opera che non è solo possibile racchiudere in una ragionevole ipotesi attributiva, ma che è necessario collegare a un contesto inusuale per il pittore che l'ha prodotta[1].

Il dipinto, che recava una attribuzione a Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone, in realtà mostra caratteri tecnici, esecutivi e formali del tutto napoletani. La tela a trama larga sulla quale è stesa una preparazione gessosa, bruna, piuttosto spessa (*fig*. 2), mostra peculiarità tecniche mantenutesi costanti nella pittura napoletana fino a tutta la seconda metà del Seicento e dunque, anche per tal via, non è incoerente rispetto alla tecnica impiegata l'ipotesi di datare il dipinto verso il 1630-1640.

Dal punto di vista narrativo l'opera presenta una interpretazione piuttosto singolare della iconografia del Gesù Bambino: gli occhi chiusi, steso su un giaciglio di raso rosso e parzialmente coperto da un drappo azzurro, egli muove le mani come per dialogare con i quattro cherubini, le cui teste chiudono la composizione in alto a destra; un altro drappo rosso si apre su un paesaggio al crepuscolo, striato da nuvole ocra. Pare dunque plausibile che, per il formato e il soggetto, ci si trovi di fronte a un dipinto di devozione privata[2].

La tavolozza è tutta giocata sugli accordi di lapislazzulo e rosso vivo che spiccano sugli incarnati luminosi del bambino e dei volti dei cherubini; le figure sono segnate da una esattezza del chiaroscuro che mostra una memoria non superficiale dell'esperienza caravaggesca a Napoli, trasfusa però in una dimensione di classicismo talmente forte da sfociare in esiti di un purismo formale veramente radicale. In generale, l'impegno figurativo e qualitativo profuso nell'opera ne fanno a mio avviso una testimonianza chiave della pittura napoletana della prima metà del Seicento.

In base a tali elementi a me sembra evidente che il dipinto si possa attribuire a Massimo Stanzione (Orta



Fig. 1 - Massimo Stanzione (qui attribuito), *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini*. Casalmaggiore, Galleria d'Orlane



Fig. 2 - Massimo Stanzione, *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini*, particolare. Casalmaggiore, Galleria d'Orlane



Fig. 3 - Massimo Stanzione, *Riposo durante la fuga in Egitto*. Sarasota, John and Mable Ringling Museum

di Atella, 1585 circa - Napoli, 1656 o 1658). Com'è ben noto Stanzione è di fatto, insieme con Jusepe de Ribera, uno dei due poli fondamentali dello sviluppo della pittura a Napoli fino alla peste del 1656, evento che – con poche eccezioni – cancellò dalla scena artistica della città tutti i protagonisti della prima metà del secolo[3].

Dopo una breve fase caravaggesca sviluppata tra Roma e Napoli, e della quale sono poche le opere superstiti, Stanzione orienterà il suo linguaggio formale sulla scia del classicismo diffuso a Napoli dalle invenzioni di Guido Reni, al punto da essere definito il Guido partenopeo. Su questa formula, segnata da una grande autorevolezza artistica fondata su riferimenti non automatici sia al mondo figurativo di Guido sia a quello dello stesso Domenichino, Stanzione proseguirà per tutto il corso della sua fortunata carriera.

Raffronti stringenti tra il *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini* e la sua produzione sono reperibili negli squillanti accordi cromatici impiegati nel *Riposo durante la fuga in Egitto* a Sarasota, John and Mable Ringling Museum, siglato (*fig.* 3), datato dalla critica agli inizi del quinto decennio del Seicento; nella *Adorazione*

dei pastori a Napoli, Museo di Capodimonte, forse più tarda[4]; e anche nei *Putti con fiori* già a New York nel 2004 (*fig*. 4), attribuiti da chi scrive a Stanzione per le parti di figura e a Luca Forte per quelle di natura morta[5]. Nel dipinto già presso Christie's è possibile ritrovare la splendida definizione delle luci e ombre così evidente nell'opera qui in discussione, e anche la tipologia dei volti presenta elementi di raffronto (*figg*. 5-7).



