



DIPINTI INEDITI DEL BAROCCO ITALIANO
da collezioni private

Palazzo Chigi in Ariccia, 2013

Giovanni Baglione

San Giacomo minore

Presentazione di Claudio Strinati, Michele Nicolaci
16 Novembre 2013

“Quaderni del Barocco”
20

ARTI GRAFICHE ARICCIA



TOVES - IOANNI S. BACCHONIS ROMANVS PL 1626

GIOVANNI BAGLIONE
(Roma 1566 - 1643)

San Giacomo minore

olio su tela, cm. 133 x 97
Inghilterra, collezione privata

Iscrizioni sul dorso del libro: "EQVES · IOANNES · BAGLIONVS · ROMANVS · PI · 1626 ·"

Provenienza: collezione cardinale Gaspar de Borja y Velasco (?); collezione Maresciallo Nicolas Jean-de-Dieu Sault, 1852; collezione monsieur Turfutt; Londra, Sotheby's, 1970; Londra, Sotheby's, 1994; Inghilterra, Collezione privata



Giovanni Baglione 1626.
Baglione tra secondo e terzo decennio del Seicento

Il *San Giacomo minore* del Baglione che qui si presenta è datato 1626, due anni dopo la pala del *San Sebastiano* nella chiesa di Santa Maria dell'Orto. È una fase contraddistinta da una quieta e solenne impostazione, dove la matrice caravaggesca assimilata dal pittore fin dai primissimi anni del Seicento è riformulata da un tratto maestoso e da una delicata tessitura luministica e cromatica, denotante una adesione a quel clima ispirato e sensibile fondamentale introdotto nella grande pittura romana a soggetto sacro, prima dal Cavalier d'Arpino e subito dopo da Guido Reni.

Baglione aveva partecipato per tempo a tale *concordia discors* essendo stato coinvolto, sotto la direzione e il coordinamento del marchese Giovanni Battista Crescenzi, nel cantiere pittorico della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, autentico monumento artistico che marcava le linee di tendenza più aggiornate all'aprirsi del secondo decennio del secolo diciassettesimo.

Nella decorazione della Cappella Paolina il Cavalier d'Arpino assumeva un ruolo autorevole ma un po' marginale mentre Reni, Lanfranco e Baglione lavoravano a stretto contatto su tematiche analoghe contemperanti la fervida devozione estatica con l'avvincente materia narrativa, e il fiorentino Cigoli affrescava la cupola della Cappella stessa secondo idee modernissime, addirittura galileiane nella celebre raffigurazione dei crateri della luna sotto i piedi dell'*Assunta* così come erano stati avvistati da Galilei. Il profluvio delle sculture e l'assetto maestoso dell'insieme della Cappella Paolina garantivano ai pittori attivi in quel contesto il conseguimento di una superiore *dignitas* che confliggeva non poco con i reali orientamenti del Baglione nel corso del decennio precedente, improntati a straordinario estro, *verve*, innovazione, in un singolare equilibrio tra il radicamento alla sua più profonda matrice manierista (e del manierismo dell'età di Sisto V, quanto mai libero e audace nelle sue forme espressive) e l'altrettanto immediata adesione al caravaggismo nel momento stesso in cui il Merisi, lavorando alla Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi stava sperimentando le più ardite novità.

Baglione, nella pletora dei manieristi sistini già durante la affrescatura della Scala Santa intorno ai suoi vent'anni, era subito apparso come un trasgressivo originalissimo, dotato di un senso molto acuto del naturalismo, anche prima che il Caravaggio desse compiuta prova di sé, aveva lavorato per l'anno santo del 1600 al Transetto lateranense con un affresco invero memorabile, *I Tesori di Costantino* (fig. 1), degno contraltare alla pressochè contestuale *Vocazione di Matteo* del Caravaggio nella Contarelli. E aveva proseguito, malgrado gli scontri col Caravaggio culminati nel celebre processo del 1603, imperterrito



Fig. 1. Giovanni Baglione, *I Tesori di Costantino*, 1600. Roma, San Giovanni in Laterano

nell'invenzione e nella elaborazione di uno stile anomalo ma certo del tutto personale malgrado gli prestiti evidenti dal Merisi. Tra i pittori romani formati in clima manieristico e condizionati da presupposti insieme avveniristici e arcaicizzanti pur nell'ambito della maniera moderna, forse solo Antiveduto Grammatica ebbe in quei primi anni del Seicento (attivo a glorioso a Roma il Caravaggio) una qualche condivisione con quella fase di vera e propria svolta stilistica. Ma Grammatica continuerà a avere poi un referente importante nel Domenichino, senza peraltro mai partecipare a alcun cantiere di affresco per cui, a somiglianza di Michelangelo Merisi, non era portato a causa di una oggettiva incapacità tecnica, mentre Baglione continuerà a dialogare con Reni muovendosi sul doppio livello del grande frescante e del pittore di pale d' altare. Ma il cantiere della Cappella Paolina aveva consacrato Baglione tra i grandi della nuova generazione anche se, a quella data, aveva già più di quaranta anni e una carriera alle spalle che gli aveva permesso di



Fig. 2. Giovanni Baglione, *Rinaldo e Armida*, 1614. Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Casino dell'Aurora

conseguire il cavalierato e conseguenti incarichi di primario spicco, tra cui una pala d'altare nelle navate piccole di San Pietro con la *Resurrezione di Tabita*, oggi quasi del tutto perduta ma nota per una copia tarda in Santa Maria degli Angeli. Reni, del resto, il Baglione lo aveva avuto accanto da subito, quando aveva lavorato, e molto bene, per il cardinale Sfondrato nella chiesa titolare di Santa Cecilia in Trastevere. Le opere dipinte per Sfondrato tra il 1600 e il 1601 sono esemplari per lo sviluppo del peculiare naturalismo del Baglione e Reni, nello stesso momento, aveva lavorato alla paletta del *Martirio di santa Cecilia* nella cosiddetta Cappella del bagno. Entrambi, Reni e Baglione, soggiogati dalla nuova maniera caravaggesca ma entrambi naturalisti spontanei, per così dire, ciascuno immerso nella propria specifica vocazione e, nello stesso tempo, attento alla produzione dell'altro.

