



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

English Translation

Sophie Henderson

Photo Credits

Photographs were provided by the owner of the works, both institutions and individuals. Additional information on photograph sources follows.

Plates I-V and fig. 1: Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, Siderno

Fig. 4: ph. fratelliserini

Fig. 5: © MONDADORI PORTFOLIO / Electa / Sergio Anelli

Fig. 8: © MONDADORI PORTFOLIO / AKG Images

ISBN 978-88-942099-0-7

© Edizioni del Borghetto



Giuseppe Porzio

“CENTURIES TO ESCAPE
INTO THEBAN DESERT”

A New *St Paul the Hermit* by Salvator Rosa

TEFAF New York Fall
October 22–26, 2016



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028
info@carlovirgilio.it
www.carlovirgilio.it



It is well known that in the construction of his own image as an artist and intellectual, resolutely pursued by means of an extraordinary command of rhetoric,¹ Salvator Rosa tended to play down, if not actually deny, his activity of landscape painter, although it was this very pictorial vein that had brought him the greater part of his commercial success as well as the widespread and lasting resonance that accompanied his name beyond the shores of Italy: “and they always want landscapes, small marines and little things, while I am a painter of big things and heroic figures.”²

This impressive *St Paul the Hermit*, presented by Galleria Carlo Virgilio, evidently falls into the latter category; the canvas, measuring 199 × 188.5 cm, is in a perfect state of conservation and until now unpublished³ (plates I–V, fig. 1). There is however no doubt that the “heroic” dimension of the painting lies once again in its conspicuous landscape passages, and more precisely in the mirroring of the figure of the old anchorite with the harsh and wild nature by which he is surrounded

¹ Cf. G. B. Passeri, “La vita di Salvator Rosa napoletano [...],” in G. Baglione, *Le vite de’ pittori, scultori, architetti ed intagliatori* [1642], 2nd ed., Naples 1733, p. 299: “In truth Salvatore was always very obviously enamoured of himself and managed his persona with admirable artifice, asserting his position to great advantage, almost as if he wanted continuous admiration and needed to be courted by everyone.” For the strategies adopted by Rosa to affirm his place in the artistic market, see the summary by R. E. Spear, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Rome 2016, in particular pp. 109–115.

² B. De Dominicis, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani* [...], III, Naples 1743 [but c. 1745], p. 241.

³ The canvas, coming from a private collection, appeared on the German art market in the second half of the last century; there is no trace of it in sources or inventories published to date. For the artist’s catalogue assembled, see the recent, weighty monograph by C. Volpi, *Salvator Rosa (1615–1673). Pittore famoso*, Rome 2014.

(primarily notable in the tangle of “stones” and “trunks,” that even then constituted to contemporaries the painter’s inimitable style).⁴

Furthermore, such an attitude on the part of Rosa was the reaction to his contemporaries’ criticisms of the qualities, above all in the drawing, of the “life-size figures he made,”⁵ and is certainly why *St Paul* seems characterised by a greater composure of academic taste, a leaning that moreover marks the final phase of the maestro’s activity.

Nevertheless, faced with this process of ‘normalization’, the Theban saint, shown in the act of receiving his daily loaf of bread from the raven (which is the distinguishing moment in his iconography),⁶ remains one of the typical introverted characters of Rosa’s universe; expressions—even more than the emaciated ascetics of Jusepe de Ribera from which they descend (fig. 8)—of a silent polemic against human society.⁷

From the point of view of style and subject matter, the painting is part of a series of works on an anchoritic theme, both pictorial and graphical, that originated at the beginning of the sixteen sixties, a series that has a more important example in another *St Paul the Hermit*, previously located in the Milanese Church of Santa Maria della Vittoria and today at the Pinacoteca di Brera (fig. 5), executed for Cardinal Luigi

⁴ De Dominici, op. cit., p. 244.

⁵ Passeri, op. cit., pp. 299–300: “he always maintained, strongly and wholeheartedly, that the more or less life size figures he painted were of the same quality as those of smaller proportion.”

⁶ Cf. I. da Varazze, *Legenda aurea* [c. 1260–1298], edited by A. and L. Vitale Brovarone, 2nd ed., Turin 2007, p. 111: “As the time for sustenance approached a raven brought two loaves of bread. Anthony [the abbot] was very surprised, and Paul explained that every day God provided his food in that way, and now that he had a guest, he had doubled the portion.”