Fig. 4 - Massimo Stanzione (figure), Luca Forte (fiori), *Putti con fiori*. Già New York, Christie's, 2004

C'è un fatto notevole e in parte nuovo per l'immagine che abbiamo di Stanzione: il presente dipinto sembra pienamente partecipe di una fase di intenso purismo che va ricondotta alla presenza a Napoli di Domenico Zampieri, detto il Domenichino, il quale secondo varie fonti avrebbe portato con sé Francesco Cozza e Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato, nella sfortunata impresa della decorazione a fresco della cupola della Cappella del Tesoro di San Gennaro. Protrattasi dal 1630 al 1641 – cioè fino alla morte – la presenza di Domenichino a Napoli produsse effetti notevoli sull'ambiente artistico napoletano, e ciò non tanto sul piano di un influsso stilistico tangibile quanto su quello dei metodi di lavoro sull'immagine, dell'attenzione al Cinquecento e alla sua lezione nel senso di un riuso critico e moderno[6]. Nella maturazione di questa *koinè* dové giocare anche una pressoché quotidiana frequentazione di modelli desunti da Guido Reni e dai suoi seguaci, o gravitanti intorno ai suoi orientamenti figurativi. Tra essi, Simone Cantarini, Giovan Battista Salvi e forse anche altri.

Di sicuro, comunque, nel presente dipinto la figura del bambino giacente è una ripresa pressoché letterale e in controparte della stessa figura che ritroviamo in un famoso dipinto di Sassoferrato, la *Madonna con il Bambino e l'uccellino* a Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna, di cui esistono altre versioni a San Pietroburgo, Hermitage, a Stoccarda, Staatsgalerie, e già a Pesaro, Altomani e Sons (*fig*. 8). Questa fortunata composizione, con la quale è in rapporto un disegno preparatorio a Londra, Courtauld Institute of Art, è uno degli esempi più tipici delle pratiche seriali insite nella produzione di Sassoferrato[7]. Nel caso in specie un possibile riferimento per l'opera di Sassoferrato può essere indicato nel *Gesù Bambino che gioca con un uccellino* di Reni a New York, Collezione Suida Manning[8]. E dietro il successo di questa composizione sembra plausibile ipotizzare ci sia la conoscenza della *Madonna del velo* di Raffaello, con Gesù Bambino sdraiato e di profilo in primo piano nella



Fig. 5 - Massimo Stanzione (figure), Luca Forte (fiori), *Putti con fiori*, particolare. Già New York, Christie's, 2004



Fig. 6 - Massimo Stanzione, *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini*, particolare. Casalmaggiore, Galleria d'Orlane



Fig. 7 - Massimo Stanzione (figure), Luca Forte (fiori), *Putti con fiori*, particolare. Già New York, Christie's, 2004



Fig. 8 - Giovan Battista Salvi, il Sassoferrato, *Madonna con il Bambino e l'uccellino*. Già Pesaro, Altomani e Sons



Fig. 9 - Giovan Battista Salvi, il Sassoferrato, *Madonna con il Bambino e l'uccellino*, particolare. Già Pesaro, Altomani e Sons



Fig. 10 - Massimo Stanzione, *Gesù Bambino adorato da quattro cherubini*, particolare. Casalmaggiore, Galleria d'Orlane



Fig. 11 - Guido Reni o Giovan Battista Salvi o Simone Cantarini, *Madonna con il Bambino e l'uccellino*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe.

parte bassa della composizione. Non c'è ragione di dubitare che un'opera di Sassoferrato quanto mai ispirata a Reni, e per di più caratterizzata da un'ampia circolazione in ragione delle varie versioni prodotte, sia stata accessibile per un pittore colto e informato come Stanzione. Il confronto tra i due dipinti lascia pochi margini di dubbio sulla loro relazione: la figura del bambino è ribaltata, ma addirittura i passaggi luminosi sono applicati impiegando lo stesso modello (*figg*. 9-10). E anzi, per la parte che riguarda Sassoferrato, il discorso non sarebbe completo senza un altro riferimento fondamentale: della composizione del dipinto di Sassoferrato esiste una stampa attribuita a Simone Cantarini, e forse desunta da un modello di Reni[9] (*fig*. 11).

