

TANTI MAESTRI UN SOLO NOME: TOMMASO SALINI

Gli inizi a Roma del vaso di fiori*

La rigorosa semplicità nel rappresentare i *Vasi di fiori* sinora assegnati ai cosiddetti Maestri del vaso a grottesche¹ - e di quelli avvicinati in questi ultimi anni al nome di Tommaso Salini² - è anche frutto della suggestione riformista post-tridentina e la scandita definizione delle loro forme indica in modo esplicito l'esordio della messa in scena da protagonista del fiore. Certo, tenendo ben saldo l'assunto dell'indubbia primogenitura italiana di tale invenzione da parte di Michelangelo Merisi da Caravaggio, per il quale, senza riprendere in questa sede argomenti talmente dibattuti e famosi, intendiamo ribadire la totale priorità non solo pensando alla mitica vetta della *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana ma alla fama della perduta *Caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua, e del vetro, e co' i riflessi della finestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade*³. Esito che possiamo comunque ricostruire, oltre che attraverso i due spontanei esempi di *Mazzi di fiori in una boccia di vetro* di Jan Brueghel dei Velluti (Roma, Galleria Borghese)⁴, segnati dal naturalismo delle prime prove del Caravaggio, dalla divulgazione nell'ambiente romano delle tele del cosiddetto Maestro di Hartford⁵ e ammirando il costante interesse dimostrato dal Merisi nei molti inserti presentati nelle opere dei primi anni romani: nelle duplici versioni del *Suonatore di liuto* (San Pietroburgo, Hermitage e collezione privata) e del *Ragazzo morso dal ramarro* (Firenze, Fondazione Longhi e Londra, National Gallery), ma anche nel fiore tra i capelli della

Fillide (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum), nelle canestre del *Bacco* (Firenze, Galleria degli Uffizi) e del *Ragazzo* e nei frutti sparsi del *Bacchino malato* (entrambi a Roma, Galleria Borghese).

L'autore di questi vasi fioriti dovette ben presto intuire la propria strada, cogliendo l'opportunità di cavalcare le più moderne novità, ispirandosi ad esse, sviluppandole prima di altri e creando un vero e proprio inedito filone tematico. Questo potrebbe essere un ulteriore motivo del rancore nutrito dal Caravaggio, sfociato nella famosa disputa che, sul finire dell'agosto 1603, lo vede coinvolto contro il Baglione e l'amico di questi, Tommaso Salini⁶, forse motivata dalla fortuna che incominciavano a riscuotere i suoi vasi di fiori, opere che vengono a colmare l'ampia zona d'ombra del suo fino ad ora poco chiaro percorso.

La severità dell'impianto scenico delle telette romane - o napoletane, finché si dava credito alla loro assegnazione al patriarca della famiglia Recco, a quel Giacomo che inizia a prendere ora la corretta fisionomia⁷ - al di là dei significati simbolici, non deve dunque stupire, quanto è semmai la freschezza della sfarzosa cascata floreale della *Composizione di fiori di campo* ideata ancora nel pieno Cinquecento (verso il 1570) dal pittore tedesco Ludger Tom Ring il Giovane a lasciarci sorpresi e curiosamente esterrefatti, ponendo la questione sull'importanza di un dipinto come questo all'origine delle suggestioni sceniche che andiamo a trattare⁸. Infatti la distribuzione quasi simmetrica dell'esposizione floreale

nasce dalla centralità del vaso che li contiene, come se in quest'ultimo risiedesse il cuore della sacralità dell'immagine e da esso nascesse la vita; perennemente nel pieno della fioritura, senza alcun cenno di deperimento, i fiori appaiono intoccati dalla corruzione dello scorrere del tempo, eretti in tutto il loro splendore a eterno *memento* e proprio per questo sacri.

Queste composizioni in effetti traggono non solo ispirazione ma paiono vere e proprie riproduzioni colorate del primo e più noto repertorio floreale, quel *Florilegium* stampato verso il 1590 con le 24 tavole di Adriaen Collaert (Anversa, 1560 circa - 1618), commissionato da Don Giovanni de' Medici, figlio di Cosimo I, e dedicato alla sua famiglia con uno stemma nel frontespizio attorniato da una ghirlanda e due vasi colmi di fiori⁹. Anche altri incisori svilupperanno questo tema, da Jan I Sadeler (Anversa, 1550 - 1600) a Georg Hoefnagel

1. *Georg Hoefnagel*, *Amoris Monumentum Matri Charissimae*, 1589, New York, Metropolitan Museum



(Anversa, 1542 - Vienna, 1601), avendo già impostato la composizione sul medesimo asse di simmetria durante l'ultimo decennio del Cinquecento (fig. 1), supportati dai numerosi repertori botanici che incominciavano a fiorire, è proprio il caso di dire, e che fornivano ai pittori precise e scientifiche informazioni delle varietà da dipingere. Il vero impulso verso il tema del vaso fiorito nasce dunque da questi stimoli e si sviluppa a Roma durante l'ultimo decennio del Cinquecento, con il contributo dell'eminente studioso Andrea Cesalpino (Arezzo, 1519 - Roma, 1603), già direttore dell'orto botanico di Pisa, chiamato in città nel 1592 da papa Clemente VIII Aldobrandini per divenire archiatra pontificio e professore di medicina alla Sapienza; egli introduce un nuovo metodo di classificazione

2. *Alessandro Allori, particolare del vaso di fiori nell'Incoronazione della Vergine, 1593, Firenze, Galleria dell'Accademia*

3. *Tommaso Salini, Vaso di fiori con lo stemma del cardinale Fausto Poli, collezione privata*

botanica basata sull'osservazione diretta delle piante che favorisce, seppure indirettamente, lo sviluppo dell'illustrazione scientifica¹⁰. Roma diviene così un importante centro di ricerca dove ugualmente si amplifica la passione botanica per la coltivazione dei fiori oltre alla loro riproduzione a stampa e in pittura attraverso rari esempi che dappprincipio mantengono implicazioni religiose, ma che in breve virano anche verso curiosità scientifiche, allegoriche, simboliche, decorative e esaltazioni nobiliari¹¹. Sulla scorta di questo vivace fermento, in città si svilupperanno ricchi giardini privati, nei quali è possibile ammirare rarità di ogni specie provenienti dai luoghi più lontani.

Anche l'incisore Jan Sadeler, a causa del declino economico che affligge la sua attività ad Anversa, nel 1588 decide di trasferirsi a Francoforte, dove stringe un rapporto lavorativo proprio con il più celebre Georg Hoefnagel, già artista naturalista alla corte dell'imperatore Rodolfo II e autore dei disegni allegorici e floreali

che illustrano il volume degli *Archetypha* (Francoforte, 1591). Ma l'aspetto che ci pare rilevante è il viaggio che Jan e suo figlio Justus (Anversa, 1583 - Leida, 1620), autore del *Florae Deae*, realizzano proprio a Roma nel 1600, mentre a partire dall'anno seguente risultano possedere a Venezia una loro bottega, che sembra ben introdotta nell'ambiente artistico lagunare e dove quest'ultimo trascorrerà il resto della carriera¹². Un pittore legato all'ambiente degli incisori è inoltre quel Jacob II de Gheyn (Anversa, 1565 - L'Aia, 1629) al quale sono assegnati due dipinti su rame che raffigurano entrambi una *Bottiglia di vetro con fiori e frutta* (La Rochelle, Musée des Beaux-Arts)¹³, particolarmente significativi per i contemporanei esiti romani che andiamo ad esaminare, benché non sia l'unico a cimentarsi in un universo che, ben presto al nord, assumerà il carattere di specializzazione anche maniacale.

Dunque gli stimoli che pervenivano dagli artisti fiamminghi come dai lombardi, dovettero risultare determinanti per l'esploro-



sione romana del nostro tema. Va perciò tenuto in grande considerazione il passo nel quale Giovanni Baglione ricorda che “Thomasso, ovvero Mao, Salini Romano si mise a far de’ fiori, e de’ frutti, e d’altre cose dal naturale ben’ espresse; e fu il primo, che pingesse, et accomodasse i fiori con le foglie ne’ vasi, con diverse inventioni molto capricciose, e bizzarre, le quali a tutti recavano gusto e si bravamente le faceva che ne ritrasse buonissimo guadagno”¹⁴. Non basta certo l’amicizia intercorsa fra i due a favorire questo positivo ricordo; il Baglione di fatto fornisce un’immagine molto dettagliata e puntuale della fortunata stagione che vede protagonista Mao, affermando inoltre come “diedesi a ritrarre dal vivo, e varie cose dipingeva, & assai bene le imitava”: parole dalle quali riceviamo puntuali conferme circa le opere che

andremo a esaminare, a riprova di come con esse “si può trovare anche la traccia della sua attività come pittore di frutti e di tavole apparecchiate, le vere e proprie nature morte citate negli inventari e distinte dai fiori”¹⁵.

Grazie a queste precise indicazioni, che permisero all’acume di Longhi di porre il Salini ai vertici del genere in Italia ben prima di conoscerne le opere e lo stile¹⁶, e verificata l’inconsistente fondatezza della pista napoletana, per la dibattuta serie di vasi di fiori è stato proposto il nome di Mao¹⁷, presentando all’esposizione di Monaco di Baviera due esemplari tra quelli allora assegnati a Giacomo Recco: l’esuberante *Vaso di fiori con lo stemma del cardinale Fausto Poli* (fig. 3), i cui dubbi sollevati successivamente circa l’autografia in riferimento alla datazione dell’emblema nobiliare vengono fugati dalla conferma della sua creazione almeno dal 1624¹⁸, e il *Vaso con lo stemma della famiglia Spada* (entrambi in collezione privata; fig. 4), riconosciuto in seguito della famiglia Usimbardi la cui

origine toscana non contraddice affatto il nome del Salini visti gli stretti legami intrattenuti dal pittore con la terra dei suoi avi¹⁹. Un terzo esemplare, il *Vaso in argento biansato con la lotta di due putti alati* (Milano, collezione Scaglia; fig. 5, tav.)²⁰ veniva inaspettatamente assegnato al Maestro del vaso a grottesche, nonostante la coerenza stilistica con entrambi e quindi da restituire al medesimo autore, per quanto si esprima con una materia densa e fluida che evidenzia il successivo passaggio a quel linguaggio più sciolto ed evoluto che diverrà caratteristico della maturità del pittore. Si affiancano ad essi i due inediti *Mazzi di fiori in vasi metallici istoriati con scene di caccia* (figg. 6-7, tav.), apparsi sul mercato romano²¹ e caratterizzati dall’esuberante e voluttuosa freschezza dei petali di tulipano nella solita esposizione calibrata e volutamente teatrale che si staglia con efficacia tridimensionale sul fondo scuro.

Ulteriori *Vasi di fiori* dello stesso maestro si identificano negli esemplari già noti, assegnati a Giacomo

4. Tommaso Salini, Vaso di fiori con lo stemma della famiglia Usimbardi, collezione privata

5. Tommaso Salini, Fiori nel vaso in argento biansato con la lotta di due putti alati, Milano, collezione Scaglia





6. *Tommaso Salini, Mazzo di fiori in un vaso metallico istoriato con scena di caccia, già Roma, vendita Finarte*

7. *Tommaso Salini, Mazzo di fiori in un vaso metallico istoriato con scena di caccia, già Roma, vendita Finarte*

8. *Tommaso Salini, Vaso screziato d'azzurro con due sfingi alate, già Londra, collezione privata*

9. *Tommaso Salini, Vaso azzurro istoriato con un giovane che insegue un'oca, collezione privata*



Recco, quello che esibisce un *Vaso screziato d'azzurro con due sfingi alate* (già Londra, collezione privata; fig. 8, tav.)²², il *Vaso azzurro istoriato con un giovane che insegue un'oca* (fig. 9, tav.)²³ e quello già della collezione Rivet di Parigi che corrisponde pienamente allo stile del nostro, nonostante l'impossibilità a verificare la correttezza della data 1626, già indicata dal Causa come scarsamente leggibile²⁴.