⁷ It is well known that in the endeavour to counter one’s own times—in particular in the Roman milieu—that initiates the ample production of subjects of a stoic and ascetic inspiration, the distinctive and unifying element of a current of “dissent” with respect to the orientations of official painting is identifiable, a current of which Rosa is certainly among the most prominent exponents: L. Salerno, “Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri,” *Storia dell’arte*, 5, 1970, pp. 34–65 (especially pp. 43–55). On the question, cf. recently published G. M. Weston, “Il dissenso nella pittura. Temi e questioni dell’eredità critica di Luigi Salerno,” in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea De Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, edited by S. Albl, A. V. Sganzerla and G. M. Weston, Rome 2014, pp. 15–29.

Alessandro Omodei.⁸ But in his Brera canvas the sylvan component is so preponderant that it absorbs the saint himself—not by chance local sources mention the painting as a “*paese*” (landscape)⁹—in the case under scrutiny the balanced relationship between the figure and the space recalls, with great clarity, *St Onuphrius* signed by Rosa in the Minneapolis Institute of Arts¹⁰ (fig. 2).

They are compositions with a simplified structure, in which the protagonists assume monumental scale and significance, according to a model probably initiated with the most famous of the etchings, *St William of Maleval* and his companion *St Albert* (figs. 6–7), referred to by Rosa himself in a letter to Giovanni Battista Ricciardi in 1661.¹¹

A further comparison, highly relevant for its analogous ductus (seen for example in the woven palms of his tunic), is without doubt *St Onuphrius*, now in the Pinacoteca comunale in Matelica (fig. 4), from the local Church of St Philip Neri, which unfortunately—despite its public location—has not received a dating more precise than that of the completion of the oratorio itself, in 1660.¹²

⁸ Inv. Reg. Cron. 443. See the entry by V. Maderna, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milan 1992, pp. 304–306, no. 146.

⁹ Cf. C. Torre, *Il ritratto di Milano* [...], Milan 1674, p. 103.

¹⁰ The John R. Van Derlip Fund, 64.2. The most extensive treatment of the painting is by M. Mahoney, “Salvator Rosa’s *Saint Humphrey*,” *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 53, 1964, pp. 55–67.

¹¹ For the two engravings see M. R. Nappi, “Acqueforti di Salvator Rosa all’Istituto nazionale per la Grafica,” in *Rosa-rame. Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell’Istituto nazionale per la Grafica*, exhibition catalogue (Rome, 2014), edited by M. R. Nappi, Rome 2014, pp. 133–135 and 209, nos. 80–81. It should be remembered, not least for the comprehension of this compositional vein, how Rosa entrusted such products with the function of attracting clients; which is to say, the artist made believe that the prints were taken from paintings that had already been executed, while in reality, he would he would carry out the pictorial work only once he had ensured a buyer. For the letter to Ricciardi, see S. Rosa, *Lettere*, collated by L. Festa and edited by G. G. Borrelli, Bologna 2003, pp. 273–274, no. 251.

¹² An account of the foundation of the church is in G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell’Oratorio*, V, Naples 1702, pp. 385–386. For an illustration of the altarpiece see the exhibition catalogue *Le meraviglie del Barocco nelle Marche, I: Severino e l’Alto Maceratese* (San Severino Marche, 2010), edited by V. Sgarbi and S. Papetti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 258–259, no. 63 (entry by A. Antonelli). For other details and considerations of a historical nature see F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell’Italia del Seicento, II: Salvator Rosa*, Florence 2014, pp. 309–312.

As has been noted, the meaning of these images transcends their immediate religious significance, to become the revelation of a more general moral condition, tied to the artist's temperament; an expression, that is, of the desire for liberty and the distance from the hypocrisies of the world that, in his poetry, is also at the basis of the *Satire*.¹³

Up until now *St Onuphrius* in Minneapolis has generally been linked to *St Paul the Hermit* from the Matthiesen Gallery¹⁴ (fig. 3), which in the complicated posture of the protagonist, hanging in penance from the trunk, takes up the idea experimented previously in *St William of Maleval*; and yet, owing to the undeniable stylistic affinity between these two canvases, if the question is approached in strictly compositional terms, the layout of *St Paul* belonging to Galleria Carlo Virgilio would suggest it to be an even more convincing pendant for the American painting, if this latter did indeed have one.