Compiuti da poco tempo i lavori della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, di nuovo Reni e il Baglione si trovano a misurarsi reciprocamente in uno stesso contesto e di altissima cultura. Questa volta (è il 1614) si tratta del Casino Borghese, poi Pallavicini (fig. 2). Quello che sarà immortalato con il nome di Casino dell'Aurora, quel mirabile, sintomatico edificio che nelle intenzioni del cardinale Scipione Borghese avrebbe dovuto costituire una sorta di scrigno prezioso di quel neorinascimento che Vasanzio, Ponzio e altri architetti stavano elaborando per la felicità terrena del cardinale e per fornirgli una caratterizzazione assolutamente inedita e nuova di collezionista e cultore delle arti antiche e moderne. Vi lavorano numerosi artisti, pittori e scultori di notevole importanza, primi fra tutti Paolo Bril e Antonio Tempesta, due autentici protagonisti della cultura figurativa di quegli anni, per non parlare di Cherubino Alberti. Esponenti, cioè, di quella estrema fase del manierismo romano ricchissima di riferimenti alla antica tradizione classica e alla modernissima tematica del paesaggio in un rimescolamento di energie creative invero ancora oggi esaltante.

Resta, però, che il fulcro di quel lavoro è nel confronto tra i tre autori degli affreschi delle volte delle sale componenti la struttura fondamentale del Casino, quella centrale e le due laterali. Baglione probabilmente consegnò il suo affresco (che è nella sala laterale a sinistra) subito prima dell'*Aurora* di Guido Reni nella sala centrale e così fece anche il Passignano (nell'altra stanza laterale a destra), che in questo contesto prende il posto che era stato del Cigoli nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore. Passignano, nell'ambito del Casino Borghese poi Pallavicini, fa la parte del compassato e elegantissimo toscano, già svolta dal Cigoli a Santa Maria Maggiore. Reni con l'affresco dell'*Aurora*, eseguito probabilmente di mala voglia e in fretta, formula in maniera emblematica e definitiva l'idea della pittura neoellenistica che nasce quale primavera di un

mondo nuovo, regno della beatitudine della luce, della piacevolezza del vivere, della dignità suprema della dottrina classicheggiante riproposta però in termini viventi e incalzanti. Baglione nell'affresco raffigurante *Rinaldo addormentato nel magico giardino di Armida* esegue un'opera che ancora una volta dialoga con Reni, per staccarsene però radicalmente e per riaffermare il suo punto di vista rispetto a questo indispensabile neoellenismo che egli non vede come dominio della pace, della serenità e dell'equilibrio armonioso, ma che continua a rappresentare nei termini da lui perseguiti per tutta la vita, quelli della lettura in chiave dissacrante, "comica" del patrimonio antico, riorganizzato secondo parametri drasticamente anticlassici e antiedonistici. Baglione in realtà assume continuamente la faccia dell'ilare e nel contempo dotto contestatore, che pure indossa ben volentieri le vesti paludate del cavalierato e dell'accademismo. Indubbiamente, egli esercita la professione ai più alti livelli di dignità e magniloquenza, mentre si pone quale docente di alto livello, di scrittore colto e ben documentato, di collaboratore di poeti e letterati, di cortigiano di impegno quasi raffaellesco come appare chiaro dal suo rapporto con i Gonzaga e con la sua caratura di pittore ufficiale. Ma, contestualmente a tale definizione della propria figura di pittore, il Baglione immette nelle sue opere cruciali forti componenti di divertimento e aggressività che dovettero essere avvertite dai contemporanei come vere e proprie derisioni della aulica posa dei poeti laureati. Baglione sembra raccogliere su di sé il retaggio di una sorta di cultura "picaresca", soprattutto nella costruzione dei "tipi" per cui le sue figure circolano da un'opera all'altra come veri e propri attori della Commedia dell'Arte che incarnano personaggi diversi, ma restando esplicitamente riconoscibili di per se stessi nella loro essenza reale. Grossolani e furbeschi, questi "tipi" assumono le sembianze di santi, martiri o figure poetiche in un crescendo di energia creativa che andrà avanti per molti anni con esiti continuamente sorprendenti. Nel Casino dell'Aurora, l'affresco del Baglione è veramente memorabile e lo si definirebbe "galileiano" rispetto al modo con cui interpreta la poesia del Tasso, un modo che potrebbe essere definito ariostesco, inteso nei termini di favolosa e disincantata narrazione dietro cui la quotidianità trapela come in filigrana e diverte i dotti e i semplici. Il giardino incantato, il sonno di Rinaldo, l'apparizione di Armida hanno il sentore di pupazzi meccanici di un magico teatro, dove lo spirito dell'Ariosto si incunea nella storia melanconica e sublime raccontata dal Tasso, in ossequio proprio alle idee di Galilei quando, in una celebre polemica letteraria del suo tempo, rivendicò la supremazia assoluta della poesia ariostesca sul mondo tassiano. Certo dietro a tutto questo c'è la singolare assimilazione da parte del Baglione del Rubens romano, che fu necessaria anche a Guido Reni ma in una direzione completamente diversa. Reni vede e



Fig. 3. Pieter Paul Rubens, *Sant'Elena*. Grasse, Notre Dame du Puy



Fig. 4. Pieter Paul Rubens, *Incoronazione di spine*. Grasse, Notre Dame du Puy

apprezza i quadri dipinti da Rubens, quasi nello stesso momento in cui Baglione e Reni lavorano per Sfondrato, nella Cappella di Sant'Elena nel sotterraneo di Santa Croce in Gerusalemme in Roma. E non c'è dubbio che anche a livello strettamente stilistico quella congiunzione marca il Baglione in maniera evidente. Il languore e nel contempo la rigidità, l'eleganza suprema e un vago sentore di incerto e spigoloso, sono altrettanti elementi che rendono curiosissima e attraente la pala di *Santa Elena* in Santa Croce (oggi a Grasse, fig. 3). E che su un personaggio della tempra del Baglione un quadro del genere possa aver avuto un influsso effettivo, è ben lecito affermarlo. Ma la strada vitalistica e ottimistica che Rubens traccia subito dopo, culminante nei possenti dipinti su lavagna della Chiesa Nuova, permette di capire meglio quanto in Baglione e in Reni sia rimasto dell'esperienza, appunto, rubensiana e quanto sia stato invece accantonato con un progressivo allontanamento da parte di entrambi. Per Reni Rubens scompare subito dal suo orizzonte creativo, per Baglione vi resta invece latente e continuerà a condizionarlo di tempo in tempo insinuandosi in quel suo tipico aspetto di aspro e imbarazzato tessitore di trame figurative inattese e originali, ma non prive di remore e di dubbi proprio relativamente ai temi più innovativi.