Non sapremo mai con precisione se Stanzione abbia potuto vedere solo il dipinto di Sassoferrato oppure, com'è altrettanto possibile, la stampa di Cantarini (o di Reni, o dello stesso Sassoferrato). Resta il fatto che entrambi i pittori hanno avuto di fronte una composizione concepita, per dirla con le parole del Malvasia, «sul gusto del maestro Guido». Fatto per nulla sorprendente sia pensando alla nota dipendenza di tante opere di Sassoferrato da Reni, e alla già citata nomea di Stanzione come "Guido partenopeo".

Certo, Stanzione resta se stesso: il plastico ed esatto disegno di Sassoferrato è tradotto in una materia più corposa e vibrante, il chiaroscuro è più vigoroso e l'apertura sullo sfondo con il paesaggio al crepuscolo è inequivocabilmente napoletana, impossibile a trovarsi in un dipinto del pittore marchigiano.

Resta da dire qualcosa sullo splendido gruppo di cherubini in alto a destra del dipinto. La loro presenza di fatto prospetta un soggetto del tutto diverso da quello del dipinto di Sassoferrato: essi appaiono presso il bambino celebrandone la gloria in un afflato di affettuoso intimismo. In questo dettaglio, al quale Stanzione dedica una cura notevolmente più profonda di quanto faccia in altri analoghi partiti presenti innumerevoli volte nelle sue opere, può aver giocato la memoria di qualche composizione di Gian Antonio Galli, lo Spadarino, che com'è noto conferì al tema dello studio degli angioletti la dignità di genere proprio e autonomo.

Per tutte le ragioni qui esposte ritengo che il dipinto in discussione sia un'aggiunta importante al catalogo di Massimo Stanzione. L'antica questione dell'influsso dei metodi di Domenichino e della sua cerchia sull'ambiente napoletano, già posta dal Rolfs[10] e poi respinta o sottovalutata dalle inclinazioni pan-caravaggesche e pan-naturaliste di molta critica longhiana, va ora riconsiderata in un contesto di riferimenti diverso da quello in cui a suo tempo è nato il contributo dello studioso tedesco. Ma una volta rilevata la complessità dei modi in cui fu recepito il linguaggio di Domenichino, una volta fatti tutti i distinguo del caso, si deve ammettere che tra la seconda metà del quarto e tutto il quinto decennio del Seicento esso trovò spazi di ricezione a partire da Stanzione, caposcuola indiscusso a Napoli, per giungere anche a molti dei suoi allievi.

Note

[1] Il dipinto, a olio su tela, misura 78,5 x 65,5 cm.

[2] Fornisco qui una interpretazione del soggetto che ritengo provvisoria: come già notato il bambino ha gli occhi chiusi, ed è come se i cherubini gli apparissero in sogno o come per una visione mentale. Mi sono già imbattuto in una iconografia che potrebbe avere una relazione con quella del dipinto in esame, e cioè in un putto dormiente di Andrea Vaccaro, noto da varie versioni e copie, la cui interpretazione certa è data dal cartiglio con il motto "EGO DORMIO ET COR MEUM VIGILAT", che è un verso del Cantico dei Cantici (5,2): cfr. R. Lattuada, *I percorsi di Andrea Vaccaro*, in M. Izzo, *Nicola Vaccaro. Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, pp. 50-52. Se ci fosse un nesso fra il presente dipinto e quello di Vaccaro il bambino alluderebbe a una *Allegoria dell'Amore divino*; e non un Gesù Bambino.

[3] Cfr. S. Schütze, T.C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli 1992, che è tuttora il contributo monografico di riferimento su Stanzione.

[4] Cfr. rispettivamente ivi, p. 231, A83; p. 363, fig. 282; p. 87, tav. XXV; e pp. 237-238, A91; p. 380, fig. 326; p. 103, tav. XXXVIII.

[5] Christie's, New York, 23 gennaio 2004, lotto 48, e ora anche A. Tecce in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, vol. I, Napoli 2009, pp. 138-139, n. 1.54.