Al nucleo così costituito si aggiunge questo significativo inedito *Vaso di fiori* (fig. 10)²⁵ in un formato probabilmente assai simile a quello della *Caraffa* del Merisi. Creato con sobria eleganza sul solito fondo scuro, neutro, quasi a richiamare o forse veramente a imitare l'ardesia, il mazzo di fiori si staglia dalle tenebre con la sua squillante luminosità. Gerbere, narcisi e altre specie risaltano in compagnia del fogliame che appena si intuisce nella penombra; composto in una simmetria cromatica, un'armonia di forme e una pienezza di tinte che la centralità quasi monacale del vasetto biancato, benché costituito da parti dorate, conferma. Anche le sottili pennellate verdi che realizzano le foglioline dei rametti tra i fiori e il vaso sono caratteristici dello stile di Mao e vedremo ricorrono in altre composizioni più complesse e articolate. Proprio per il suo nitore, per la perentoria evidenza e la semplicità della narrazione, ancora più elementare e rigorosa rispetto agli esempi finora menzionati, siamo verosimilmente di fronte ad una delle prove più antiche di questa fase del Salini fiorante, durante il primo decennio del secolo, ben in anticipo sulla coppia di vasi di Palazzo Pitti a Firenze (ora al Museo della Natura Morta nella villa medicea di Poggio a Caiano), ugualmente da restituire con fermezza a Mao: il *Vaso*

*in terracotta con narcisi, anemoni, violacciocche e giacinti e l'altro, un Vaso in maiolica compendiarìa con corona imperiale, tulipani, anemoni, violacciocche e fritillaria persica*²⁶ che potrebbero aver fatto parte delle dodici tele di fiori e frutti acquisite dai Medici e documentate a Firenze nel 1620²⁷. Quest'ultimo *bouquet* sembra esposto in un vaso che richiama la brocca compendiarìa - forse quel "vaso di maiolica colorato da tenere fiori" ricordato nel testamento - presente anche in entrambe le *Composizioni di frutti con oggetti e verdure* (collezione privata) segnalate come del Salini dalla Gregori e che, per quel fare sfrangiato e ondulato dei contorni, si collocano come spartiacque ri-

spetto al cosiddetto Pseudo Salini o Maestro SB²⁸.

Queste opere forniscono dunque lo spunto per affrontare l'altra affascinante e non meno annosa questione²⁹ ricordata dal Baglione, riguardante l'interesse del Salini per le composizioni imbandite con frutta, verdure, animali e oggetti. Il ritrovamento nel mio archivio della fotografia di questa *Composizione di fiori, frutti e vari oggetti* (fig. 10)³⁰, che vidi più di una ventina d'anni or sono, fornisce la fondamentale chiave di lettura per iniziare a porre le basi alla comprensione di questo percorso, dimostrando come il nostro maestro si riveli precocemente abile nei vari 'campi'. L'inedito dipinto



10. Tommaso Salini, *Vaso di fiori*, collezione privata



11. Tommaso Salini, *Composizione di fiori, frutti e vari oggetti*, ubicazione ignota

12. Tommaso Salini, *Composizione di strumenti musicali e vaso di fiori*, ubicazione ignota

(a fronte)

13. Tommaso Salini, *Composizione di frutta nelle alzate e sparsa sul piano, ermellino, volatile, farfalle e vaso centrale di gigli e rose tra due tendaggi*, collezione privata

14. Tommaso Salini, *particolare delle corone di fiori nei Santi Cecilia e Valeriano coronati dall'angelo*, già Parigi, collezione Stein

con la tavola imbandita ci appare come una vera illuminazione, per la convergenza di interessi che vi si esibiscono tutti insieme, come elemento coagulante alla soluzione del problema del pittore di vasi dalla fresca fioritura e di quello di frutta e di oggetti, senza lasciare ulteriori possibilità al dubbio. In questa vasta esposizione di forme sapientemente predisposte con una spontanea articolazione teatrale e colpite da quei bagliori che permettono di scandagliare ogni dettaglio, permane un'atmosfera dal sapore arcaico, nella quale si possono individuare le coordinate utili per proseguire nella ricostruzione dell'ultimo decennio del suo sviluppo con la serenità della conferma al Salini anche di altri contributi che ad esso si affiancano. Ad incominciare dalla scenografica *Composizione di frutta nelle alzate e sparsa sul piano, ermellino, volatile, farfalle e vaso centrale di gigli e rose tra due tendaggi* (fig. 13)³¹,

ove la maturazione dell'esecutore di vasi singoli si distingue anche per quell'articolata distribuzione spaziale culminante nel volatile di profilo e nel vivace ramoscello posato in primo piano. La nitida esecuzione di gigli e rose, analoga a quella del mazzo fiorito presente nella *Composizione di strumenti musicali* (fig. 12) che si affiancava alla colorita esplosione di fiori rigogliosi e splendenti in un prezioso vaso, del dipinto precedente, ove campeggia quello che vagamente richiama l'emblema farnesiano, riconduce facilmente queste tele non solo alla mano del solito Mao che abbiamo sin qui apprezzato per le opere un tempo considerate di Giacomo Recco, ma costituisce un fondamentale trampolino verso le personalità anonime che andiamo ad assommare al nostro pittore, fornendo utili spunti alla comprensione dei suoi esiti. Vi vengono inoltre esibiti argenti sbalzati e cesellati,

dalla saliera allo spargizuccherò, l'alzata con sette mele ben visibili, un piatto con altrettante sette fette di salame, un altro piatto con una pagnotta posata sul tovagliolo bianco, una brocca in terraglia, un bicchiere e una brocchetta di vetro con una tromba nel fondale in penombra, in una visione come primitiva, dai forti toni contrastati che nella parte destra del quadro e in particolare nella brocca, anticipa le crepuscolari rudezze del giovane Sironi. Ritroviamo un simile pane casereccio, presente nella *Composizione* poc'anzi citata, a conferma dello stile esecutivo più evoluto, in sintonia con il *Piatto e alzata di maiolica con pesci, limone con mosca, fiori e rospo* dall'ipotetica simbologia religiosa interpretata come connessa alla Compagnia di Gesù³², dove i fiori possiedono la stessa intensità del giallo e l'identico risalto che appartiene alla ben nota *Fiasca* di Forlì³³.

Potremmo leggerci, soprattutto nell'esibizione inclinata dell'alzata colma di frutta, una certa somiglianza con la successiva *Composizione di frutti, ortaggi e tartarughe* (Roma, collezione privata), segnalata da Zeri come Salini³⁴ e che, alla luce della migliore definizione della nuova personalità del Maestro SB, sembrerebbe da considerare come una delle sue prove più antiche, dove in particolare gli oggetti appaiono accomunati dal medesimo caldo naturalismo, espresso con una pienezza e una densità che rileva gli elementi e con una fisicità dal sapore lombardo, torniti e pieni, lasciando che la luce ne evidenzi con efficacia materica i volumi e i contorni. Il senso tattile, carnale o come dire sensuale, da impasto di maiolica invetriata, accomuna queste opere allo stile maturo di Vincenzo Campi, a quella fantastica *Composizione di frutta* della collezione Faroni di Brescia³⁵ che si attaglia alle più note e straripanti *Stagioni* della Pinacoteca di Brera e del Castello di Kirchheim³⁶. Rispetto la più intima



e misurata esposizione bresciana il passo delle nostre versioni romane appare assai breve e lascia presagire nuovamente la presenza di un intermediario, per così dire, al quale tutti subito pensiamo, il Merisi stesso e quei brani giovanili tanto noti che hanno agito da megafono per la diffusione romana di queste novità.

Con questi dipinti percepiamo uno scarto evolutivo nella verità naturalistica della frutta, nella sua volumetrica morbida tornitura, negli effetti cromatici caldi e nei contorni nervosi e sfrangiati, permanendo alcuni di quegli elementi che caratterizzano le opere del Salini e quell'equilibrato effetto d'insieme che scandisce gli oggetti, li esamina con la serena

consapevolezza delle forme e dei materiali, in un competitivo dialogo che tiene ben presente le contemporanee scelte di Cecco del Caravaggio e del Maestro Acquavella *alias* Crescenzi, misurandosi con altri pittori come Pietro Paolo Bonzi e Agostino Verrocchio, abitanti nel medesimo rione romano di San Lorenzo in Lucina³⁷.

Queste opere sono accomunate, come le *Tre alzatine con frutta disposte su un piano e una caraffa di vetro con fiori*³⁸, dal clima intensamente caravaggesco, nel quale incontriamo quel tipico *fil rouge* costituito dal giglio che si ritaglia nell'ombra, motivo ricorrente e legante del percorso saliniano, identico nella pala di *San Nicola da Tolentino* della chiesa romana di



15. Tommaso Salini, Sant' Agnese liberata dall'angelo con la corona di spine, già Roma, chiesa di Santa Agnese in piazza Navona

(a fronte)

16. Tommaso Salini, Cacciagione e pollame, collezione privata

Sant'Agostino. In essa il realismo del santo che si esibisce mostrando nuovamente il grande stelo di bellissimi fiori, si unisce al tronco ricco di fogliame che gli appare sul fianco, in una datazione circoscritta tra il 1516 e il '18³⁹, che trova un forte sostegno nel confronto con lo *Stendardo dei Quattro Santi Coronati* databile appena prima, al 1614-'15⁴⁰. Così come il *San Carlo Borromeo in preghiera davanti all'apparizione della croce* per il fatto di essere firmato e datato sul bordo della pagina aperta del volume "TOMASO SALINI [...] 1617"⁴¹, porta finalmente nuova linfa alle scarse informazioni cronologiche del nostro maestro, in un arco di anni nel quale esegue anche

la *Sant' Agnese liberata dall'angelo con la corona di spine* (fig. 15), già sull'altare della chiesa romana di Sant' Agnese in Agone in piazza Navona⁴², che non venne costruito prima del 1618 e il *San Francesco in estasi* donato dallo stesso Salini "per il suo introito nella Accademia romana de' pittori e scultori MDCXVIII" (Roma, Accademia di San Luca, proveniente dalla chiesa dei Santi Luca e Martina), dopo che la prima volta era stato cancellato⁴³. Il pittore si esprime in un linguaggio di forte suggestione caravaggesca, tipico della brigata degli ingessati tardomanieristi, lenti nel comprendere le profonde novità di Caravaggio, ma comunque influenzato dal Borgianni e da Orazio Gentileschi - come mostra

la figura sdraiata nella tela di Sant' Agnese - costantemente mediato dalla lettura sul solito Baglione e con il perseverare di retaggi zuccareschi e arpineschi che si sono modellati sulla solida benché soffusa morbidezza delle forme che viene suggerita dai toscani presenti a Roma come Agostino Ciampelli, Nicolò Circignani e Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio.

Ecco allora che il vaso fiorito risulta determinante per restituire a Mao anche il *Ritratto di gentiluomo con la moglie e il figlio* (El Escorial, Museo del Monastero) in cerca di autore e già assegnato a Scipione Pulzone⁴⁴. Questa intensa immagine di famiglia, risalente al secondo decennio, oltre a corrispondere alla sua mano nell'esecuzione dei fiori, nell'immane giglio e nella loro intonazione sul fondo scuro, rimanda chiaramente a lui anche per la candida liquidità delle forme fluide e rotonde della scultura di San Giorgio, identica alle decorazioni dei suoi vasi, per non parlare delle figure e dei loro profili affilati, tanto affini a quelli dello *Stendardo dei Santi Coronati*, alla meticolosa raffinatezza degli abiti, altrettanto in sintonia con le preziose finiture delle vesti e i decori floreali delle capigliature di quelle affascinanti nobildonne contemporanee raffigurate nei *Ritratti femminili* assegnati a Jacopo Zucchi⁴⁵.

La limpidezza e il nitore del petalo che si staglia come in rilievo sul fondale scuro diviene la principale caratteristica che contraddistingue il suo stile fino alla *Fiasca fiorita* di Forlì. Ma non è il solo: in effetti anche altre opere di figura eseguite da Mao forniscono determinanti conferme, dal momento

che possiedono inserti floreali che parlano la medesima lingua. Mi riferisco alla tela che raffigura i *Santi Cecilia e Valeriano coronati dall'angelo* (già Parigi, Stein), forse in realtà di poco precedente, ancora nel primo decennio, nella quale le due eleganti corone di fiori (fig. 14) possiedono già tutte le caratteristiche di precisione dei contorni, di risalto e vivacità cromatica delle immagini in vaso del nostro Tommaso⁴⁶, come pure il *Martirio di Santa Dorotea* (collezione privata)⁴⁷, ove l'angioletto che reca il piatto di frutti e fiori possiede l'identica matrice stilistica saliniana.

Allo stesso tempo corrisponde probabilmente al Salini questa intensa visione fortemente chiaroscurata nella quale si genera la sorprendente *Cacciagione e pollame* (fig. 16)⁴⁸ intrecciata con le opere appena scorse, in una dinamica evolutiva nella quale, per gli esiti di forte realismo cui perviene, pone il pittore fra i primi autori a capire l'eccezionalità della *Selvaggina volatile* del Maestro di Hartford (Roma, Galleria Borghese), in una posizione intermedia rispetto alle equilibrate e solenni scansioni di Sanchez Cotan. Salini diviene imprevedibile interprete autonomo, leale e competitivo nel panorama artistico romano e questo essenziale dipinto che fa emergere dal fondale nero una testa di montone insieme a un pezzo di carne, una lepre squartata, un salame, uccelli e due galline vive, per il suo acuto verismo si pone come preciso antefatto agli esiti più noti della pittura napoletana del secolo, alle famose cucine di Giovanni Battista e Giuseppe Recco che segnano la maturità di un genere nato nella sua formulazione sperimentale anch'esso a Roma. Questa ricerca di verità è altrettanto chiara nella fedele e attenta riproduzione che il seguace del Salini, perché comunque anche le opere del Maestro SB nascono nella sua orbita, fornisce dell'aragosta o della testa di cervo,

delle anatre come delle lumache o dei cavoli, generando quella sensibile visione da sottobosco che anima il primo piano delle sue composizioni, tanto alla fonte delle invenzioni di Paolo Porpora.