¹³ Cf. also O. Ferrari, "Gli studi su Salvator Rosa oggi," in *Salvator Rosa pittore e poeta nel centenario della morte (1615-1673)*, Rome 1975, p. 13: "an ethical move towards renouncing institutionalized worldly values in search of that arcane virtue yearned for to the extent of a return to a wild and uncontaminated nature, requiring renewed understanding of the hermetic contents and the ancestral lesson therein." Furthermore, the solitude of the Theban desert, or the region in which St Paul the Hermit lived, is precisely evoked by Rosa at the end of his *Satira seconda* (v. 933), cited in the title of the present work. For *Satire* (while Rosa was alive, it only circulated in manuscript form and was the object of ecclesiastic censure) see the modern edition by D. Romei, with a commentary by J. Manna, Milan 1995.

¹⁴ The hypothesis is put forward in the editorial entry that accompanied the Matthiesen painting in 2001. *An Art Odyssey 1500-1720. Classicism, Mannerism, Caravaggism & Baroque*, exhibition catalogue (London, 2001), edited by B. L. Brown, London 2001, pp. 308-311, no. 36, followed by successive literature; cf. most recently Volpi, op. cit., p. 587, nos. 311-312.

PLATES

I. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*. Galleria Carlo Virgilio



II. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*, detail. Galleria Carlo Virgilio



III. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*, detail. Galleria Carlo Virgilio



IV. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*, detail. Galleria Carlo Virgilio



V. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*, detail. Galleria Carlo Virgilio



ILLUSTRATIONS



1. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*. Galleria Carlo Virgilio



2. Salvator Rosa, *St Onuphrius*. Minneapolis (MN), The Minneapolis Institute of Arts



3. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*. London, Matthiesen Gallery



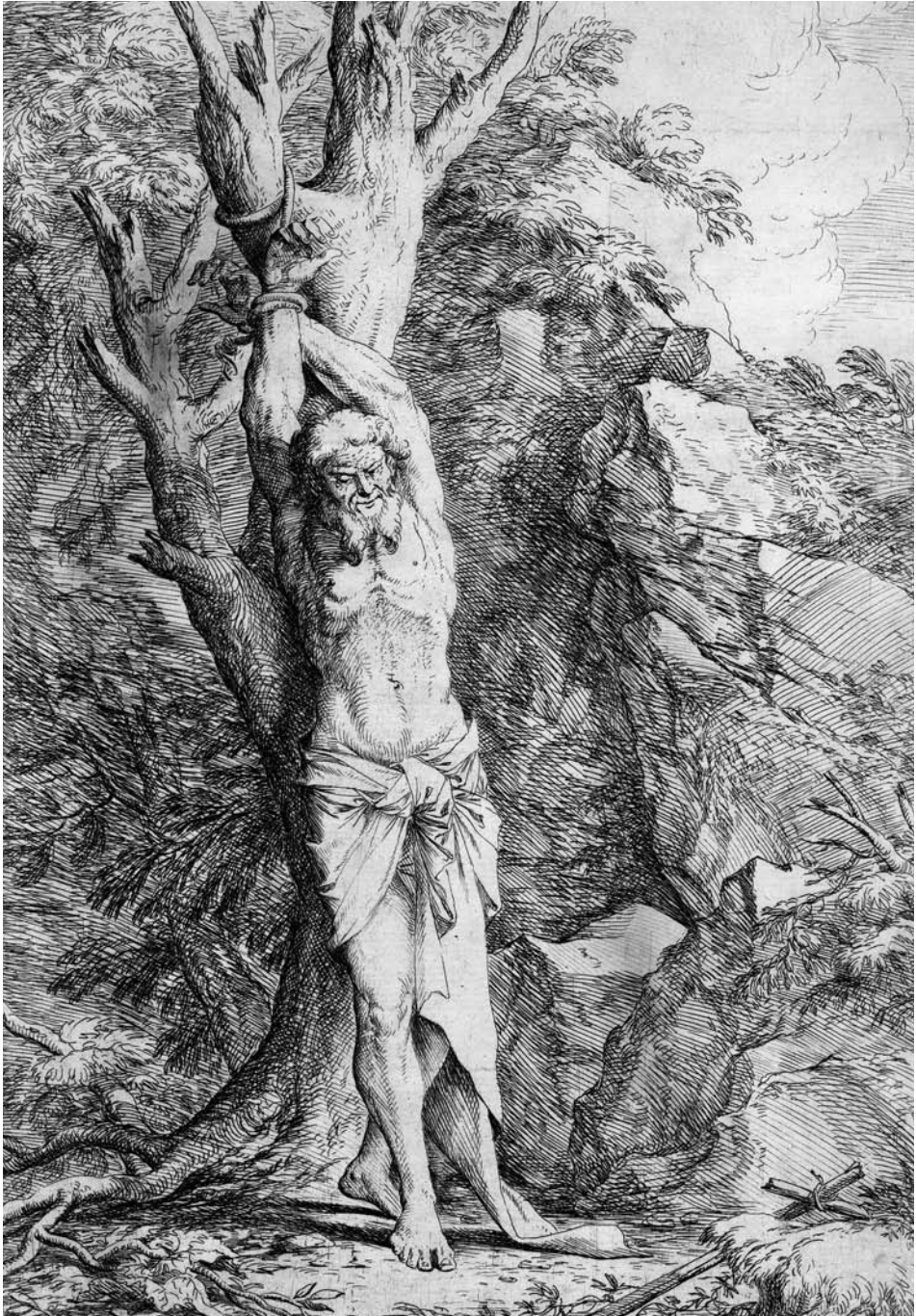
4. Salvator Rosa, *St. Onuphrius*. Matelica, Pinacoteca comunale "Raffaele Fidanza"