Dal 1614, data dell'affresco nel Casino Borghese, al 1626, data del *San Giacomo Minore* passano dodici anni. In quel periodo la carriera del Baglione conosce una ascesa cospicua. Il suo stile piace ed è approvato, occupando una posizione autonoma e gradita. Già nel 1617 il maestro compie la metafisica e fantastica pala d'altare oggi in San Bernardino in Panisperna a Roma, con le figure iconiche e ieratiche dei sacri personaggi spinti al limite estremo del grottesco e dell'improbabile proprio attraverso una formulazione dell'immagine naturalistica e brillantissima (fig. 5). Quello stesso anno si approfondiscono i contatti con la corte gonzaghesca e nasce il progetto per la grande pala della *Carità e della Giustizia* (fig. 6). La commissione per quell'opera cruciale arriva nel 1619 e il dipinto compiuto recherà la data 1622, ma è probabile che il disegno preparatorio riemerso di recente possa essere datato nella fase preliminare alla fine del secondo decennio (fig. 7). Nella pala oggi a Kensington Palace, Baglione tira le fila della sua lunga militanza manierista precocemente riversata nelle avventurose vicende caravaggesche del decennio precedente, subito dopo la morte del Merisi. Dalla fase più marcatamente naturalistica Baglione trae lo spunto necessario per la pittura delle "figure simboliche", tipica usanza dell'età sistina e post-sistina, poi lentamente caduta in disuso. Dall'esperienza caravaggesca il Baglione trae l'impaginato complessivo dell'opera e la sua sostanza figurativa così nobilmente "vera" e così astrusamente teatralizzata. È un'opera



Fig. 5. Giovanni Baglione, *Ss. Antonio di Padova, Chiara e Agnese*, 1617. Roma, San Bernardino ai Monti



Fig. 6. Giovanni Baglione, *Allegoria della Carità e della Giustizia riconciliate*, 1622. Londra, Kensington Palace

onirica e stralunata in cui la dottrina e l'autocontrollo del Baglione rifulgono in una materia pittorica che non si potrebbe concepire più tipica e esclusiva del suo fare; quella incomparabile sintesi tra morbida limpidezza della superficie, aristocratica stesura condotta con il sistema della velatura, estraneo in definitiva al Caravaggio ma tipico della sua maniera per la definizione dei caratteri dell'azione scenica in una metafisica sospensione dello spazio. Tutto ciò porta Baglione a formulare un regale capolavoro e la presenza di quest'opera adesso nelle raccolte della Corona d'Inghilterra sembra come l'inveramento di una vocazione profonda, la stessa risentita nobiltà e inquieta compostezza alla base della formulazione del



Fig. 7. Giovanni Baglione, *Studio per l'Allegoria della Carità e della Giustizia riconciliate*. collezione privata



Fig. 8. Giovanni Baglione, *Studio per il san Giacomo minore*, 1626 circa, gessetto nero con lumeggiature a gesso bianco su carta grigio bruna, cm 26x20,1. Düsseldorf, Museum Kunst Palace, inv. KA [FP] 106



Fig. 9. Giovanni Baglione, *Studio per il san Giacomo minore*, 1626 circa, gessetto nero con lumeggiature in gessetto bianco su carta grigio bruna, cm 26,2x19,8. Düsseldorf, Museum Kunst Palace, inv. KA [FP] 11846

San Giacomo minore. L'opera vede la luce poco tempo dopo il compimento della pala della *Carità e Giustizia*, fase comunque ricca di opere consistenti, come i quadri per la Cappella Gavotti nella Cattedrale di Savona. A quel punto della sua carriera la dimensione iperbolica che sempre lo aveva accompagnato, comincia a modificarsi orientandosi in maniera diversa, come attesterà tutto il suo lavoro dalla seconda metà del terzo decennio alla prima metà del quarto. Il *Giacomo minore* attesta appieno il livello raggiunto in quel momento di culmine della fase più alta della sua carriera, con quella elegante e severa sensazione di compressione spaziale, di perfetta definizione del tipo, di una disincantata manifestazione della solenne emotività della figura rappresentata su quel precario equilibrio tra esplicito antiedonismo e bellissima qualità della stesura pittorica in sé e per sé, non catalogabile in qualsivoglia categoria anche se tipicissimo dello stile dell' autore.

Claudio Strinati

Intorno al San Giacomo Minore di Giovanni Baglione

In un ambiente spoglio, descritto solo da un sarcofago istoriato in primo piano, emerge dal fondo bruno la figura possente di un anziano santo, la testa appena circondata dalla luce tenue dell'aureola. Egli volge lo sguardo severo al di sopra della spalla destra, mentre la mano indica quasi impercettibilmente nella direzione opposta, ancora al di là della superficie dipinta, estendendo l'azione ad altri interlocutori silenziosi, al di fuori dello spazio visibile. Il volto e le mani sono segnati dagli anni e dalla fatica ma non sembra abbiano perso il loro vibrante vigore: le iridi scure e ipnotiche si distinguono a fatica, tra le ombre dense spiccano gli zigomi alti sulle gote scavate e i solchi nettissimi delle rughe profonde sulla fronte. È il pesante bastone dai nodi levigati che il vecchio regge nella mano sinistra a denunciarci la sua identità: egli è l'apostolo Giacomo il minore, "parente di Gesù" e primo vescovo di Gerusalemme, bastonato a morte dopo essere stato precipitato dal pinnacolo più alto del Tempio, come testimoniato dagli storici Egesippo ed Eusebio da Cesarea¹. Il grande volume che poggia in bilico sul sarcofago proietta la sua lunga ombra e lo identifica come uno dei dodici prescelti dal Cristo, alludendo al contempo alla *lettera* che porta il suo nome, indirizzata alle dodici tribù di Gerusalemme dopo la diaspora².