Tornando all'argomento floreale, finora ritenuto di Giacomo Recco è anche il *Vaso di fiori con la rappresentazione della Natività fra putti slanciati* (Torino, collezione privata; fig. 17, tav.) che, non solo è affine al nucleo di opere da restituire al Salini ma, insieme ad altri esemplari già menzionati (figg. 18-19)⁴⁹, costituisce quell'ulteriore elemento di raccordo per comprendere i motivi della restituzione alla maniera iniziale dello stesso Mao di buona parte dei dipinti finora ritenuti del cosiddetto Maestro del vaso a grottesche⁵⁰; personalità anonima, per la quale la critica, pensando fino ad oggi ad una figura attiva in terra lombarda, si è fatta forse fuorviare dall'aspetto arcaizzante della fantasiosa varietà dei contenitori e da quei piani prospetticamente sporgenti e taglienti su cui poggiano, perdendo di vista la somiglianza che lega l'attenta esecuzione floreale alle opere restituite in questa sede a Tommaso. Non soltanto nella simmetrica centralità compositiva ma all'esame del dettaglio, nella precisa esecuzione di fiore in

fiore, nel disegno del contorno dei petali, che inizialmente vediamo calligrafico e delineato, quasi inciso, nella lenticolare definizione degli effetti screziati delle venature e nell'attenta lettura delle sfumature, tutti giocati nei toni chiari e ancora freddi. In seguito il pittore modifica e sviluppa la propria tecnica esecutiva caricando con una pennellata più densa e pastosa il colore dei petali, arrivando ad accentuare quel risalto sul fondale scuro che ne esalta e nobilita l'effetto e conservando la fantasiosa creatività sempre più libera e crescente. Anche se, a ben vedere, il nostro Salini si fa riconoscere in altri dettagli, nella medesima stravagante qualità dei manici dall'intonazione bluastra a lueggiate chiare che apprezziamo per esempio nel *Vaso di fiori con la Visitazione* in coppia con il *Mazzo di fiori in un vaso raffigurante l'Ecce Homo* (La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia; figg. 20-21)⁵¹, che introduce all'altrettanto frequente motivo delle anse a larghe volute costituite da animali. Identico spirito fantasioso che ritroviamo nei due inediti *Vasi fioriti con i ritratti di due fanciulle* (figg. 22-23), in sintonia con il sistema composto e regolare proposto nelle rigogliose esplosioni floreali del *Vaso con mascheroni e stemma nobiliare* e nel-





17. Tommaso Salini, Vaso di fiori con la rappresentazione della Natività fra putti slanciati, Torino, collezione privata

le altre composizioni ancora più evolute fino al *Vaso di fiori con un ritratto di profilo tra due mascheroni* (fig. 23)⁵² che segna un'ulteriore fase di passaggio. Tutti esemplari in stretto dialogo con le variazioni di *Vasi fioriti* qui rese note (figg. 10-13), che racchiudono già integralmente gli indizi per la soluzione del problema. Fin da queste prime opere di un nucleo ben circoscritto e riconoscibile che si pone alle origini del percorso che andiamo ricostruendo e dal quale abbiamo preso le mosse, appare ben chiaro lo spirito del pittore: la libertà inventiva organizza non solo la disposizione floreale, in maniera sempre calibrata, calcolata da una motivazione che privilegia l'aspetto espositivo e l'osservazione scientifica, più o meno sobria o esuberante, lasciando anche libero

sfogo alla bizzarria delle continue creazioni e delle nuove varietà di contenitori. Nell'assenza di una data precisa, un importante contributo per la collocazione cronologica delle nostre tele ancora entro il XVI secolo giunge dal parallelo che si instaura con la soluzione floreale che avvolge *l'Incoronazione della Vergine* (Firenze, Galleria dell'Accademia) di Alessandro Allori⁵³: un vaso fiorito (fig. 2) che, nella realizzazione e nell'impaginazione si mostra del tutto simile a quelli del gruppo del Maestro del vaso a grottesche e che è alla fonte dell'invenzione e della festosa partecipazione degli angeli. La data 1593 è utile per mostrare come sia già comune in questi anni la rappresentazione degli interessi floreali - Ligozzi *docet*-, per l'Allori per nulla sporadici, come

dimostra nello stesso museo la cascata di fiori che piove sull'*Annunciazione*, in ambienti come quello fiorentino e romano, nei quali si sviluppano ricerche ben più ampie e stimolanti per quei tempi.

Un repertorio di immagini così vario e composito che certamente dovette fare breccia nell'elegante e incuriosito ambiente delle nobili famiglie dell'Urbe, come documentano ulteriormente altri due inediti, questo *Vaso fiorito* (fig. 26)⁵⁴, stravagante nell'invenzione del contenitore dorato, che nasce da un sottile stelo poggiato sull'accento di un basamento, e nel quale le proporzioni dedicate a quest'ultimo per una volta sono superiori all'universo floreale che lo sovrasta, quasi schiacciato entro lo spazio restante. Questa esigenza del comporre la fioritura riempiendo fino al limite estremo l'intero sviluppo in altezza del quadro è argomento comune a quasi tutti i dipinti del Salini. L'esecuzione appare raffinata come sempre anche se l'effetto brillante e smaltato del colore è accentuato dall'essere l'unico esemplare finora noto dipinto su tavola, in un esito conservativo invidiabile che lo rende più affine agli esempi fiamminghi.

L'esecuzione dei due angeli si dimostra della medesima mano che realizzerà le forme poi liquefatte e contrastate del *Vaso* in collezione Scaglia (fig. 5), come nelle costolature e nei motivi a grottesche che si ripeteranno in seguito nelle varie declinazioni più fantastiche possibili, certo ispirate ai modelli classici e manieristi che si diffondono per tutto il Cinquecento nei motivi decorativi del vasellame. L'altro esemplare altrettanto bizzarro mostra un *Vaso di fiori inserito in una nicchia con uno scoiattolo e un pappagallo* appostati sulla base (fig. 27)⁵⁵. Anche questa creazione è per ora l'unica conosciuta e testimonia di nuovo la varietà del repertorio, con i fantasiosi manici, il putto piegato e la figura allegorica entro uno



18. *Tommaso Salini, Vaso di fiori con scena galante, ubicazione ignota*



19. *Tommaso Salini, Vaso di fiori, ubicazione ignota*

20. *Tommaso Salini, Mazzo di fiori in un vaso con la Visitazione, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia*



21. *Tommaso Salini, Mazzo di fiori in un vaso raffigurante l'Ecce Homo, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia*





22. Tommaso Salini, Vaso fiorito con il ritratto di una fanciulla, collezione privata

23. Tommaso Salini, Vaso fiorito con il ritratto di una fanciulla, collezione privata

24. Tommaso Salini, Vaso di fiori con scena galante, già Parigi, vendita Artcurial

25. Tommaso Salini, Vaso di fiori, già Parigi, vendita Artcurial





(alla pagina precedente)

26. Tommaso Salini, Vaso di fiori, collezione privata

27. Tommaso Salini, Vaso di fiori inserito in una nicchia con uno scoiattolo e un pappagallo, già Parigi, mercato antiquario

28. Tommaso Salini, Vaso di fiori con petali sul piano, già Bergamo, galleria Lorenzelli

29. Tommaso Salini, Vaso di fiori, Roma, collezione privata

scudo al centro del tutto analoga a quella appena vista nell'esempio precedente, questa volta creato col sapore rinascimentale dell'elemento architettonico e in relazione ad analoghi esempi nordici.

Ragione per la quale si legano al nostro pittore anche il *Vaso istoriato con fiori* del Museo Nazionale di Lubiana⁵⁶, con quei due bizzarri manici a forma di serpente, la coppia di *Fiori in un vaso di metallo*

cesellato⁵⁷, l'esile *Vasetto di fiori* del Museo di Utica⁵⁸ e altri due esempi già assegnati ad artisti lombardi: il *Vaso di fiori con petali sul piano* (collezione privata; fig. 27) attribuito a Fede Galizia⁵⁹, che si caratterizza per un prezioso recipiente dal sapore ancora cinquecentesco e il simile inedito *Vaso di fiori* (fig. 28) di collezione privata romana⁶⁰, ove l'elegante contenitore in bronzo sbalzato e cesellato che mostra un cherubino in primo piano propone, nell'orientamento in diagonale suggerito dallo scorcio delle due anse, una evoluzione prospettica del tema non più solamente frontale, in una datazione certamente successiva.

Le tele del Maestro del vaso a grottesche che prendo in considerazione non sono copie successive di seguaci o prodotti di imitatori

– che, come vedremo, si diffonderanno in gran numero nel corso del secolo in seguito alla fortunata declinazione barocca di questo elemento decorativo – quanto piuttosto opere nate dalla medesima mano, nelle quali il richiamo simbolico, religioso e mitologico, che appare dapprima più esplicito, e quell'aspetto innegabilmente arcaizzante e bidimensionale dell'esposizione floreale, implicano l'essere di fronte ai primi incunaboli del genere romano⁶¹. L'esame della produzione finora conosciuta⁶² fa supporre che esse siano creazioni in continua evoluzione, sviluppate con una varietà di repertori funzionale alla nascente domanda, che probabilmente si concentra verso lo scadere del secolo e i primi anni del successivo, in un fervente clima di svariate committenze, con una vivacità di spunti che lascia supporre la suggestione della produzione del cosiddetto Maestro di Hartford e la personale conoscenza del fermento inventivo che nasceva attorno alla bottega del Cavalier d'Arpino⁶³.

Per lo stesso motivo anche le

30. Tommaso Salini, Vaso di fiori con un ritratto di profilo tra due mascheroni, ubicazione ignota

31. Tommaso Salini, Vasetto di fiori, Utica, N.Y., Munson Williams Proctor Arts Institute, Museum of Art







(alla pagina precedente)

I. Tommaso Salini, Vaso di fiori, già Parigi, vendita Artcurial

II. Tommaso Salini, Vaso di fiori con scena galante, già Parigi, vendita Artcurial

III. Tommaso Salini, Vaso di fiori inserito in una nicchia con uno scoiattolo e un pappagallo, già Parigi, mercato antiquario

IV. Tommaso Salini, Vaso di fiori, collezione privata

V. Tommaso Salini, Vaso fiorito con frutta e uccelli, Bergamo, collezione Previtali

VI. Tommaso Salini, Composizione con due vasi di fiori e alzatina di frutta, Londra, collezione privata

(a fronte)

VII. Tommaso Salini, Composizione con due vasi di fiori, melograno e ciliege, carciofo e volatili, Londra, mercato antiquario

VIII. Tommaso Salini, Vaso di fiori, collezione privata

IX. Tommaso Salini, Vaso di fiori, già Bergamo, galleria Lorenzelli







X. Tommaso Salini, *Vaso di fiori*, Firenze, collezione privata

XI. Tommaso Salini, *Vaso di fiori*, Roma, collezione privata

XII. Tommaso Salini, *Tavolo da cucina con due vasi fioriti, canestra di vongole, pesci e un volatile sullo stelo del narciso*, già Stoccolma, vendita Bukovskis