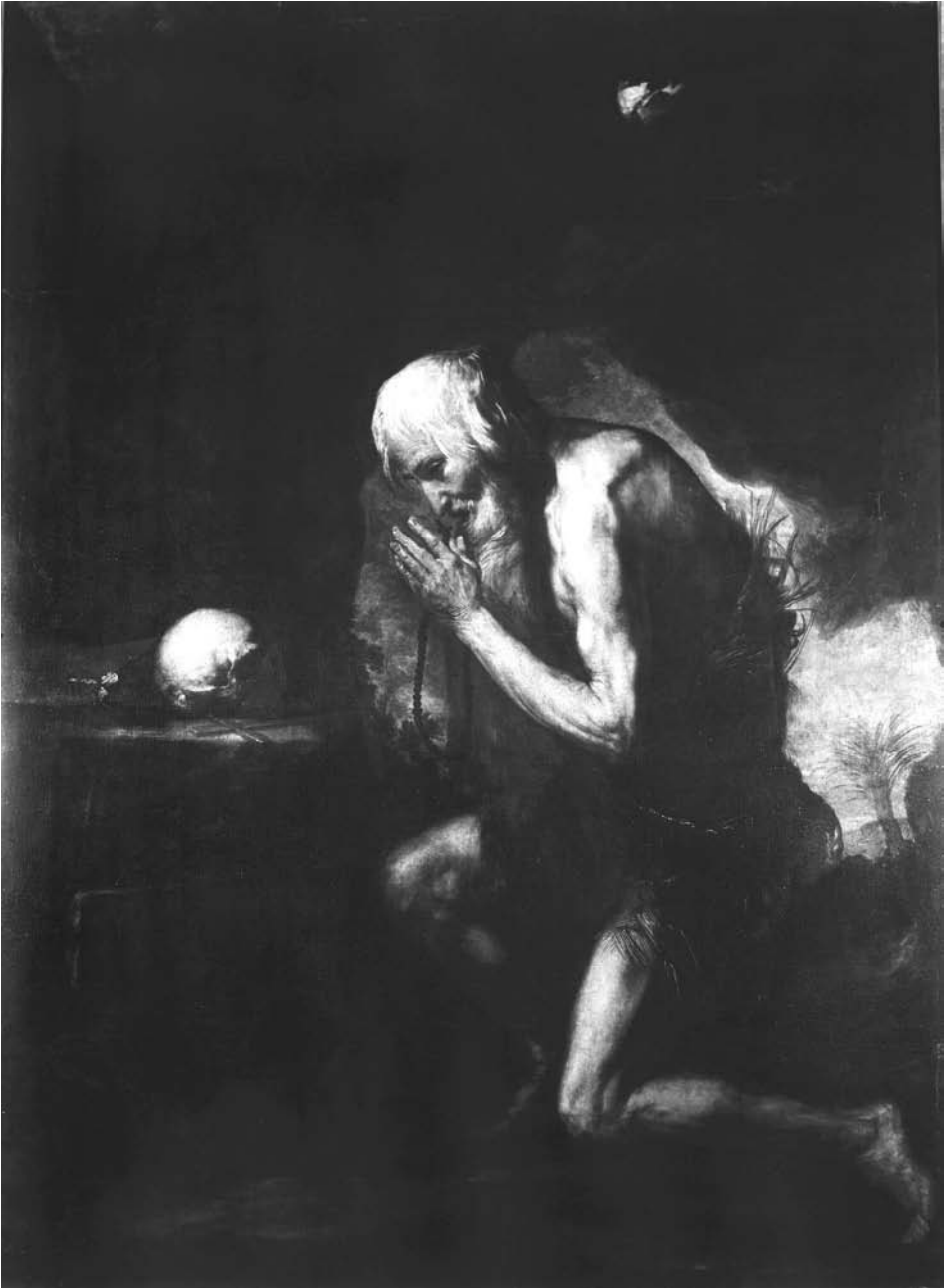
5. Salvator Rosa, *St Paul the Hermit*. Milan, Pinacoteca di Brera