Inconfondibile, con il naso dritto dalla punta appena aquilina, le sopracciglia arcuate e folte, i capelli disordinati e mossi che volgono al bianco e la barba fitta e nivea, il modello prescelto per vestire i panni dell'apostolo è la figura di vegliardo ricorrente nel *corpus*





Fig. 10. Giovanni Baglione, *San Giacomo maggiore*. Ubicazione ignota (da M. Marini, 1982)

del cavalier Giovanni Baglione, la cui firma presenza vistosa sul dorso del volume. Tratti distintivi della cifra baglionesca sono anche gli occhi tondi dalle pesanti palpebre e il realistico virtuosismo del modellato delle mani, punto di forza innegabile nell'ormai consolidato repertorio figurativo dell'artista. Queste sono descritte ora dall'alternarsi di pennellate finissime a tratteggio parallelo ora da una più irrequieto segno chiaro che percorre le grinze della pelle descrivendo con sublime effetto naturalistico le vene pulsanti e le nocche nodose.

Presente in collezione privata inglese da più di vent'anni, la prima menzione storica del dipinto risale alla metà del XIX secolo quando è documentato all'interno delle ricche raccolte del maresciallo Nicolas Jean-de-Dieu Soult (1769-1851), generale dell'esercito di Napoleone e protagonista delle imprese belliche dell'esercito francese in Spagna. Appassionato collezionista, in particolare di pittura spagnola del Seicento, Soult approfittò delle soppressioni delle comunità religiose maschili decretate dal Bonaparte per entrare in possesso di numerose opere d'arte, tra cui diverse pale d'altare provenienti da chiese e conventi. È possibile conoscere nel dettaglio la consistenza di questa quadreria grazie al catalogo della vendita della collezione, allestita a Parigi dagli eredi del maresciallo all'indomani della sua morte, presso la galleria parigina del pittore Lebrun, tra il 16 e il 18 maggio 1852. Tra i 22 dipinti classificati come di scuola italiana il *San Giacomo minore* è ricordato ancora genericamente come «un Apôtre» ma con la corretta attribuzione al cavalier Baglione, peraltro facilmente desumibile dalla firma riportata sul volume. Che il quadro sia lo stesso oggi in collezione inglese si deduce dalla prossimità delle misure riportate (cm 133 x 97) nonché dalla precisa descrizione iconografica: “Il est vêtu d'une robe verte drapée d'un manteau rouge. Une barbe blanche flotte sur sa poitrine. De la main droite il tient une massue; l'autre repose sur un livre, au dos duquel le peintre a écrit cette signature: EQUES JOANNES BIGLIONUS ROMANUS. F. 1624. Figure de proportion colossale et d'un grand caractère”. Al semplice refuso sul cognome dell'artista si aggiunge quello sulla datazione che apre una singolare serie di errori che continuano senza soluzione di continuità fino a tempi recenti, fatto peraltro non raro nella letteratura critica su Baglione. Un esemplare del catalogo della vendita Soult conservato presso la Research Library del Getty Institute di Los Angeles riporta anche preziose informazioni manoscritte sul prezzo di vendita dei singoli pezzi – 260 franchi nel caso del san Giacomo – e sul nome del compratore, tale monsieur Turfutt. Il dipinto ricompare solo più di un secolo dopo a Londra, quando è presentato alla vendita Sotheby's dell'8 aprile 1970 (lot. 90); in quest'occasione lo stringato catalogo ci informa che il dipinto rimase nelle collezioni di famiglia del Turfutt

fino a quando il bisnipote non decise di venderlo. Se la data riportata è quella impossibile del 1656 (13 anni dopo la morte del Baglione!), per la prima volta viene proposta la corretta identificazione iconografica con l'apostolo Giacomo il minore.

Nonostante la sua presenza sul mercato artistico inglese dati già al '70, la tela fa il suo ingresso ufficiale nella letteratura specialistica solo vent'anni dopo, quando Carla Guglielmi Faldi, prima competente specialista dell'opera di Baglione, la mostrò in foto a Renate Möller, dandole occasione di inserirla nella sua tesi di dottorato dedicata al pittore, data alle stampe nel 1991³. In quell'occasione, tuttavia, la studiosa tedesca ne fraintendeva sia la data (riportando "1636") sia l'iconografia, ignorandone fin'anche la provenienza antica⁴. Quei "typische Attribute" di san Giacomo minore, furono infatti scambiati con quelli dell'omonimo apostolo san Giacomo maggiore, solitamente identificato da un lungo bastone e dalla conchiglia sul cappello, allusivi al suo continuo pellegrinaggio⁵. L'errore interpretativo a favore di Giacomo maggiore arrivava a leggere nel quadro un'allusione alla tradizione religiosa e figurativa spagnola del Santiago "matamoros", vittorioso alla battaglia di Clavijo contro gli infedeli (844). Tale erronea suggestione si doveva, nell'analisi della Möller, dalla sovrainterpretazione del bassorilievo appena visibile sul sarcofago nell'angolo in basso a destra. Qui la studiosa tedesca vi riconosceva una scena di battaglia ma anche una citazione del miracolo della pietra («steinblock»), che si trasformò miracolosamente in sarcofago quando vi fu posto il corpo del santo arrivato via nave in Galizia⁶. L'ipotesi, certo affascinante se relazionata ad un'ipotetica committenza spagnola, non trova però effettivo riscontro nell'analisi *de visu* del dettaglio figurativo di cui sono appena riconoscibili delle zampe anteriori di un animale. Risulta difficile credere che un pittore dell'esperienza di Baglione possa aver confuso le iconografie dei due santi, né che egli potesse aver marginalizzato un elemento così evocativo come la battaglia di Clavijo al così poco leggibile piccolo dettaglio del sarcofago.