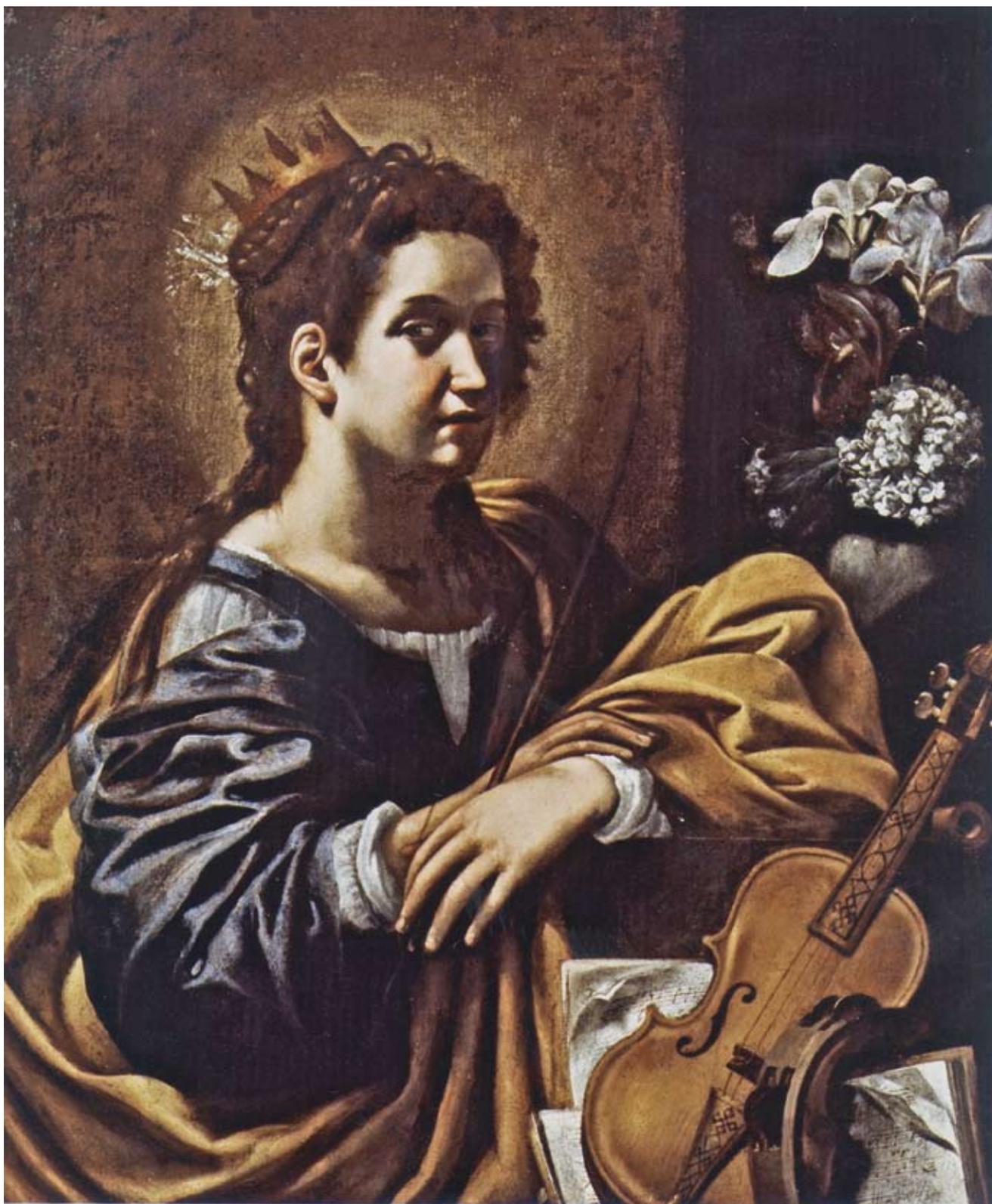
II. Tommaso Salini, Mazzo di fiori in un vaso metallico istoriato con scena di caccia, già Roma, vendita Finarte

II. Tommaso Salini, Vaso di fiori con la rappresentazione della Natività fra putti slanciati, Torino, collezione privata

II. Tommaso Salini, Fiori nel vaso in argento biansato con la lotta di due putti alati, Milano, collezione Scaglia

II. Tommaso Salini, Fiori in un vaso screziato d'azzurro con due sfingi alate, già Londra, collezione privata





II. Tommaso Salini, Santa Cecilia, Torino collezione Stefanini



II. Mario Nuzzi, Vaso azzurro con mazzo di fiori, collezione privata

III. Mario Nuzzi Vaso azzurro con mazzo di fiori, collezione privata

II. Mario Nuzzi e Carlo Maratta, Allegoria del sonno, collezione privata





32. Tommaso Salini, Fiori in un vaso con un cane rampante come manico, già Parigi, mercato antiquario

33. Tommaso Salini, Mazzo di fiori con un giglio al centro, già Parigi, mercato antiquario

due raffinate *Composizioni in vasi con lo stemma dei marchesi Pallavicino* negli appartamenti privati della Reale Basilica di Superga (Torino)⁶⁴ spettano a questa medesima produzione, apparentemente più 'seriale', o più correttamente degli esordi, del nostro pittore, ove la qualità dei fiori, forse più essenziale e non meno raffinata, risale certamente alla medesima mano del solito maestro Tommaso, in un prezioso contenitore dorato che giustifica il nobile lignaggio della famiglia committente.

La conferma della nostra proposta si avvale di alcuni veri apici risalenti alla fase più matura di questo periodo iniziale, ove il Salini si cimenta in variazioni ancora più complesse e azzardate. Mi riferisco al *Vaso fiorito con frutta e uccelli* che, insieme all'altrettanto interessante *pendant*, la *Composizione di frutta dominata da un vaso di fiori* (Bergamo, collezione Previtali; fig. 34-35)⁶⁵ costituiscono il fondamen-

tale punto di raccordo, insieme al *Vaso di Fiori con due colombi e frutta* (già Parigi, galleria Leegenhoeck; fig. 37)⁶⁶, concludendo al meglio la stagione del Salini alias Maestro del vaso a grottesche, e aprendo, con esemplari come il *Vaso polidoresco fiorito* (già Campione d'Italia collezione Lodi)⁶⁷ e il successivo, opulento *Vaso di fiori con tre uccelli e un melograno* (ubicazione ignota; fig. 38)⁶⁸ - la cui caducità dei fiori appare come il sintomo più evidente del cambiamento rispetto alla produzione finora esaminata - quella delle conquiste spaziali e cromatiche precisate all'inizio con le opere finora attribuite a Giacomo Recco.

In essi ritroviamo i medesimi elementi stilistici che abbiamo esaminato poc'anzi per il Maestro del vaso a grottesche, con un grado di sicurezza, un naturalismo e un'inventiva che precorrono la definizione ancora più squillante e viva del soggetto rappresentato,

aprendo alla comprensione del 'pittare' frutta, ortaggi e animali che sarà pratica altrettanto sapiente del Salini. Si stempera con un più sensibile effetto naturale la scontornatura chiara della nervatura delle foglie e il ritagliare dei petali che ha contraddistinto quell'apparente rigidità della prima fase, il colore si fonde e si amalgama in un'ambientazione luministicamente contrastata che possiede tutta la modernità delle novità caravaggesche. Inoltre la variazione del punto di vista, una volta abbassato per consentire l'osservazione slanciata del vaso e quell'azzardo del piatto di peltro inclinato e ugualmente riempito di frutta, una volta per poter vedere dall'alto il basamento su cui dispone le mele, in entrambi i casi studiate come solidi, permette al pittore di esprimere con inventiva la propria indole allo stesso modo delle composizioni appena ricordate⁶⁹. Anche il contenitore, in



34. *Tommaso Salini, Vaso fiorito con frutta e uccelli, Bergamo, collezione Previtali*

35. *Tommaso Salini, Composizione di frutta dominata da un vaso di fiori, Bergamo, collezione Previtali*

36. *Tommaso Salini, Fanciulla con una canestra, vaso di fiori, frutta e uccelli, già Londra, mercato antiquario*



questi casi fortemente ispirato dalle stampe incise a Roma da Cherubino Alberti e tratte dai motivi di quell'altro grande caravaggino che fu Polidoro Caldara, partecipa a questa esuberante sfida prospettica e cromatica, raccontando di quanto la cultura figurativa del nord Europa viaggiasse su binari paralleli e con obiettivi simili, passando dalle straordinarie opere di Georg Flegel (Olomuc, Moravia, 1566 - Francoforte sul Meno, 1638) a quelle di molti altri specialisti del genere. Proprio Flegel, non a caso, verso il 1580 si dirige a Vienna dove diviene assistente di Lucas van Valckenborch I che componeva scene di mercato ispirate a Joachim Beuckelaer⁷⁰ e a Vincenzo Campi, ma soprattutto ha la possibilità di studiare le bizzarre naturalistiche di Arcimboldo, e perché no, di spingersi in un viaggio di studio in Italia prima di stabilirsi nel 1594 nell'importante città tedesca di Francoforte. Anche se la sua presenza non è poi determinante per spiegare le

relazioni con l'ambiente milanese e romano, che paiono tangibili attraverso i risultati figurativi a cui perviene, la fortuna del tema viene sottolineata dalle due interessanti versioni della *Fruttivendola con gigli e rose* (Hartford, Wadsworth Atheneum), una delle quali datata 1577 dall'ancora misterioso anversese Scipione Goltzius (Boston, Museum of Fine Arts). In maniera del tutto inaspettata ci rendiamo conto che vanno verosimilmente recuperate alle sue origini del comporre *Tavole imbandite* le due tele in collezione privata, note per essere state considerate anch'esse lombarde, e in stretto rapporto con l'ambiente di Vincenzo Campi⁷¹. Con esse non solo possediamo ulteriori elementi di raccordo per l'inizio del Salini fiorante, con quei sei vasetti biancati di varia foggia e materiale che chiudono la composizione approfittando del solito fondale scuro per risaltare in tutto il loro verismo (fig. 39), ma aggiungiamo una notevole varietà di spunti alla comprensione

della nascita del pittore di nature morte. Per i fiori valgono le considerazioni fin qui espresse circa la congiunzione con le tele del Maestro del vaso a grottesche, avendo ancora migliori punti in comune per capire l'aggiunta di quell'altro *Vaso fiorito* (fig. 43)⁷² visto dal sott'in su che è prova dell'ulteriore tentativo di crescita nella direzione dell'azzardo prospettico continuata anche in seguito dal Salini e per ritrovare quella brillante esibizione cromatica che getta le basi per la conferma della sua identificazione quale autore della famosa *Fiasca* di Forlì (fig. 44).

Sulle due tavole imbandite, una nelle gradazioni del giallo e dell'argento, l'altra con la predominante rossa, abbiamo il primo ampio repertorio di soggetti che più da vicino interesseranno il Salini, rendendo evidente quella passione per le forme morbide e arrotondate che vedremo caratterizzerà l'atmosfera delle sue tele.

Un dipinto recentemente apparso sul mercato antiquario (fig.



37. Tommaso Salini, Vaso di fiori con due colombi e frutta, già Parigi, galleria Leegenhoeck

38. Tommaso Salini, Vaso di fiori con tre uccelli e un melograno, ubicazione ignota



36) illustra bene la fase più evoluta di questo contesto iniziale del percorso di Tommaso Salini, mostrando come nella fioritura sussistano i tipici caratteri del Maestro del vaso a grottesche in un altrettanto splendente contenitore dall'innegabile fantasiosa ispirazione e abbinando una canestra esibita tra le mani della fanciulla che compare a fianco di una varietà di uccelli e di frutti poggiati su un piano di



pietra⁷³. La figura della giovane risulta particolarmente disegnata, della stessa delicata e ricercata cromia dell'autore dei fiori, in un abbigliamento che lascia pensare agli anni a cavallo di secolo, concordando con la stessa datazione che si ipotizza per gli elementi floreali. Il suo profilo si confronta con le figure ben successive dipinte nell'impresa pubblica forse più sentita dal Salini, la *Sant'Agnese liberata dall'angelo* (già Roma, Santa Agnese in piazza Navona; fig. 15). L'esecuzione della frutta, benché appaia indubbia la relazione, forse come precedente, con ciò che sviluppa il Maestro Acquavella alias Crescenzi, sembra essere il logico passo evolutivo rispetto agli esempi appena esaminati della collezione Previtali, ponendo anche l'ipotesi che possa appartenere alla sua mano la *Ciotola e il piatto colmi di frutta* e il suo *pendant*, l'*Alzatina con frutta e ortaggi, carciofo e cetriolo*⁷⁴ in quei toni tersi, colore pastello, che vediamo nei suoi *bouquet* e quelle forme di solidi per i morbidi frutti, modificando così in maniera radicale alcuni *topoi* circa la natura morta lombarda; siamo comunque di fronte ad un primo dipinto di concezione più complessa, con fiori, frutta, uccelli e figura umana, interamente

eseguito a Roma dal Salini; questi antefatti spiegano come di lì a breve Tommaso giunga a realizzare la *Composizione di frutta e cavolo con un vaso di fiori* (fig. 40)⁷⁵, ideata su piani diversi, scanditi dalla luce, che segna un ulteriore elemento di confronto con le contemporanee scelte spagnole di Sanchez Cotan e Juan van der Hamen.

Passaggio successivo nella ricostruzione della sua attività è dunque riconoscervi molte di quelle opere finora assegnate a Giacomo Recco e, oltre ai dipinti finora menzionati, altri *Vasi di fiori* si insediano a tutto diritto nello sviluppo di Tommaso: mi riferisco agli eleganti esempi dal sorprendente sapore classico, uno dei quali (Firenze, collezione privata; fig. 42, tav.) esposto nella recente mostra napoletana - insieme all'altro *Vaso fiorito* di più ricca ed esuberante espressione visibile nella stessa occasione -, mentre quello che sembra esserne il *pendant*, caratterizzato da un contenitore altrettanto raffinato, si identifica per la medesima base marmorizzata⁷⁶.