6. Salvator Rosa, *St William of Maleval*. London, British Museum, Department of Prints and Drawings



7. Salvator Rosa, *St Albert, Companion of St William of Maleval*. London, British Museum, Department of Prints and Drawings



8. Jusepe de Ribera, *St Paul the Hermit*. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



«Secoli da fuggir ne la Tebaide»:
un nuovo *San Paolo eremita* di Salvator Rosa

È ben noto come nella costruzione della propria immagine di artista e di intellettuale, risolutamente perseguita con una straordinaria padronanza di mezzi retorici¹, Salvator Rosa tendesse a sminuire, se non addirittura a rinnegare la sua attività di paesaggista, benché appunto a questo filone pittorico egli dovesse gran parte del successo commerciale e dell'ampia e duratura eco che ne accompagnò il nome anche fuori dell'Italia: «e sempre vonno paesi, e marinelle, e sempre cosucce, e io son pittore di cose grandi e di figure eroiche»².

A questa seconda categoria appartiene evidentemente anche il notevole *San Paolo eremita* della Galleria Carlo Virgilio, una tela di 199 cm × 188,5 in perfetto stato di conservazione e finora inedita³ (tavv. I-IV, fig. 1); e tuttavia non v'è dubbio che la dimensione «eroica» di questa rappresentazione poggi ancora una volta proprio nei suoi cospicui brani paesistici, e più precisamente nel rispecchiamento tra la figura del vecchio anacoreta e la natura aspra e selvatica in cui questi è inserito (si osservi innanzitutto il groviglio di «sassi» e di «tronchi», la cui resa già per i contemporanei costituiva la cifra inimitabile del pittore)⁴.

Un siffatto atteggiamento da parte di Rosa era del resto la reazione alle critiche rivoltegli dai contemporanei alle qualità, soprattutto disegnative, delle «figure di sua mano a grandezza del naturale»⁵; ed è certo per questo che il *San Paolo* appare improntato da un'accresciuta compostezza di sapore accademizzante, un orientamento che segna peraltro l'ultimo tratto del percorso del maestro.

Nondimeno, a fronte di questo processo di 'normalizzazione', il santo tebano, raffigurato nell'atto di ricevere dal corvo la quotidiana razione di pane (che è il momento caratteristico e distintivo della sua iconografia)⁶, resta uno dei tipici, introversi personaggi dell'universo rosiano, espressioni – ancor più dei macilenti asceti di Jusepe de Ribera

¹ Cfr. G. B. Passeri, *La vita di Salvator Rosa napoletano* [...], in G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori* [1642], 2^a ed., Napoli 1733, p. 299: «Per verità Salvatore fu a gran segno sempre vago di se medesimo e seppe portarsi con artificio mirabile, sostenendo il suo posto con grandi vantaggi, e voleva quasi per forza l'ossequi continuo di esser corteggiato da tutti». Per le strategie messe in atto da Rosa per affermare la propria posizione nel mercato artistico, si veda la sintesi di R. E. Spear, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Roma 2016, in particolare pp. 109-115.