Tale puntualizzazione iconografica è tanto più necessaria se si tiene conto che l'artista romano si era già precedentemente confrontato con la raffigurazione dell'omonimo apostolo maggiore in un dipinto di grande interesse, proveniente dalla collezione Camuccini di Cantalupo Sabino e avvistato l'ultima volta sul mercato antiquario italiano (fig. 10)⁷. Nel rendere nota l'opera Maurizio Marini ne ipotizzava una provenienza dalle collezioni Sannesio dove può essere identificato nel dipinto citato nell'inventario di Anna Maria Sannesio (1724) discendente del noto cardinale Giacomo (1560-1621). Questa ricostruzione è tanto più convincente, sia in ragione della predilezione per la pittura naturalistica sviluppato precocemente dal porporato sia

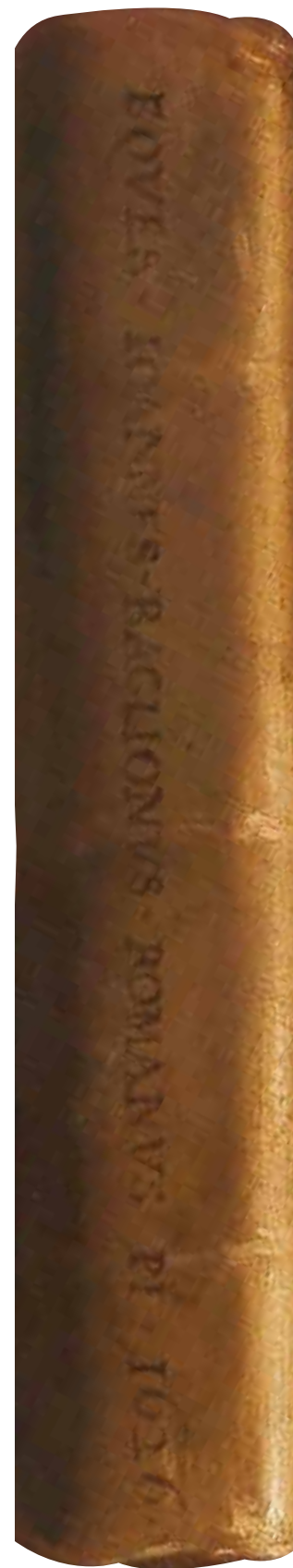




Fig. 11. Georges de La Tour, *San Giacomo minore*. Albi, Musée Toulouse-Lautrec

per la quasi coincidenza delle misure, nonché nella logica che egli possa aver voluto un dipinto raffigurante il suo santo omonimo. Si può aggiungere in questa sede che l'attribuzione stilistica al Baglione trova ulteriore conferma dal confronto con la figura di astante (un autoritratto?) che indica in direzione della grande chiesa sullo sfondo nella *Consegna delle chiavi* del Duomo di Macerata e con il modello del capolavoro giovanile con il *San Giovanni in carcere* dell'Ermitage di San Pietroburgo, meritoriamente riportato al catalogo di Baglione da Giuseppe Porzio⁸.

Al *San Giacomo minore* si possono riferire anche due studi preparatori, entrambi oggi conservati a Düsseldorf (Museum Kunst Palace, inv. KA [FP] 106 e inv. KA [FP] 11846)⁹ e inseriti nella recente rassegna sulla grafica di Baglione, curata da Sonja Brink (figg. 8 e 9)¹⁰. I fogli permettono di intravedere la genesi della composizione del pittore romano, che sceglie di porre in opera una sorta di unione dei due progetti grafici, forse su esplicita richiesta del committente. Se, infatti, il primo studio (KA [FP] 106) mostra una costruzione dell'immagine praticamente identica ad eccezione del sarcofago nell'angolo in basso a destra, il secondo presenta una variazione dell'idea compositiva con l'apostolo che si volta indietro con la testa verso l'alto, ma mostra l'elemento del sarcofago in primo piano. L'utilizzo della medesima carta grigiobruna, oltre che della stessa tecnica a gesso nero con lumeggiature bianche, dai tratti rapidi e sintetici, lascia pensare ad una stretta prossimità cronologica dei due disegni proprio intorno alla data di esecuzione del dipinto¹¹. Ancora, il dettaglio visibile nel foglio KA [FP] 11846 del fregio del sarcofago non ricorda affatto una battaglia quanto piuttosto una generica scena classicheggiante in cui si riconoscono una figura femminile alata che cinge un toro, a significare, più che un preciso rimando alla vita del santo, un più generico elemento decorativo antichizzante, forse addirittura di ispirazione mitraica¹².

Particolarmente rara al di fuori delle serie di apostoli completati talvolta dal Redentore, l'iconografia del santo vescovo di Gerusalemme non è di immediata riconoscibilità e soggetta ad alcune varianti significative. Nel nord Europa, ad esempio, già alla fine del XV secolo, il bastone nodoso può essere sostituito da un'asta metallica triangolare, utilizzata dai cardatori (di cui Giacomo è protettore) per pettinare la lana, come documenta già un'incisione di Hans Baldung Grien o, in anni più prossimi alla tela di Baglione, la serie dipinta da Rubens intorno al 1610-1612 e oggi al Prado¹³. La presenza della mazza battilana è comunque documentata, soprattutto nelle serie molto diffuse di stampe raffiguranti il "credo" suddiviso tra i dodici apostoli. Qui san Giacomo minore è sempre associato al nono articolo del credo e sempre identificabile dalla presenza della vistosa mazza battilana¹⁴. In pittura il parallelo forse più calzante

con l'opera di Baglione, anche perché pressoché contemporaneo, è la tela di Georges de La Tour del *Saint Jacques le mineur* (parte di un *apostolato* completo), oggi conservata al museo di Albi (fig. 11)¹⁵. Allo stato attuale delle conoscenze e valutata la finitezza dell'opera – tra le esecuzioni più accurate di Baglione in questi anni – tenderei ad escludere che il *San Giacomo* facesse parte di una serie dei dodici apostoli, o di un dittico¹⁶, tanto più che generalmente la firma dell'autore, laddove presente, si trova sulle figure “maggiori” del san Pietro o del Redentore. Tuttavia, non andrà dimenticata la segnalazione – a dire il vero difficile da verificare – dell'esistenza di un *apostolato* completo di Baglione all'interno dei locali di clausura del Convento de las Agustinas di Salamanca, riportata da Antonio García Boiza nel suo studio sul convento, ma mai riprodotto in fotografia o visto da altri studiosi successivamente¹⁷.