Si comprende dunque con maggiore chiarezza la successiva crescita compiuta dal pittore nel *Vaso con gigli e peonie* (fig. 41), già noto alla critica come Jacopo Ligozzi⁷⁷. La luminosa tornitura delle forme create dai petali che risaltano dal fondo, e l'eleganza del contenitore dorato rendono esplicito il confronto con il gruppo che abbiamo delineato negli anni che scorrono durante il secondo decennio, consentendo altresì di illustrare come a questo punto del percorso evolutivo appaia logico considerare possibile un'ulteriore crescita, integrando il catalogo di Mao con due altre straordinarie



39. Tommaso Salini, *Tavola imbandita con tre vasi fioriti, particolare di un vaso*, collezione privata

40. Tommaso Salini, *Composizione di frutta e cavolo con un vaso di fiori*, già Bergamo, galleria Lorenzelli

aggiunte che contribuiscono alla comprensione della fase matura più affascinante: si tratta dei *Tre vasi fioriti con una scimmia e un pappagallo* (fig. 45)⁷⁸, che aiuta alla comprensione del successivo passaggio che andremo a proporre tra breve, e dell'altro elemento di raccordo, ancora squillante di cromie sostenute dal supporto ligneo, che narra la visione del *Tavolo da cucina con due vasi fioriti, canestra di vongole, pesci e un volatile sullo stelo del narciso* (fig. 48, tav.)⁷⁹, in un esito ancora crudo e fortemente realistico, legato all'intensità delle opere che rispondevano al nome di Giacomo Recco, pronta a mutare in note più stemperate e sognanti.

Il conseguente passaggio conduce infatti verso quei notevoli esemplari fin qui assegnati al Maestro della fiasca fiorita⁸⁰; vi si coglie il medesimo impulso, l'analogo spirito creativo armonico e l'identica qualità esecutiva che sostiene la fattura dei fiori a partire dalle tele attribuite al Maestro

del vaso a grottesche, pervenendo a maturi risultati di pura poesia, delicata e silente, in un'atmosfera di morbidi e sensuali bagliori luminosi. Ulteriore sostegno ci offre il *Vaso fiorito poggiato su un piatto in ceramica* (fig. 50)⁸¹ che assomma le principali caratteristiche delle opere dei maestri ora in gioco, avendo le carte in regola per gettare un ponte fra tutti costoro, con analogie che riguardano anche il *Vaso di fiori* già assegnato a Tanzio da Varallo e il *Vaso di fiori appoggiato sulla canestra rovesciata*⁸², dal forte e vivace impatto. Sono rappresentativi di un momento di passaggio nel quale l'esecuzione dei petali viene tuttora realizzata a sottili filamenti di colore, in una maniera più fitta e densa, come dire evoluta, rispetto a quella proposta nella fase del Maestro del vaso a grottesche, mentre l'ambientazione luministica e l'intensità cromatica possiedono il carattere che vediamo sviluppato in questo periodo maturo dal Salini.

Tra le opere assegnate per co-

modità a questo anonimo autore possiamo ricordare vari capolavori di elevatissima qualità, tutti estremamente coerenti fra loro e perciò realizzati probabilmente in un ristretto arco di tempo: il *Vaso in terracotta con gigli e rose* (fig. 51), il *Vaso con un mazzo di fiori* (fig. 59) e la coppia di composizioni già in collezione Leroux con un *Vaso di fiori, alzatina con mele, fiasca e pernici* e *Due vasi di fiori con cesta, girasole e una pernice* (tutti in collezioni private; fig. 49)⁸³, fino al *Vaso in ceramica con rose, ranuncoli, garofani e un papavero bianco* (Roma, Galleria Pallavicini)⁸⁴; essi mostrano l'apice della sensibilità saliniana, che perviene ad una vera poetica della metafisica floreale in bilico fra l'interpretazione del naturalismo caravaggesco e il suo superamento, attraverso la matura elevazione morale e quell'aristocratico distacco dalla realtà, al contempo mistico e surreale, che queste misteriose immagini riescono a infondere.

Ciascuno di questi vasi fioriti si



41. Tommaso Salini, Vaso con gigli e peonie, ubicazione ignota

42. Tommaso Salini, Vaso di fiori, Firenze, collezione privata





43. Tommaso Salini, Vaso fiorito, collezione privata

44. Tommaso Salini, Fiasca fiorita, Forlì, Museo Civico

45. Tommaso Salini, Tre vasi fioriti con scimmia e pappagallo, già Londra, mercato antiquario



specchia in quel magnifico inserto che campeggia, appositamente disposto sullo sfondo scuro per accentuarne l'effetto, nella *Santa Cecilia* (collezione Lino Stefanini; fig. 53, tav.)⁸⁵, firmata da Mao Salini. Il suo fondamentale contributo conferma con assoluta certezza la coerenza stilistica dell'autore di questa tela con colui che realizza le composizioni del Maestro della fiasca fiorita appena citate. Anche il massiccio volume del pannello fortemente chiaroscurato e il volto della santa scorciato di tre quarti, corrispondono ai modi del pittore noti attraverso le opere di figura, rendendo esplicito come il realistico primo piano del brano con il violino, il tamburello con le pagine iscritte e il flauto si completi nel lirismo delle tonalità delicate del

vaso e dei petali dei suoi fiori.

Medesimo clima essenziale al quale si attiene questo inedito *San Sebastiano* (fig. 52)⁸⁶, in un'analogha visione cruda e primitiva che si nutre dell'ultimo Caravaggio, ove si colgono significativi dettagli comuni allo *Stendardo della Compagnia degli Scalpellini* e alle opere del Salini di questo periodo. Il solido volume del corpo legato ad un albero, con quel robusto braccio penzolante che taglia la scena, insieme ai toni contrastati che ne scolpiscono il volto reclinato di profilo, lasciando intravedere le fronde dei rami e le nervature delle foglie, evidenzia il carattere forte di un pittore di figura forse troppo emarginato.

Periodo al quale potrebbero risalire le due tele conosciute at-

traverso le immagini (figg. 54-55) dell'archivio di Federico Zeri, due istantanee del primissimo Seicento realizzate da questo sorprendente illustratore della realtà che scopriamo essere Tommaso Salini⁸⁷. Nei *Giocatori di morra* un giovane si volta verso di noi esibendo la mano sinistra aperta mentre l'amico si presenta all'esile tavolino d'osteria, imbandito con assaggi frugali, mostrando il pugno chiuso, e nei *Giocatori di carte*, ispirato al tema ideato da Caravaggio e autentico assaggio dell'immagine resa famosa da Cézanne, nel quale un altro giovane coi baffetti e l'aria mite, che scopriamo essere il baro osservando con attenzione le carte che gli spuntano dalla cintola dietro la schiena, incassa silenzioso le monete della vincita mentre la

vittima stizzita straccia le carte da gioco che lo hanno tradito, sorpreso dall'obiettivo del pittore, che ne coglie l'intenso sguardo di sfida.

Entrambe si confrontano con i *Giocatori di carte* (Londra, Wellington Museum, Aspley House) di Antiveduto Grammatica⁸⁸, in una parallela ricerca che anticipa la complessità delle composizioni 'manfrediane', benché l'efficacia narrativa e la semplicità delle idee e degli spunti le faccia apparire genuine e di prima mano rispetto agli esiti spesso artefatti, in quanto ripetuti dai molti epigoni.

I brani di natura morta che leggiamo sui fratini, vere citazioni degli inserti di Caravaggio, forniscono lo spunto per recuperare all'ambiente del Salini anche altre piccole e più intime composizioni dalla medesima calda intonazio-

ne⁸⁹. Vere poesie silenziose, con esse siamo nell'identico clima che anima i *Vasi di fiori* corrisposti finora al Maestro della fiasca fiorita, come dimostra il *Vaso poggiato sul piatto di ceramica* (fig. 50) o il *Vaso con la canestra di vimini rovesciata*.

Al *San Sebastiano* e ai *Ragazzi d'osteria* si attaglia inoltre il *Giovane con un fiasco* (Rouen, Musée des Beaux-Arts)⁹⁰, nella medesima intonazione fortemente contrastata, illuminata dal bagliore che disegna il solito profilo delle dita, il viso orientato verso destra, affine anche nella fioritura del pennacchio sul cappello e nell'incredibile qualità con cui definisce la paglia della fiasca.

Se dunque, grazie alla conferma suggerita da questi fondamentali inserti, perveniamo alla convinzione che il gruppo finora assegnato al Maestro della fiasca fiorita si riconduca inequivocabilmente al fiorante Tommaso Salini⁹¹, possiamo anche compiere quell'ulteriore passo accennato a proposito dei *Tre vasi fioriti con scimmia e pappagalio* (fig. 44), coniugando le due principali opere finora ritenute di un altro fantomatico maestro della più alta scuola al percorso ormai riconoscibile e consolidato di Mao.

Tralasciando le vicende che hanno definito la creazione della figura del Maestro di Palazzo San Gerovasio, da sempre considerato di estrazione napoletana, benché ne sia stata da più parti sottolineata la rilevante componente naturalistica e caravaggesca, ci riferiamo alla fragorosa *Tavola imbandita con vasi di fiori, frutta, ortaggi e due colombe in volo* (Potenza, Pinacoteca Civica; fig. 58)⁹² e alla *Composizione con due vasi di fiori, colombi, pernici, frutta, carciofi e due vasi di fiori* (collezione privata; fig. 56)⁹³, di cui l'incantevole contenitore dominato dal solito giglio che si erge a focalizzare la scena costituisce il tramite più evidente verso i nostri esempi. A quest'ultima tela si affiancano la *Composizione con vaso di fiori, canestra di piccioni, carciofi, frutta e pernici* (Firenze, Palazzo Giugni), databile al 1623⁹⁴ e questa inedita variante, del solo *Vaso di fiori, cesta con due colombi, volatili e carciofi* (fig. 57)⁹⁵: si tratta di parziali redazioni della stessa impaginazione che riproducono l'identico tema della canestra, alla quale sono legate le due pernici e i carciofi esibiti ancora più in primo piano, confermando l'uso da parte del Salini di quei lucidi e



46. Tommaso Salini, *Composizione con un vaso di fiori, pesci, frutta e volatili, ubicazione ignota*

47. Tommaso Salini, *Composizione con due vasi di fiori, canestre di frutta, volatili, ubicazione ignota*

48. Tommaso Salini, *Tavolo da cucina con due vasi fioriti, canestra di vongole, pesci e un volatile sullo stelo del narciso, già Stoccolma, vendita Bukovskis*

49. Tommaso Salini, *Due vasi di fiori con cesta, girasole e pernice, collezione privata*





'originaletti' ricordati dall'Inventario nello studio del pittore alla sua morte. Conforta la classificazione di quest'ultima nell'archivio di Longhi tra le opere di Mao: accomunate da simili elementi compositivi, esse non solo vanno restituite al contesto romano del primo Seicento ma, alla luce della ricostruzione in atto, possiedono le medesime caratteristiche delle opere finora esaminate e riunite in un'unica persona, Tommaso Salini. Il nitore della definizione dei petali sul fondo scuro, brillanti come gemme - ancor più ora che la tela di Potenza è stata restaurata - composti dapprima con rigore e poi con sempre maggiore nobile eleganza, sono sostenuti da motivi che, con questo analogo verismo, abbiamo visto ricorrenti nelle numerose opere esaminate: da un'esuberanza cromatica, che si mitiga anche in delicati passaggi e da un apparato scenico monumentale e solenne, che è la logica conseguenza della severa pratica svolta sulle invenzioni giovanili. Le quattro fondamentali

tele sono precedute da esperienze testimoniate da queste due *Composizioni di fiori e frutta* (tavv. VI e VII), anch'esse già note con la denominazione a Giacomo Recco⁹⁶, che si insediano in un momento cruciale per la ricostruzione del percorso di Mao, verosimilmente nella fase avanzata del secondo decennio; esse contribuiscono a comprendere la sua evoluzione finale, mostrando come egli avesse superato l'austera compostezza del *Vasetto* qui reso noto (fig. 10), anticipando la scioltezza del *Vaso fiorito con gigli, garofani e margherite* già attribuito al Recco, in un dialogo che si lega in realtà alla tela con *Due vasi di fiori, pesci, cesta, girasole e una pernice* (fig. 49)⁹⁷ e al *Vaso in coccio con gigli e rose* (fig. 51), finora considerati del Maestro della fiasca fiorita; meravigliose suggestioni ispirate dal confronto con le morbidezze del Cagnacci, che proprio in questi primi anni Venti soggiornava a Roma, suggerendo la possibilità di una comune convergenza sulla delicatezza dei toni e nella particolare attenzione

e sensibilità. L'affascinante *Composizione di una brocca decorata a girali culminante con dei porri appoggiati sopra una pagnotta e una coppa rotta rovesciata sull'angolo del piano*, pone il sospetto d'essere di fronte ad una delle tele lasciate incompiute alla sua morte, ipotesi corroborata dalla poco pertinente figura di pifferaio dipinta accanto, probabilmente in seguito⁹⁹. Questa ulteriore lirica, affine nella vellutata tenerezza alle altre prove appena esaminate, risalenti a questi ultimi anni, non può che lasciarci commossi, chiudendo inesorabilmente il cerchio della vicenda artistica chiamata Salini.