² B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [...], III, Napoli 1743 [ma 1745 circa], p. 241.

³ La tela, proveniente da una collezione privata, era comparsa sul mercato antiquario tedesco nella seconda metà del secolo scorso; non se ne ritrova traccia nelle fonti o negli inventari finora editi. Per una messa a punto del catalogo dell'artista, si rinvia alla recente, ponderosa monografia di C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673). Pittore famoso*, Roma 2014.

⁴ De Dominicis, *op. cit.*, p. 244.

⁵ Passeri, *op. cit.*, pp. 299-300: «Gran contrasto hebbe sempre nell'animo suo per voler sostenere, che le figure di sua mano, della grandezza del naturale o più o meno, fussero dell'istessa vaglia quanto quelle di minore proporzione».

⁶ Cfr. I. da Varazze, *Legenda aurea* [circa 1260-1298], ed. a cura di A. e L. Vitale Brovarone, 2^a ed., Torino 2007, p. 111: «Avvicinandosi l'ora del pranzo, un corvo portò una doppia razione di pane. Antonio [abate] rimase molto stupito, e Paolo gli spiegò che ogni giorno Dio gli faceva avere in quel modo il suo pasto, e ora che c'era un ospite, aveva raddoppiato la porzione».

da cui pure discendono (fig. 4) – di una polemica muta nei confronti della società umana?⁷

Dal punto di vista dello stile e dell'impostazione, il dipinto s'innesta in una serie di opere di tema anacoretico, sia pittoriche sia grafiche, collocabili all'inizio degli anni Sessanta del Seicento, una serie che ha il suo episodio più importante in un altro *San Paolo eremita*, già nella chiesa milanese di Santa Maria della Vittoria e oggi nella Pinacoteca di Brera (fig. 8), eseguito per il cardinale Luigi Alessandro Omodei⁸. Ma se nella tela braidense la componente silvestre è così preponderante da assorbire in essa lo stesso santo – non a caso le fonti locali menzionano il quadro come un «paese»⁹ –, nel caso in esame l'equilibrato rapporto tra la figura e lo spazio riporta invece, con evidenza palmaria, al *Sant'Onofrio* firmato da Rosa del Minneapolis Institute of Arts¹⁰ (fig. 5).

Si tratta cioè di composizioni dall'impianto semplificato, nelle quali gli attori assumono scala e rilievo monumentali, secondo uno schema verosimilmente inaugurato dalle più note acqueforti con *San Guglielmo di Malavalle* e il suo compagno *Sant'Alberto* (figg. 6-7), ricordate dallo stesso Rosa in una lettera del 1661 a Giovanni Battista Ricciardi¹¹.

Un ulteriore termine di confronto, assai pregnante per analogia di stesura (si osservi per esempio la resa delle palme intrecciate della tunica), è senz'altro il *Sant'Onofrio* della Pinacoteca comunale di Matelica (fig. 4), proveniente dalla locale chiesa di San Filippo Neri, che purtroppo però – malgrado la sua destinazione pubblica – non pare possibile al momento ancorare a una datazione più puntuale del completamento dell'edificio oratoriano, nel 1660¹².

⁷ Come è noto, nel sentimento di condanna dei propri tempi, che – in particolare nell'ambiente romano – orienta l'ampia produzione di soggetti di ispirazione stoica e ascetica, è stato individuato l'elemento distintivo e unificante di una corrente in "dissenso" rispetto agli indirizzi della pittura ufficiale, una corrente di cui Rosa è certo tra gli esponenti di maggior spicco: L. Salerno, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in «Storia dell'arte», 5, 1970, pp. 34-65 (specialmente pp. 43-55). Sulla questione cfr. ora G. M. Weston, *Il dissenso nella pittura. Temi e questioni dell'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea De Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A. V. Sganzerla e G. M. Weston, Roma 2014, pp. 15-29.