[6] Sul purismo a Napoli cfr. ora R. Lattuada, *Tendenze di pittura purista tra Napoli e Roma al tempo di Francesco Cozza*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone, 2-3 aprile 2008), Soveria Mannelli 2009, pp. 157-175. Ma in precedenza il problema è stato posto da S. Causa, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007, p. 146, p. 157, pp. 171-172, pp. 178-179, con un approccio assai multiverso al problema del purismo a Napoli, in cui vanno insieme Cozza, Sassoferrato, Giacinto Gimignani, Giovan Francesco Romanelli, Ottavio Vannini e altri pittori che forse, visti uno a uno, mostrano atteggiamenti e soprattutto metodi di lavoro assai disparati (metodi nel senso dell'impiego della strumentazione culturale). Il purismo come lo si intende nel presente contributo – così come in quello di chi scrive citato all'inizio di questa nota, principalmente dedicato al rapporto tra Cozza, Sassoferrato e i Napoletani – è soprattutto un atteggiamento di recupero, di revival della tradizione artistica del Cinquecento che si è tentato di verificare nella casistica napoletana e in alcune specifiche esperienze romane. Altro è il classicismo – galassia ancor più frastagliata e variegata del purismo – che attraversa tutto il Seicento italiano, persino quello caravaggesco. Personalmente trovo ancora fertile e proficuamente applicabile il metodo seguito da Rudolph Wittkower in un suo memorabile (quanto poco noto in Italia) saggio sul ruolo dei modelli classici in Bernini e Poussin (cfr. R. Wittkower, *The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory work*, in *Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art: New York, September 7-12, 1961*, *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*, a cura di I.E. Rubin, Princeton 1963, pp. 41-50), la cui conoscenza devo – tanti anni fa – a Carmela Vargas. Wittkower osserva come Bernini parta da modelli classici per giungere ai ben noti risultati di forte caratura emozionale barocca, mentre Poussin faccia esattamente il contrario, classicizzando ed epurando progressivamente la grafica nervosa e quasi impressionistica dei suoi disegni nella stesura definitiva, in pittura, nei suoi noti aforismi visuali. È dunque osservando il metodo rispettivamente seguito da questi due artisti che si comprende come essi siano al tempo stesso uniti dal rapporto con il classicismo e separati dall'impiego che ne fanno nel concreto della loro attività. Credo che lo stesso tipo di analisi andrebbe condotto sistematicamente guardando alle diverse tendenze di classicismo e purismo che si affollano sulla scena della pittura napoletana del Seicento.

[7] Cfr. *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*, catalogo della mostra (Sassoferrato, 29 giugno - 14 ottobre 1990), a cura di F. Macé De Lépinay, P. Zampetti, S. Cuppini Sassi, Cinisello Balsamo 1990, p. 123, n. 59, per la versione di Vercelli, e M. Pulini in *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, p. 18.

[8] Cfr. ad esempio E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano 1971, p. 104, n. 137.

[9] Cfr. A.M. Ambrosini Massari in *Simone Cantarini detto il Pesarese, 1612*-1648, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 11 ottobre 1997 - 6 gennaio 1998), a cura di A. Emiliani, Milano 1997, p. 340, III.22; l'esistenza di questa stampa era già stata rilevata, presumo da Macé de Lépinay, in *Giovan Battista Salvi*…, cit., p. 123, n. 59, ipotizzando però che essa, «è stata […] attribuita a Simone Cantarini che forse ha preso spunto da un disegno del Reni o del Salvi stesso». La Ambrosini Massari, invece, attribuisce al solo Cantarini la stampa sulla base dell'iscrizione che essa reca nell'esemplare conservato a Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe. È più che

plausibile che questa incisione fosse ritenuta di Reni, e ciò rafforzerebbe anche l'ipotesi che Stanzione l'abbia impiegata avendo in mente questo riferimento. La questione è resa più complicata dal fatto che recentemente Massimo Pulini ha pubblicato il citato disegno del Courtauld Institute of Art, che ripete *ad unguem* la stampa, attribuendolo – peraltro credibilmente – a Sassoferrato (cfr. M. Pulini in *Il Sassoferrato*…, cit., p. 18). Non ho potuto vedere il presumibilmente utile contributo di F. Macé de Lépinay, *Les dessins de Sassoferrato à la Royal Library de Windsor; quelques remarques et nouveaux rapprochements*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 15-16, 2009-2010 [2010], pp. 169-177.

[10] Cfr. W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, p. 288 e sgg e *passim*.