A questo punto, proposta la soluzione che riguarda il primo fiorante romano - e italiano - capace di variare dalla scala più raffinata e 'seriale', fitta e calligrafica all'elevatissima atmosfera lirica di assoluti capolavori, si capirà come appaia logico il passo che coinvolge quella vetta assoluta costituita dalla *Fiasca di fiori* del Museo di Forlì⁹⁸, per la quale il fatto di essere compiuta su tavola ha consen-

tito di trasmetterci la brillantezza dei colori che le opere su tela hanno visto in parte svanire. Sintesi di un processo evolutivo e formativo quasi trentennale, punto di arrivo fragoroso e sorprendente nella poetica della rappresentazione floreale del dopo Caravaggio, il dipinto costituisce la luminosa risposta, tanto attesa e inseguita dal Salini, alla mitica *Caraffa*.

Mao si dimostra dunque artista di primario rilievo nel panorama non solo romano e la sua crescita è testimoniata da una vera passione, anima e motore della sua ricerca, da un sentimento sincero e nobile; segno di un livello di



(a fronte)

50. Tommaso Salini, Vaso fiorito poggiato su un piatto in ceramica, ubicazione ignota

51. Tommaso Salini, Vaso in terracotta con gigli e rose, già Bergamo, galleria Lorenzelli



52. Tommaso Salini, San Sebastiano, ubicazione ignota

53. Tommaso Salini, Santa Cecilia, particolare del vaso di fiori, Torino, collezione privata

54. Tommaso Salini, Giocatori di morra, ubicazione ignota

55. Tommaso Salini, Giocatori di carte, ubicazione ignota





56. Tommaso Salini, *Composizione con due vasi di fiori, colombi, pernici, frutta e carciofi*, collezione privata

57. Tommaso Salini, *Vaso di fiori, cesta con due colombi, volatili e carciofi*, ubicazione ignota

58. Tommaso Salini, *Tavola imbandita con vasi di fiori, frutta, ortaggi e due colombe*, Potenza, Pinacoteca Civica

59. Tommaso Salini, *Vaso con un mazzo di fiori*, già Bergamo, galleria Lorenzelli

(a fronte)

60. Mario Nuzzi e Carlo Maratta, *Allegoria del sonno*, collezione privata

61. Mario Nuzzi e Raffaello Vanni, *Allegoria della Vigilanza*, Firenze, collezione privata



maturazione complessivo che non riguarda solo l'universo floreale, ma che gli consente di pervenire ad opere capitali nel corso della natura morta non solo italiana. La grande fortuna che conquistarono i suoi modelli e la conseguente vastità della produzione, che qui abbiamo per ora solo abbozzato, appare sempre originale, creata con impaginazioni che raramente ripete uguali e che spesso modifica anche nei protagonisti. Sentiamo

che le sue opere trasmettono vita e calore, sebbene costruite in studio non risultano artefatte quanto piuttosto semplici e appassionate emanazioni del suo inventare naturale e spontaneo.

Tommaso Salini viene a mancare il 13 settembre 1625 e la sua attività viene ereditata dal nipote Mario Muzzi o Nuzzi, poi noto come Mario dei Fiori, che dal 1620 è documentato abitante accanto a lui, oltre che estensore dell'in-

ventario dei dipinti rimasti in bottega alla sua morte¹⁰⁰. Mario Nuzzi nasce a Roma il 19 gennaio 1603, da Faustina, sorella proprio di Tommaso Salini, e da Sisto, esponente di un'antica famiglia di possidenti e commercianti che dall'Umbria (Penna in Teverina, presso Amelia) si trasferisce nell'Urbe alla fine del Cinquecento, nutrendo la grande passione per i fiori e per la loro coltivazione, tan-



to da diventare fornitore dei più celebri giardini romani. A questo punto viene da domandarsi se per il loro legame non fu galeotto il comune interesse floreale, magari proprio favorito dalla richiesta da parte di Mao di vedere e studiare le varietà e le rarità o dalla curiosità di Sisto ad ammirarne l'esito su tela. In ogni caso il giovane Mario segue la passione del padre per lo studio della floricoltura, e dal 1620 si stabilisce in strada Paolina (l'attuale via del Babuino) presso lo zio, divenendo probabilmente suo assistente e collaboratore, perfezionando il suo stile e cominciando a conoscere quei nobili e facoltosi committenti del Salini, dai Ludovisi ai Giustiniani, dai Rospigliosi ai Barberini, dai Colonna ai Theodoli, fino alle famiglie fiorentine culminanti nelle committenze medicee¹⁰¹, che faranno verosimilmente anche la sua fortuna.

Leone Pascoli, suo primo biografo, traccia un'immagine molto illuminante della giovinezza di Mario, ricordando come il padre "aveva [...] in una loggia di casa molti vasi di fiori, di cui assai si dilettava, e non poco tempo nella loro coltivazione per rinnovarli ogni anno impiegava, [Mario] vi prese a poco a poco egli pure qualche amore, ed a gara cercavano de' più rari [...]. Ne ebbero finalmente certi così vaghi, che sparsene pel vicinato la voce corse per tutta la contrada, e pochi vi rimasero, che non andassero a vederli. Disse allora il figlio al padre, che voleva prima che andassero male disegnarli, e disegnati che gli ebbe, conforme aveva già principiato a far qualche quadretto, e che gli pareva di maneggiar competentemente bene i colori, li colorì tali quali egli erano in una tela al naturale"¹⁰². È chiaro che la lezione dello zio, presso la bottega del quale la curiosità del fanciullo veniva attratta ben prima del '21, consente a Mario di entrare in un universo e di imparare ad apprezzare l'arte del contraffare il vero fin dall'infanzia. La sua

educazione dovette prevedere anche la conoscenza delle opere di Jacopo Ligozzi e di Giovanna Garzoni, poi contemplati entrambi con le tavole botaniche nel Museo Cartaceo del celebre amatore d'arte Cassiano dal Pozzo (1588-1657), o di Pietro Paolo Bonzi (1573 - 1636), dello spagnolo Juan van der Hamen y Leon (1596 - 1631) e di Anna Maria Vaiana (Firenze, 1600 circa - dopo il 1643) in quanto "sin da giovanissimo, e di certo a partire dalla fine degli anni Venti, il Nuzzi si era formato allo studio naturalistico e "scientifico" della botanica" frequentando la biblioteca e il laboratorio di questo eminente appassionato¹⁰³.

Agli inizi autonomi di Mario Nuzzi dovrebbero perciò spettare quei *Vasi azzurri* "alcuni non finiti", ricordati nel testamento e pubblicati dalla Gregori (tavv.), che rinnovano la moda floreale, aprendo la strada al nuovo corso del vaso fiorito nella Roma barocca¹⁰⁴. Inoltre sembrano ugualmente da assegnare alla giovinezza di Mario, per una certa asprezza compositiva che mostra un indubbio legame con la tipologia dei vasi fioriti di Mao, le quattro tele ottagonali di recente sul mercato antiquario¹⁰⁵ e altri dipinti apparsi nel corso degli anni nei quali è più marcata una certa qual staticità del comporre il mazzo di fiori rispetto a quella rigogliosa esuberanza di cascate floreali che diverranno caratteri tipici della sua produzione.

La strada per la conquista della fama è ormai intrapresa: il pittore interverrà fin dal 1642 alle riunioni dell'Accademia di San Luca, ben prima di entrare a far parte, il 7 gennaio 1646, della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon su proposta di Jan Van den Hoecke (1611-1651), proprio un protetto di Cassiano. Nuzzi diviene il massimo rappresentante della decorazione floreale barocca e questi esempi che segnalò in chiusura, nei quali collabora con pittori di figura, come avvenne per il ciclo

Chigi, dimostrano il prestigio conquistato nel panorama romano. Si tratta di collaborazioni vincenti saldate dalla fragorosa esuberanza del *Vaso di fiori*, insieme al giovane Maratta nell'inedita versione di migliore qualità tra quelle finora note dell'*Amore dormiente o Allegoria del sonno* (collezione privata; fig. 60, tav.)¹⁰⁶, con il bimbo addormentato accanto al simile vaso di papaveri da oppio, alla vite, al volume del *De somno* e alla brocchetta di vino, in un'atmosfera dai chiari ricordi saliniani, e con Raffaello Vanni nell'*Allegoria della vigilanza* (Firenze, collezione privata; fig. 61)¹⁰⁷.

Le tele di Mario superano di fatto le implicazioni simboliche del proprio maestro per puntare direttamente all'effetto di piacevolezza, per sorprendere l'osservatore con l'ostentazione della qualità, del fragore cromatico come della varietà delle forme, mostrando la rarità della fioritura insieme alla loro esuberante freschezza, la caducità come l'opulenta libertà compositiva di colui che a tutti gli effetti è uno dei padri della prima stagione barocca.

A Francesca

* Queste conclusioni sono state anticipate nell'intervento dal titolo: *Un passo avanti per Tommaso Salini fiorante*, presentato alla giornata di studi dedicata alla natura morta tenutasi alla Fondazione Longhi di Firenze, nel pomeriggio del 13 novembre 2010.

Rivolgo un particolare ringraziamento a Mina Gregori, ai responsabili della Fototeca Zeri a Bologna, della Fondazione Longhi e del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Fototeca della Documentation du Louvre, della Documentation di Eric Turquin, e di quella di René Millet, a Artcurial nella persona di Matthieu Fournier a Parigi, a Pier Luigi Amata, Ezio Benappi, Mariella Chiusano Gallino, Lino Stefanini, Renzo Moroni, Gianni Lo Schiavo, Gian Maria Previtali, Edmondo De Robilant che mi hanno facilitato nello studio, nella ricerca delle opere e nel reperimento delle immagini.

¹⁾ A. Veca, in *Paradeisos. Dall'universo del fiore*, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1982, pp. 211-214, 306-311, tavv. XIX-XXII; Idem, *I "Maestri del vaso a grottesche"*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera) a cura di M. Gregori e J. Georg, Prinz von

Hohenzollern Milano 2002, pp. 105-107; Idem, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di M. Gregori, Milano 2003, pp. 107-114.

²⁾ M. Gregori, *Una svolta per Tommaso Salini pittore di nature morte*, in 'Paragone', 15-16 (571-573), 1997, pp. 58-63; Idem, *L'esordio della pittura di fiori*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J. Georg, Prinz von Hohenzollern (Monaco di Baviera), Milano 2002, p. 42. Per il riassunto delle complesse vicende critiche di Tommaso Salini si vedano i recenti interventi di F. Paliaga (*Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera 2009, pp. 117-144; *Su Tommaso Salini, sui Verrocchi e su alcuni pittori di natura morta a Roma al tempo di Caravaggio*, in 'Valori tattili', 0, gennaio/giugno 2011, pp. 63-80).

³⁾ M. Calvesi, *La "caraffa di fiori" e i riflessi di luce nella pittura di Caravaggio*, in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La Vita e le Opere attraverso i Documenti*, Roma, 1996, pp. 227-247; F. Paliaga, *Sulle tracce della perduta "Caraffa di fiori" del Caravaggio*, in 'Paragone', 65-66, gennaio-marzo 2006, pp. 49-58.

⁴⁾ P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, vol. II, Roma 1959, pp. 154-155, nn. 220-221.

⁵⁾ Per l'argomento, sul quale è in corso di preparazione un mio contributo, rimando al recente esame di A. Ottani Cavina, *Federico Zeri, il suo archivio: il Maestro della natura morta di Hartford/Caravaggio*, in *Prospettiva Zeri*, Torino 2009, pp. 109-139; Idem, *Caravaggio, ripensare gli inizi*, in *Federico Zeri. Dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna), Torino 2009, pp. 78-90.

⁶⁾ L. Spezzaferro, *Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*, in *La natura morta al tempo del Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma), Napoli 1995, pp. 49-50; S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003, pp. 119-136; M. Moretti, *Le committenze dei Somaschi di S. Biagio a Montecitorio: Jacques Stella, Avanzino Nucci, Tommaso Salini*, in 'Storia dell'arte', 129, 2011, pp. 33-55.

⁷⁾ Nato nel 1603 e morto prima del 1654, secondo il Prota Giurleo, nel 1632 fu anche il maestro del quindicenne Paolo Porpora. Padre di Giuseppe (nato nel 1634) secondo il De Dominici, è ricordato come "pittore" nel 1627 e come "pittore di fiori, frutti, pesci ed altro" in un elenco del 1670/'75. R. Causa, *Un avvio per Giacomo Recco*, in 'Arte Antica e Moderna', 13-16, 1961, pp. 344-353; Idem, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, vol. V, tomo II, Napoli 1972, p. 1003. È della medesima giornata di studi (Firenze, 13 novembre 2010) la proposta di G. De Vito (*Giacomo Recco "fiorante", ma non solo*, poi pubblicata in 'Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011', Napoli giugno 2011, pp. 30-46) che perviene al-

l'identificazione di alcune opere firmate e monogrammate di Giacomo Recco, ben caratterizzate e differenti da quelle sin qui assegnategli, confermando però ancora al pittore alcune delle tele precedenti che andrò qui a esaminare nel contesto del Salini. Interessante sembra configurarsi l'ancora misteriosa figura del maestro di Giacomo, Antonio Cimino.

⁸⁾ *Stilleben in Europa*, catalogo della mostra, Münster 1979; B. Haas, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di F. Solinas, Roma 2004, pp. 40-41, n. 1.