Provando a fornire una semplice suggestione per la genesi del quadro e per il suo possibile committente sarà opportuno tornare ancora alla collezione del maresciallo Soult, constatando che, nonostante alcuni studi abbiano ricostruito almeno in parte le provenienze antiche dei quadri del militare francese, concentrandosi per lo più sulle opere sivigliane requisite durante la permanenza in città, ancora molto rimane da capire sul resto della quadreria e, significativamente, sul gruppo di opere italiane soprattutto del Cinque e Seicento. È probabile che il *San Giacomo minore* fosse stato acquistato o confiscato dal generale in Spagna, nel momento di massima espansione della collezione e forse proprio a Siviglia, dove egli stabilì la sua dimora presso il palazzo vescovile nel 1808¹⁸. Tele “spagnole” di Baglione sono menzionate dalle fonti locali seicentesche che ne precisano, significativamente, la loro presenza proprio a Siviglia, dove il Soult installerà più di un secolo dopo il suo quartier generale. Nel dettaglio, di opere italiane del Seicento nelle collezioni cittadine dà notizia Antonio Palomino, secondo il quale lo stesso Diego Velázquez studiò attentamente i dipinti di alcuni maestri italiani, tra i quali quelli del “caballero Baglioni”¹⁹, mentre Francisco Pacheco ne ricorda il nome nella sua *Arte de la pintura su antigüedad y grandeza*, stampato postumo proprio a Siviglia nel 1649²⁰. Ma la traccia spagnola più significativa la fornisce lo stesso Baglione nella sua autobiografia inserita a chiusura delle *Vite*: “Né passerò sotto silenzio, che il Cardinal Borgia gli fece figurare il s. Martino a cavallo con il povero; e sta nella Madonna di s. Giovannino alle Monache di s. Salvestro, oltre a molte opere, ch'egli allo stesso cardinale lavorò, per mandare in Ispagna.”²¹. Il quadro citato nel passo è stato identificato nel *San Martino dona il mantello al povero*, oggi presso la sede della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia (fig. 12)²². Rispetto al *San Giacomo minore* la grande pala d'altare è di qualche anno successiva e, su base stilistica, si può datare già al quarto decennio del Seicento²³.



Fig. 12. Giovanni Baglione, *San Martino dona il mantello al povero*, 1631-1633 ca. Perugia, Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia

I tratti somatici del santo, al limite della caricatura, le semplificazioni *naïves* del destriero bianco dalle rigide movenze, la tavolozza ridotta seppur giocata su cromie molto ricercate, così come gli elementi del paesaggio appena accennati, avvicinano il *San Martino* alla pala d'altare per la cappella Furgotti in Santa Maria dell'Orto (datata 1630) e al *San Sebastiano curato da Irene* per i Ss. Quattro Coronati del 1632, che però manca di questa visione fiabesca che oggi connota “positivamente” la pala perugina²⁴. Inoltre, lo notava già Marini, il fatto che Baglione includa la grande tela nell'ultima parte della sua ricca biografia è un indizio da tenere in considerazione per datarla verso la fine della sua produzione. La presenza del cardinal Gaspare Borgia citato dall'artista, che fu a Roma per la seconda volta tra il 1631 e il 1633 in qualità di ambasciatore di Filippo IV di Spagna (reg. 1621-1665), fornirebbe quindi l'occasione per una commissione diretta della pala, a consolidare un rapporto già iniziato con l'invio in Spagna di altre opere, tra cui, non è improbabile, proprio il *San Giacomo minore*.

Consapevoli di arrischiarci sul terreno scosceso della pura speculazione, non sembra peregrino pensare che il committente dell'opera di Baglione possa esser stato effettivamente il cardinale Gaspar de Borja y Velasco (1580-1645), viceré di Napoli nel 1620, membro del Santo Uffizio, arcivescovo di Siviglia (1632-1645) e Toledo (1645)²⁵. Più di altri, infatti, il porporato spagnolo poteva nutrire interesse nel celebrare l'apostolo Giacomo il minore, autore di quella *lettera* al centro di un rinnovato dibattito religioso dopo lo scisma protestante e il periodo del Concilio di Trento²⁶. L'esaltazione dell'immagine del vescovo di Gerusalemme significava riconoscersi nella sua dottrina e nel suo esempio, esplicitati nel testo precettistico della *lettera*, dove accanto al tema dell'ecumenismo della Chiesa (ovvero le “dodici tribù” delle origini) vengono forniti una serie di consigli pratici per la vita quotidiana del perfetto cristiano. Come è noto, il testo di Giacomo fu al centro di un'aspra polemica con i protestanti che non solo non ne riconoscevano la validità considerandolo apocrifo, ma dissentivano profondamente sul contenuto teologico sotteso e in particolare sulla centralità delle opere per la salvezza dell'anima, a cui si contrapponeva duramente Lutero che arrivò a definirla “lettera di paglia”. La devozione assoluta della “colonna” della chiesa (Gal 2, 9), così come il ruolo di guida della comunità cristiana di Gerusalemme delle origini poteva ben coniugarsi con il gusto e l'ambizione di chi, come il cardinal Borgia, non nascondeva le proprie aspirazioni a diventare, dopo Alessandro VI e Callisto III, il terzo pontefice della grande *familia* spagnola²⁷.