⁸ Inv. Reg. Cron. 443. Si veda la scheda di V. Maderna, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 304-306, n. 146.

⁹ Cfr. C. Torre, *Il ritratto di Milano* [...], Milano 1674, p. 103.

¹⁰ The John R. Van Derlip Fund, 64.2. La più estesa trattazione del dipinto si deve a M. Mahoney, *Salvator Rosa's Saint Humphrey*, in «The Minneapolis Institute of Arts bulletin», 53, 1964, pp. 55-67.

¹¹ Per le due incisioni si veda M. R. Nappi, *Acqueforti di Salvator Rosa all'Istituto nazionale per la Grafica*, in *Rosa-rame. Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di M. R. Nappi, Roma 2014, pp. 133-135 e 209, nn. 80-81. Occorre ricordare, anche per la comprensione di questo filone compositivo, come Rosa affidasse a tali prodotti la funzione di intercettare clienti; l'artista, cioè, faceva credere che le stampe fossero tratte da quadri già realizzati, mentre, in realtà, avrebbe eseguito le redazioni pittoriche solo dopo essersene assicurato l'acquisto. Per la lettera a Ricciardi, la si legga in S. Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, ed. a cura di G. G. Borrelli, Bologna 2003, pp. 273-274, n. 251.

¹² Un resoconto della fondazione della chiesa è in G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, V, Napoli 1702, pp. 385-386. Per un'illustrazione della pala si rinvia al catalogo della mostra *Le meraviglie del Barocco nelle Marche*, I: *Severino e l'Alto Maceratese* (San Severino Marche, 2010), a cura di V. Sgarbi e S. Papetti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 258-259, n. 63 (scheda di A. Antonelli). Per altre notizie e considerazioni di ordine storico si veda F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, II: *Salvator Rosa*, Firenze 2014, pp. 309-312.

Il senso di queste immagini trascende, come si è già accennato, il loro immediato significato religioso, per divenire manifesto di una condizione morale più generale, legata al temperamento dell'artista; espressione, cioè, di quel desiderio di libertà e di distacco dalle ipocrisie del mondo che, in poesia, sta alla base anche delle sue *Satire*¹³.

Si è finora proposto di collegare al *Sant'Onofrio* di Minneapolis il *San Paolo eremita* della Matthiesen Gallery¹⁴ (fig. 3), che nella complicata postura del protagonista, appesosi per penitenza al tronco, riprende l'invenzione già sperimentata nel *San Guglielmo di Malavalle*; tuttavia, stante l'indubbia parentela stilistica tra tutte queste tele, se si considera la questione in termini strettamente compositivi, per la sua impaginazione il *San Paolo* della Galleria Carlo Virgilio si candida come un ancor più convincente *pendant* del dipinto statunitense, ammesso che quest'ultimo ne abbia mai avuto uno.

¹³ Cfr. anche O. Ferrari, *Gli studi su Salvator Rosa oggi*, in *Salvator Rosa pittore e poeta nel centenario della morte (1615-1673)*, Roma 1975, p. 13: «un sentimento etico teso alla rinuncia dei valori mondani istituzionalizzati, per la ricerca di quella virtù arcana, vagheggiata financo come ritorno alla natura selvaggia e incontaminata della quale occorre saper nuovamente decifrare i contenuti ermetici e la lezione ancestrale». La solitudine della Tebaide, ovvero la regione in cui visse san Paolo eremita, è del resto precisamente evocata da Rosa alla fine della *Satira seconda* (v. 933), citata nel titolo del presente lavoro. Per le *Satire* (Rosa vivente, circolanti solo in forma manoscritta e oggetto di censura ecclesiastica) si veda l'edizione moderna a cura di D. Romei, con il commento di J. Manna, Milano 1995.

¹⁴ L'ipotesi è avanzata nella scheda redazionale che accompagnava il dipinto Matthiesen in 2001. *An Art Odyssey 1500-1720. Classicism, Mannerism, Caravaggism & Baroque*, catalogo della mostra (Londra, 2001), a cura di B. L. Brown, London 2001, pp. 308-311, n. 36, seguita dalla letteratura successiva; cfr. da ultimo Volpi, *op. cit.*, p. 587, nn. 311-312.