⁹⁾ N. Iodice, *Evoluzione e tecniche nell'illustrazione dei florilegi tra Cinque e Seicento*, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di F. Solinas, Roma 2004, pp. 105-113.

¹⁰⁾ F. Solinas, *Flora romana*, in *Flora romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, catalogo della mostra (Tivoli) a cura di F. Solinas, Roma 2010, pp. 11-25.

¹¹⁾ M.A. Signorini, E. Pacini, *Tra Linneo e Caravaggio. Riflessioni botaniche a margine di una mostra sulla natura morta*, Firenze, 2009.

¹²⁾ P. Sénéchal, *Justus Sadeler print publisher and art dealer in early Seicento Venice*, in 'Print Quarterly', VII, 1990, I, pp. 20-35.

¹³⁾ T. Lefrançois, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di F. Solinas, Roma 2004, pp. 43-44, nn. 3-4.

¹⁴⁾ G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642, pp. 187-188.

¹⁵⁾ M. Gregori, op. cit., 2002, p. 42.

¹⁶⁾ R. Longhi, *Un momento importante nella storia della "natura morta"*, in 'Paragone', 1, gennaio 1950, pp. 36-37.

¹⁷⁾ M. Gregori, op. cit., 2002, pp. 41-44; A. Veca, op. cit., 2002, pp. 108-109.

¹⁸⁾ E. Fumagalli, *Exhibition Reviews: Italian still life*, in 'The Burlington Magazine', 1208, November 2003, pp. 820-821. Cfr. due manoscritti della Biblioteca comunale di Spoleto, entrambi curati da L. Fausti: *Elenco delle famiglie nobili spoletine, e Uomini illustri di Spoleto*; M. del Piazzo, S. Ceccaroni, *Stemmi di famiglie spoletine in due manoscritti romani (Camerale III - Cartari Febei)*, Spoleto 1978, pp. 48-49. Fausto Poli (1581-1653), originario di Usigni vicino a Cascia, in provincia di Perugia, venne aggregato alla nobiltà spoletina il 20 gennaio 1624 e creato cardinale da Urbano VIII Barberini nel 1644. Senza escludere che egli potesse aver commissionato opere con l'emblema da sé ideato prima della sancita accettazione nobiliare.

¹⁹⁾ E. Fumagalli, op. cit., 2003, pp. 820-821; D. Pegazzano, *Documenti per Tommaso Salini*, in 'Paragone', 15-16, 1997, p. 134.

²⁰⁾ A. Veca, op. cit., 2002, p. 110. Il dipinto era logicamente considerato di Giacomo Recco dopo che apparve sul mercato antiquario tedesco come attribuito a maestro olandese, in una vendita all'asta a Colonia, 20 ottobre 1989, n. 1082.

²¹⁾ Entrambi olio su tela, cm 63 x 45; vendita Finarte n. 1430, Roma, 11 dicembre

2008, n. 109.

²²⁾ Olio su tela, cm 78 x 62,5; N. Spinosa, *La natura morta a Napoli*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, p. 859, fig. 1024.

²³⁾ Olio su tela, cm 63 x 47,5, già New York, Christie's, 31 gennaio 1997, n. 198; A. Veca, op. cit., 1982, pp. 207-208, fig. 231.

²⁴⁾ C. Volpe, in *La Natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli), Milano 1964, p. 39, n. 48; R. Causa, op. cit., 1972, p. 1003, nota 23, fig. 363.

²⁵⁾ Olio su tela, cm 42 x 30, collezione privata.

²⁶⁾ Olio su tela, 68 x 51; I. della Monica, in *Floralia florilegio dalle collezioni fiorentine del Sei-Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Mosco e M. Rizzotto, Firenze 1988, pp. 72-73 (come Giacomo Recco); E. Fumagalli, in *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casci, Livorno 2009, pp. 330-331, nn. 131 a/b (come Pittore romano? primo quarto XVII secolo?).

²⁷⁾ D. Pegazzano, op. cit. 1997, p. 134.

²⁸⁾ M. Gregori, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, in op. cit., 2002, pp. 31-32, figg. 12-13 e Idem, op. cit., 2003, pp. 35, 148-149. Il gruppo di tele dell'ancora misterioso Maestro SB alias Pseudo Salini, documentato verso la metà del secolo per le opere siglate e datate 1633 e '55, appare ben saldo e coerente (G. e U. Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005, pp. 165-202). Sebbene contraddistinte dall'alto livello qualitativo e più chiaramente legate all'ambiente partenopeo, le opere di tale fase si dimostrano emotivamente più distaccate, possiedono quell'effetto di rarefatta e come congelata staticità che le fa apparire forzate nella minuziosa precisione, fissate sulla continua variazione delle medesime tematiche sviluppate in precedenza come la canestra di mele e pere, l'uva, gli ortaggi, i volatili morti, variate e giustapposte a seconda di un probabile interesse decorativo (si veda l'interessante serie di tre *Composizioni di frutta, pesci e verdura*, olio su tela, cm 49 x 67,5, che si trova attualmente presso Agnew a Londra). Il confronto evidenzia come la maggiore intensità atmosferica e cromatica di quelle che verosimilmente risalgono agli anni precedenti mostri innegabili aspetti di affinità con il clima romano e lo stile del Salini che andiamo a proporre, complicando non poco la situazione e confermando come la confusione venutasi a creare non fosse così facilmente dipanabile.

²⁹⁾ A. Cottino, *"Dipingere fiori e frutti sì bene contraffatti ...": la natura morta caravaggesca a Roma*, in op. cit., 1995, pp. 59-64; M. Epifani, *Nuove tracce per Mario de' Fiori (1603 - 1673)*, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di Francesco Solinas, Roma, 2004, pp. 182-188 ove afferma: p. 182 "A tutt'oggi, la ricostruzione dell'attività del Salini quale pittore di nature morte costituisce un problema di non facile soluzione"; G. Papi (*Pittori caravaggeschi e nature morte*, in 'Paragone', 65-66, gennaio-marzo 2006) a p. 64 definisce così il problema: "gruppo Salini", dal momento che è mia convinzione che il

corpus riunito intorno a Tommaso Salini (ultimamente accresciutosi ancor più), sia per quanto riguarda i dipinti di figura che per le nature morte, comprenda più di un artista". Lo studioso ha infatti recentemente proposto la sua soluzione (G. Papi, *Il Maestro di Baranello, fra Salini e Napoli*, in 'Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien', 17, luglio 2011, pp. 10-23) riducendo correttamente il catalogo del Salini pittore di figura e ampliando la personalità dell'anonimo maestro denominato di Baranello con almeno un dipinto di altro mano, la *Derisione di Cristo* (fig. 25), che spetta invece al Maestro dell'Incredulità di San Tommaso *alias* Jean Ducamps, sul quale ho accennato alcune novità nella scheda dell'inedita *Morte di Lucrezia* (olio su tela, cm 120 x 157) apparsa nel catalogo dell'asta Boetto a Genova (26 settembre 2011, n. 406, pp. 270-272). Assai meno convincente è lo scorporo di altre opere del Salini che esamineremo in questo testo per la presenza di quelle corone di fiori molto pertinenti con lo stile del pittore che andiamo a definire. Le opere di tema pastorale che hanno generato quella fuorviante estensione del suo catalogo (V. Markova, *Alcune nuove proposte per Tommaso Salini*, in 'Paragone', 475, settembre 1989, pp. 26-41; M. Gregori, *Altre aggiunte a Tommaso Salini*, in 'Paragone', 475, settembre 1989, pp. 52-57), non possono corrispondere al percorso del Salini per differenze stilistiche e tecniche; la materia pittorica appare chiaramente databile ben dopo l'anno della sua morte (1625); come ipotizzava Zeri a proposito del *Giovane con fiasco tra gli ortaggi* (Madrid, Museo Thyssen), suggerisce l'ipotesi dell'avvio di un pittore nella cerchia di Michelangelo Cerquozzi; innegabile appare infatti la fortuna che ebbero questi modelli, verosimilmente tramandatisi fino alla seconda metà del secolo, coinvolgendo seguaci che potrebbero rivelare gli esordi di epigoni dell'Amorosi e di Giacomo da Castello, i quali rivedono in chiave pre-settecentesca le tematiche saliniane, come logici anticipatori dell'ironica farsa più o meno tagliente che metteranno poi in scena Bonito e Traversi.

³⁰⁾ Olio su tela, cm 63 x 97, già Londra, vendita Christie's, 9 luglio 1982, n. 12 (come E. Baschenis); ringrazio Roberto Freschi per le utili informazioni. Il dipinto apparve in coppia alla *Composizione di strumenti musicali con violino, liuto, flauto, libro di musica e un vaso di fiori con gigli e rose* in primo piano (fig. 12) del tipo che vedremo evolversi fino agli esiti inaspettati che andiamo a esporre.

³¹⁾ Olio su tela, cm 86 x 125; I. Bergstrom, *Natura in posa, aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private Bergamasche*, Bergamo, 1971, tav. 40 ove l'attribuzione alla pittrice iberica Josepha de Ayala appare oggi insostenibile.

³²⁾ Come di Anonimo lombardo?, olio su tavola, cm 32 x 42, in M. Natale, A. Morandotti, *La Natura Morta in Lombardia*, in *La Natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, Milano 1989, I, pp. 201-202, fig. 219.

³³⁾ M. Gregori, op. cit., 2002, pp. 146-147. Per un recente riesame critico che non

accoglie la proposta saliniana creando un ulteriore maestro anonimo si veda: D. Benati, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, catalogo della mostra (Forlì), Cinisello Balsamo (Mi) 2010, pp. 74-79.

³⁴⁾ Olio su tela, cm 73 x 99; A. Cottino, voce *Salini*, in *La Natura morta in Italia*, a cura di F. Zeri, Milano 1989, II, p. 703, tav. 840, p. 708.

³⁵⁾ M. Gregori, *Note su Vincenzo Campi pittore di naturalia e su alcuni precedenti*, in 'Paragone', 501, 1991, pp. 70-86; Idem, in *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, catalogo della mostra (Cremona) a cura di F. Paliaga, Milano 2000, n. 12, pp. 162-163.

³⁶⁾ F. Paliaga, *Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese*, in *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, catalogo della mostra (Cremona) a cura di F. Paliaga, Milano 2000, pp. 20-37 e 152-155; B. de Klerck, *Scene del quotidiano? Interpretando la pittura di genere di Vincenzo Campi*, in *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, catalogo della mostra (Cremona) a cura di F. Paliaga, Milano 2000, pp. 38-49 e 156-159.

³⁷⁾ M. Gregori, *Notizie su Agostino Verrocchi e un'ipotesi per Giovanni Battista Crescenzi*, in 'Paragone', 1973, 275, pp. 52-53; F. Paliaga, op. cit. 2011, pp. 71-73.

³⁸⁾ F. Bologna, *Natura morta/Stilven. Opere della natura morta europea dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Roma 1983, p. 20, n. 10; A. Cottino, op. cit. 2002, pp. 141-142.

³⁹⁾ P. Tosini, *La cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: un esempio nicoliano per la Controriforma*, in *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico*, II, a cura di R. Tollo, Milano 2006, pp. 67-79 e 274 n. 90 (poco dopo il 1615); A.M. Pedrocchi, *La Cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: risvolti di un'annosa diatriba*, in 'Bollettino d'Arte', 135-136, 2006, pp. 95-114 (tra il 1616 e il '18).

⁴⁰⁾ I. Colucci, *I 'Santi Quattro Coronati' nelle vicende artistiche della Confraternita dei Marmorai*, in 'Bollettino dei Musei Comunali di Roma', XVII, 2003, pp. 162-186.

⁴¹⁾ Olio su tela, cm 107 x 76,5; Torino, collezione privata; E. Negro, *Tommaso Salini: un 'San Carlo Borromeo' del 1617*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 13, 2002, pp. 259-264; L. Spezzaferro, in *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano 2005, p. 194, n. II. 8.

⁴²⁾ F. Zeri, *Tommaso Salini: la pala di Santa Agnese in piazza Navona*, in 'Paragone', 61, 1955, pp. 50-53; A. Vannugli, *Due note documentarie per Mao Salini*, in 'Paragone', 70, novembre 2006, pp. 67-71.

⁴³⁾ Olio su tela, cm 165 x 90; I. Faldi, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, Roma 1968, pp. 41-42, n. 32 e L. Spezzaferro, op. cit. 2005, p. 196, II. 9. G. Baglione, op. cit. 1642, p. 288. P. Cavazzini, *Pittori eletti e 'bottegari' nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca*, in 'Rivista d'arte', serie quinta, I, 2011, pp. 79-96.

⁴⁴⁾ R. Contini, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura

di F. Solinas, Roma 2004, pp. 81-82, n. 20.

⁴⁵⁾ E. Settimi, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di F. Solinas, Roma 2004, pp. 78-80, n. 18.

⁴⁶⁾ F. Zeri, *Nota a Tommaso Salini*, in *Diari di lavoro 2*, Torino 1976, pp. 104-105, fig. 102.