Michele Nicolaci

Note

- ¹ “Giacomo poi, il quale è detto fratello del Signore, e primo vescovo di Gerusalemme, essendo dalla cima del tempio precipitato, e rotti le gambe, con una stanga in testa percosso morì, e non lungi dal tempio fu sepolto.” (C. Baronio, *Martirologio romano*, [edizione tradotta in italiano], Venezia 1702, p. 74). Vedi anche V. Corbo, *La morte e la sepoltura di S. Giacomo*, in AA. VV., *S. Giacomo il minore primo vescovo di Gerusalemme*, Gerusalemme 1962, pp. 61-77. Rare sono le raffigurazioni complete delle storie di san Giacomo minore e del suo martirio. Tra queste si ricorderà il ciclo di affreschi dipinti da Andrea Mantegna nella cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani di Padova, gravemente danneggiata durante il secondo conflitto mondiale. La scena del martirio rappresenta propriamente l’uccisione del santo con un pesante bastone dalla terminazione a martello e non, come spesso viene riportato, la Decollazione
- ² “Giacomo, servo di Dio e del Signore Gesù Cristo, alle dodici tribù disperse nel mondo, salute” (Gc 1: 1). L’attuale posizione degli storici tende ad escludere che il Giacomo della *Lettera* sia lo stesso personaggio citato nei Vangeli e negli Atti degli Apostoli, leader dei cristiani di Gerusalemme ma differenzia ben tre personalità storiche distinte. Tuttavia tradizionalmente le due figure coincidono almeno a partire dal IV secolo quando la lettera di Giacomo fu inclusa per la prima volta nel canone cattolico
- ³ R. Möller, *Der römische Maler Giovanni Baglione*, München 1991, p. 147. L’erronea datazione è ripresa da M. Smith O’Neil (*Giovanni Baglione. Artistic reputation in Baroque Rome*, Cambridge 2002, p. 230) nonostante il dipinto ricompaia in asta nel 1994 presso Sotheby’s London (26 ottobre, lot. 102) dopo aver subito una pulitura che ne permette una migliore lettura dello stile pittorico oltre che della data riportata sul volume
- ⁴ L’associazione tra l’apostolo già Soult e il quadro in esame è esplicita nel catalogo d’asta Sotheby’s 1970 ma ignorata nella letteratura critica successiva. G. Isarlo ricorda la vendita del 1852 ma non conosce l’opera (*Caravage et les caravagesme européen*, Aix-en-Provence 1941, p. 74). Pérez Sánchez la cita tra le opere perdute o non identificate (*Pittura italiana en España*, Madrid 1965, p. 226)
- ⁵ Per l’iconografia di *San Giacomo minore* si veda A. Cardinali, *San Giacomo minore. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, pp. 410-411. Si deve escludere che il santo effigiato sia Giuda Taddeo, nonostante anch’egli possa presentare i medesimi attributi. È inoltre ancora più rara nel Seicento l’iconografia di Giuda Taddeo al di fuori degli *apostolados* dove può anche figurare con una alabarda o una spada al posto del bastone, e generalmente affiancata a Simone, con cui condivise il martirio. Il dettaglio della barba e dei capelli appare infine decisivo nel propendere per Giacomo minore (cfr. M. L. Casanova, *Giuda Taddeo. Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, pp. 1155-1156)
- ⁶ Così narra la *Legenda Aurea*: “Si che ponendo quello corpo fuori de la nave, sopra uno grande sasso, quello sasso incontente diede luogo al corpo, come fosse stato terra; e adattossi mirabilmente al corpo in luogo di fossa” (Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, presentazione a cura di F. Cardini e M. Martelli, a cura di A. Levasti, Firenze 2000, II, p. 29)
- ⁷ Il quadro appare sul mercato antiquario nel 1973 presso la galleria Zabert di Torino (*Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo per collezionisti e intenditori*, Torino 1973, n. 19, dove il soggetto è identificato come “*Sant’Eustachio protettore della Borgogna*”). È poi pubblicato in sede scientifica da M. Marini (*Il Cavalier Giovanni Baglione pittore e il suo “angelo custode” Tommaso Salini pittore di figure. Alcune opere ritrovate*, in “*Artibus et Historiae*”, 3, 5, 1982, p. 62), che ne ricostruisce la provenienza dalle collezioni del cardinal Giacomo Sannesio poi in parte confluite nella raccolta Camuccini. Del dipinto si ignora purtroppo l’attuale ubicazione
- ⁸ G. Porzio, *Dipinti napoletani del Seicento nelle collezioni dell’Ermitage. Appunti e integrazioni*, in F. Cappelletti, I. Artemieva (a cura di), *La pittura italiana del Seicento all’Ermitage*, Firenze 2012, pp. 169-184, p. 175
- ⁹ Già variamente avvicinati in passato ai nomi di Ventura Salimbeni (Krahe) e del Cavalier d’Arpino (Ioannides), prima di essere, almeno per il primo dei due fogli, avanzato il nome di Baglione da Simonetta Prosperi Valenti (*Disegni «pseudo senesi» a Düsseldorf*, in «*Prospettiva*», 57-60, 1990, pp. 176-182, p. 181)
- ¹⁰ *In una maniera propria. Zeichnungen des Giovanni Baglione*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Museum Kunst Palast) a cura di S. Brink, Düsseldorf 2008, in particolare pp. 92-96. I due disegni (nn. 13 e 14 corrispondono ai numeri di inventario KA [FP] 106 e KA [FP] 11846). Il primo è segnalato anche nella lista fornita da Smith O’Neil (cit., p. 301) senza alcun riferimento al dipinto e con una datazione al 1622 circa
- ¹¹ La Brink non esclude che il disegno KA [FP] 106 possa essere degli anni trenta (Brink, cit., p. 94). Tuttavia nessun dubbio rimane, a nostro avviso, che i due disegni siano preparatori del quadro e di conseguenza prossimi al 1626
- ¹² Unico riferimento ai tori, peraltro poco attendibile, si trova nella vita di Giacomo maggiore a proposito del trasporto del corpo e del sarcofago presso il palazzo della regina Lupa (Iacopo da Varazze, cit., p. 30). Di conseguenza, erronea ci sembra la lettura iconografica proposta dalla Brink che, arrivando a confondere il proprietario dell’opera indicato nella scheda della Möller (“*Sammlung Peretti*”) con l’antica famiglia di papa Sisto V, al secolo Felice Peretti, prova a rintracciare fuorvianti citazioni araldiche del casato, come la pera e il leone rampante (Brink, cit., p. 94). Difficile sembra anche riconoscere un capricorno nell’animale raffigurato nel disegno e nel dipinto di Baglione, a meno che la studiosa non abbia per errore confuso la parola “steinbock” (capricorno) con “steinblock” (blocco di pietra) già citata dalla Möller a proposito del miracolo del corpo del santo (cit., 1991, p. 147)
- ¹³ Sulla serie di Rubens cfr. H. Vlieghe, *Saints*, in L. Burchard (a cura di), *Corpus Rubenianum*, I, in particolare, p. 46. L’attributo della squadra o asta metallica piegata ad angolo retto è comune a diversi apostoli (Matteo, Simone, Giuda Taddeo) tanto da renderne difficoltosa l’identificazione in mancanza di una scritta. Ad esempio nella serie non completa degli apostoli “*Cussida*” dipinta da Jusepe de Ribera nei primi anni del secondo decennio del Seicento, la figura di apostolo con la squadra, spesso identificato con san Simone, potrebbe anche essere Giacomo; sulla serie da ultimo cfr. G. Papi in *El joven Ribera*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 4 aprile – 31 luglio 2011) a cura di J. Milicua e J. Portús, Madrid 2011, pp. 104-107 (con bibliografia precedente)

- ¹⁴ Per un'ampia casistica delle immagini a stampa connesse al "credo" si veda il recente lavoro di R. Mastacchi, R. Knapi ski, *Credo. La raffigurazione del Simbolo Apostolico nell'Arte europea*, Siena 2011
- ¹⁵ Olio su tela, cm 66 x 54, Albi, Musée Toulouse-Lautrec. La bibliografia sull'*apostolado* di de La Tour è molto vasta; si veda almeno il recente catalogo della mostra dedicata al ciclo degli apostoli *Les Apôtres de Georges de La Tour. Réalités et virtualités*, a cura di J.P. Mohen (Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 24 avril – 20 juin 2004), Paris 2004
- ¹⁶ Egli è spesso rappresentato con san Filippo, con cui condivide la festa liturgica. Anche a Roma i due santi erano venerati insieme presso la basilica dei Santi XII Apostoli che ne conservava le reliquie sin dal VI secolo. Si rileva in questa sede che nei locali del monastero era conservata ancora nel 1975 una tela di Giovanni Baglione raffigurante il *Ritorno dalla fuga in Egitto*, oggi di ubicazione ignota, e forse proveniente dall'Accademia dei Virtuosi del Pantheon (cfr. Smith O'Neil, cit., pp. 201-202, con bibliografia precedente e tav. III). Lo stesso artista non era nuovo a porre in una sola composizione due santi, arrivando anche a soluzioni iconografiche originali come nella doppia redazione della pala con *San Pietro penitente e san Giovanni che indica* (collezione privata e Galleria Sabauda), rese note solo in anni recenti
- ¹⁷ A. García Boiza, *Una fundacion de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Augustinas de Salamanca*, Salamanca 1945, p. 31. Alfonso E. Pérez Sánchez, riferisce di un altro dipinto (della stessa serie?) firmato da Baglione nel 1634, ma non più reperibile dopo il 1916 (cit., p. 225). I rapporti tra il Monterrey e Baglione restano interamente da sondare
- ¹⁸ Sul marchese Nicolas Jean-de-Dieu Soult e la sua collezione d'arte si veda *Catalogue Raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le maréchal-général Soult, duc de Dalmatie*, par le ministère de MM. er Bonnefon de Lavialle et Beaurain, sous la direction de MM. George e Ferdinand Laneuville, Paris 1852; F. Magny, J.-P. Willesme, *Hôtel de Talleyrand-Périgord puis Soult, in Rue de l'Université*, catalogo della mostra (Parigi, Istitut Néerlandais) a cura di F. Magny, Paris 1987, pp. 103-111; O. Delenda, *Las Santas de Alonso Cano en la colección Soult*, in "Goya", 286, 2002, pp. 4-9; B. Navarrete Prieto, *La Santa Catalina del Mariscal Soult, obra de Murillo, procedente de la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla*, in "Goya", 295-296, 2003, pp. 263-268; I. Cano, *El Mariscal Soult y su colección de pintura*, in "Ars Magazine", II, 2, pp. 102-117. Esiste anche un'inedita tesi di specializzazione in storia dell'arte di A. Moratin, *Une grande collection espagnole au XIXeme siècle: celle du Maréchal Soult, son insertion dans le courant hispanisant français*, (Université de Strasbourg, 1981), che non sono riuscito a controllare
- ¹⁹ "Traian de Italia a Sevilla algunas pinturas, las cuales daban gran aliento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices, que en aquella edad florecían; un Pomerancio, caballero Baglioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros." A. Palomino y de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica. Tomo tercero: El Parnaso español pintoresco laudado*, Madrid 1724, edizione consultata a cura di N. Ayala Mallory, Madrid 1986, pp. 156- 157 (Don Diego Velázquez y de Silva)
- ²⁰ "Pero muchos hemos visto en nuestro tiempo, pues hallamos sies pintores en la Italia nobles y Caballeros de hábito: Micael Angel Caravacho (valiente imitador del natural), Pablo Guidoto y Domingo Pasiñano, Gasparo Celio, el Ballon y el Josefino, que los
- tuvieron por merced de nuestro católico rey Felipo II" (F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, edizione a cura di B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990, p. 183)
- ²¹ G. Baglione, *Le Vite de pittori, scultori et achitetti [...]*, Roma 1642, p. 404. Il passo è stato più volte ricordato nella bibliografia su Baglione a partire da A. Pérez Sánchez (cit., p. 225) che sottolinea l'importanza di queste commissioni per il cardinal Borgia, i cui interessi nel campo delle arti figurative furono piuttosto limitati. È ampiamente noto che il pittore scelse di inserire la sua biografia in chiusura delle *Vite* fingendosi l'editore e quindi scrivendo di sé in terza persona
- ²² Olio su tela, cm 285 x 213. L'opera è pubblicata per la prima volta da C. Strinati, *Giovanni Baglione nella cappella Gavotti del Duomo di Savona*, in "Atti e memorie. Società savonese di storia patria", 12, 1978, pp. 27-37, p. 36. Si veda anche Marini, cit., p. 66
- ²³ La datazione alla prima metà degli anni trenta è implicitamente accettata da Möller (1991, pp. 146-147), mentre la Smith O'Neil pensa al 1622 circa riprendendo evidentemente le argomentazioni di Strinati, cit., 1978, p. 36
- ²⁴ Calzante è la definizione utilizzata da Marini che definisce l'opera "di una suggestività astratta, quasi metafisica [...], una raffigurazione edonistica 'sui generis', quasi fiabesca" (Marini, cit., 1982, p. 66). La datazione alla prima metà degli anni trenta è implicitamente accettata anche dalla Möller (cit., pp. 146-147), mentre la Smith O'Neil pensa al 1622 circa
- ²⁵ Sul cardinale Borgia si veda almeno la voce in G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da san Pietro fino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-1861, VI, pp. 51-52, da cui derivano quasi tutte le successive biografie. Per un aggiornamento anche sulle fonti spagnole cfr. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, a cura di Q. Aldea Vaquero, T. M. Martínez, J. Vives, Madrid 1972-1975, in particolare pp. 279-280
- ²⁶ Tra i diversi commenti alla *Lettera* di Giacomo si ricorda quello del grande teologo francescano francese François Feu-Ardent (*Divi Iacobi epistola, christianorum iustos ac integros mores exprimensorazione*, Parigi 1599) il cui grande successo determinò almeno quattro edizioni nell'arco di 20 anni
- ²⁷ Così il Moroni: "Racconta il Cancellieri nel suo *Colombo*, ossia *Dissertazioni epistolari* (p. 197), che il cardinal Gaspare Borgia sperava d'esser il terzo Papa di sua casa" (cit., V, pp. 51-52)