⁴⁷⁾ Già ritenuto il *Martirio di Santa Petronilla*, olio su tela, cm 117 x 169, già Christie's Londra, 2 dicembre 1983, n. 16; poi Finarte, asta n. 1400, Roma, 21 febbraio 2008, n. 185. Si riferisce alla narrazione del martirio della santa patrona dei fioristi, alla quale è dedicata la chiesa romana in Trastevere, avvenuto sotto l'imperatore Diocleziano; venne torturata perché si rifiutò di eseguire sacrifici agli dei, come voluto dal preside Saprício, che allora affidò la donna alle due sorelle apostate Criste e Callista affinché la convincessero a ricredersi, ma entrambe sarebbero state a loro volta convertite e quindi bruciate vive, mentre Dorotea venne condannata alla decapitazione. Sulla strada del martirio, e qui capiamo l'episodio narrato nel dipinto, Teofilo le chiese ironicamente: "Sposa di Cristo, mandami delle mele e delle rose dal giardino del tuo sposo". Al che Dorotea, chiedendolo in preghiera prima del martirio, accennato dall'altro angelo che esibisce la palma, fece portare da un bambino tre rose e tre mele a Teofilo, il quale, visto il miracolo si convertì al Cristianesimo. Pubblicata da G. Papi (*Un tema caravaggesco fra i quadri di figura di Tommaso Salini*, in 'Paragone', 475, settembre 1989, pp. 42-51, fig. 49) e assegnata in seguito al Maestro dell'Elemosina di Santa Lucia (G. Papi, op. cit. 2011, pp. 20-21, fig. 30).

⁴⁸⁾ Olio su tela, cm 74 x 101, collezione privata; pubblicato da: F. Arisi, Felice Boselli, Piacenza, 1973, p. 167, n. 123.

⁴⁹⁾ L. Salerno, voce *Giacomo Recco*, op. cit. 1984, pp. 106-107, fig. 26.4; A. Veca, *Giacomo Recco, in forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo, 1985, pp. 116-124.

⁵⁰⁾ Talvolta addirittura considerati di più autori: A. Veca, op. cit. 1982, pp. 306-311, tavv. XIX e XXII; Idem, *I "Maestri" del vaso a grottesche, in forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra a cura di P. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1985, pp. 102-115; M. Natale, A. Morandotti, op. cit. 1989, pp. 206-208.

⁵¹⁾ A. Veca, op. cit. 1982, pp. 306-311, tavv. XIX-XXII, compresi due altri interessanti esemplari; A.G. De Marchi, *'Giacomo Recco'*, in *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo (Mi) 1997, pp. 294-295, nn. 128-129.

⁵²⁾ A. Veca op. cit. 1985, p. 103, tav. 23, pp. 110-111, tavv. 19-20 e p. 124, tav. 21 bis.

⁵³⁾ Firmato e datato sul vaso, Inv. 1890, n. 3171, già nella chiesa del monastero camaldolese di Santa Maria degli Angeli; F. Ciaravino, *Fiori dipinti. Fiori in giardino*, Livorno 2009.

⁵⁴⁾ Olio su tavola, cm 72,5 x 46,5; collezione privata.

⁵⁵⁾ Olio su tela, cm 125 x 85; Parigi, vendita Laurin, Guilloux, Buffetaud e Chayette, Cheval, a Drouot, 2 dicembre 1998, n. 81.

⁵⁶⁾ F. Zeri, *Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja*, Ljubljana 1983, n. 7. pp. 104-105, fig. 9.

⁵⁷⁾ G. Berra, *Maestro lombardo del vaso a grottesche*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e J. Georg, Prinz von Hohenzollern (Monaco di Baviera) Milano 2002, pp. 112-113. Olio su tavola, cm 35 x 27; già collezione Francesco Queirazza, vendita Porro, Milano, 9 novembre 2005, n. 142.

⁵⁸⁾ Olio su tavola, Utica, N.Y., Munson Williams Proctor Arts Institute, Museum of Art, n. P.C. 949.

⁵⁹⁾ Come scuola fiamminga apparve in asta Pandolfini, Firenze, 2 ottobre 1979, n. 242; A. Veca, op. cit. 1982, pp. 302-303, tav. XVIII.

⁶⁰⁾ Olio su tela, cm 88 x 67; come Thomas Yepès passato in vendita Sotheby's, Monaco, 2 dicembre 1988, n. 608, in seguito attribuito a Carlo Antonio Procaccini.

⁶¹⁾ L'arcaico livello delle probabili prime prove del pittore, grezze e semplici nella fattura del vaso, rigide e senza particolare inventiva, ma dove intuivamo lo stesso tipo di esecuzione dei fiori, si esprime nelle tele considerate di Anonimo lombardo: A. Veca, op. cit., 1982, pp. 312-315, tavv. XXIII-XXV. Comprendiamo il legame con quelle un tempo assegnate al Maestro del vaso a grottesche grazie a questi ulteriori contributi apparsi sul mercato: vendita Semenzato, Venezia, 6 ottobre 1996, n. 93; vendita Alcalá, Madrid, 3-4 ottobre 2007, n. 60.

⁶²⁾ Sono da considerare altrettanto utili al discorso le seguenti opere: la coppia di *Vasi di fiori* (figg. 29-30) una con due anse e affascinante scena galante dipinta alla 'fiamminga' e l'altra in un vaso con manici in bronzo e mascheroni e due curiose figure allungate reggi stemma, già Christie's New York, 23 gennaio 2004, nn. 128-129 e nuovamente apparse di recente sul mercato antiquario parigino, dove ho potute esaminarle (vendita Artcurial, 8 novembre 2011, n. 9); *Fiori in un vaso con un cane rampante come manico e farfalle* (fig. 31), olio su tela cm 73,5 x 53,5, già Parigi, Drouot, 23 marzo 1994, n. 9; la serie di tre tele raffiguranti *Composizioni floreali* in vasi identici, la prima apparsa presso Piasa a Parigi l'8 dicembre 1999, n. 10 (cm 89 x 66, esemplare ora a Monaco, collezione Lingenauber) e altre due il 27 marzo 2000, n. 57, a cui si avvicina il simile *Vaso con un inserto di paesaggio* (olio su tela, cm 85 x 60), vendita Christie's, New York, 18 maggio 1995, n. 40 (figg. 25-28). Questi contenitori presentano caratteristiche esecutive identiche a quelle del vaso col giglio farnesiano (fig. 10). Quale ulteriore elemento a sostegno della nostra ipotesi non va dimenticato quel capolavoro del *Bouquet* (olio su tela, cm 120 x 86) con al centro sveltare un giglio (fig. 32), apparso a Parigi come Maestro del vaso a grottesche (vendita Néret-Minet, 21 novembre 2007).

⁶³⁾ A conferma della diffusione del vaso fiorito al centro della composizione e della stravaganza del suo contenitore ricordo opere come il *Trionfo di fiori e fragole, mandorle, ciliege e ortaggi* (In *Proscenio*, catalogo a cura di M. Marini, Roma 1984, pp. 22-23)

e altre, appartenenti a questo medesimo clima culturale (A. Cottino, *Riesaminando il Maestro di Hartford. Riflessioni a margine di mostre e convegni*, in 'Valori tattili', 0, gennaio/giugno 2011, pp. 25-33). L'interesse di accennarne ora sta nel rilevare come la moda per questi temi fosse seguita anche da altri pittori, differenti nel linguaggio dal nostro, ma tutti legati alla comune fonte del Maestro di Hartford.

⁶⁴⁾ R. Medico, in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di F. Solinas, Roma 2004, pp. 51-52, nn. 12-13. Analogo è il caso delle tele apparse alla casa d'aste Della Rocca, Torino, maggio 2011, nn. 396-397.

⁶⁵⁾ Entrambi olio su tela cm 76 x 61,5; già Christie's New York, 11 gennaio 1989, n. 105. L. Ravelli, *Contributi all'affermazione della natura morta caravaggesca*, in *Arte nelle antiche case lombarde*, galleria Previtali, Bergamo 1992, pp. 16-27. Come Maestro romano (?) del vaso a grottesche: A. Veca, in op. cit., 2002, pp. 110-111.

⁶⁶⁾ Olio su tela, cm 76 x 56,5; già Sotheby's, New York, 14 gennaio 1994, lotto n. 124.

⁶⁷⁾ J.T. Spike, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, catalogo della mostra (New York, Tulsa, Dayton), Firenze 1983, pp. 36-38, n. 7.

⁶⁸⁾ Apparso molti anni fa in una vendita Fischer a Lucerna.

⁶⁹⁾ A. Veca, op. cit. 1985, pp. 110-111.

⁷⁰⁾ Di questo straordinario artista, oltre alle numerose scene come quelle appartenute alla collezione Farnese, desidero puntare l'attenzione sulle due versioni del *Banco al mercato* (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, datata 1563 e Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, datata 1564) quali esempi significativi per gli esiti del comporre ortaggi e frutti.

⁷¹⁾ A. Veca, op. cit. 1982, pp. 292-294; M. Gregori, *L'esordio della pittura di fiori*, in op. cit. 2002, p. 42, fig. 1 (come Bottega cremonese).

⁷²⁾ L. Salerno, op. cit. 1984, pp. 32-33, n. 10.3.

⁷³⁾ A. Cottino, *Natura Silente. Nuovi Studi sulla Natura Morta Italiana*, Torino 2007, pp. 13 e 15, tav. 5. Ritengo che l'autore delle *Composizioni di frutta e ortaggi con vaso di fiori e uccelli*, riunite dal Cottino insieme a questa (ad esempio La Spezia, Museo Lia e Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli), sia un pittore caratterizzato da una certa gracilità e scioltezza, differente dal Salini e che a lui si ispira.

⁷⁴⁾ Bergamo, collezione Lorenzelli. L'attribuzione a Fede Galizia (S. Bottari, *Fede Galizia, in 'Arte antica e moderna'*, 1963, n. 24, pp. 309-318, tavv. 122) è stata recentemente modificata mantenendone l'anonimato lombardo (F. Paliaga, *Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone*, in op. cit., 2002, p. 75).

⁷⁵⁾ Olio su tela, cm 70 x 92, collezione privata; I. Bergstrom, op. cit., 1971, tav. 50 ove l'attribuzione a maestro spagnolo appare comunque non più sostenibile.

⁷⁶⁾ A. Tecce, in *ritorno al barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa, Napoli 2009, pp. 356-357; A.

Veca, op. cit., 1982, p. 217, fig. 241.

⁷⁷⁾ A. Veca, op. cit., 1982, pp. 296-297, tav. XIV. Inserito (L. Salerno, *La natura morta italiana*, Roma 1984, pp. 32-33, ill. 10.1 e 10.2) tra i Maestri del vaso a grottesche insieme al *Vaso di fiori* di collezione privata, anch'esso riferibile con certezza a Tommaso Salini.

⁷⁸⁾ Olio su tela, cm 111 x 146,5; vendita Christie's, Londra, 17 dicembre 1999, n. 51 come Astolfo Petrazzi e nuovamente alla vendita Sotheby's, New York, 24 gennaio 2002, n. 22.

⁷⁹⁾ Olio su tavola, cm 49 x 67; Stoccolma, vendita Bukowskis, 14 giugno 2011, n. 389 con l'indicativa assegnazione al napoletano Giuseppe Recco suggerita da Riccardo Lattuada. A questo dipinto, significativo per comprendere il legame tra la coppia di *Vasi medicei* nel Museo di Poggio a Caiano e le *Composizioni* già a Versailles nella collezione Leroux, si affiancano due altre *Composizioni con vasi di fiori e canestra con frutta, uccelli e pesci* (olio su tela, cm 60,5 x 94; figg. 46-47. Ringrazio Ilaria Della Monica per la loro segnalazione) passate in vendita Sotheby's a Londra (9 dicembre 1992, n. 51, come cerchia di A. de Loarte e 8 dicembre 1993, n. 60, come scuola napoletana), indicative di una produzione del Salini che diviene fondamentale per comprendere i futuri sviluppi napoletani e spagnoli, da Luca Forte ai Recco, da Blas de Ledesma a Josefa de Ayala de Obidos.

⁸⁰⁾ G. De Logu, *Natura Morta Italiana*, 1962, p. 178; A. Veca, op. cit. 1982, pp. 204-210, ill. 231-234, pp. 221-225, ill. 248-249, pp. 243-244, ill. 264 e pp. 324-327, tavv. XXX-XXXII; L. Salerno, op. cit. 1984, pp. 80-82, ill. 21.1-21.2.

⁸¹⁾ Olio su tela; R. Causa, op. cit., 1972, pp. 1003, fig. 365.

⁸²⁾ F.M. Ferro, in *Il Seicento lombardo*, giornata di studi a cura di M. Gregori e M. Rosci, Torino 1996, p. 16 e A. Veca, op. cit. 1982, p. 222, fig. 248.

⁸³⁾ Quest'ultimo apparve alla mostra del 1964: C. Volpe, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra (Napoli), Milano 1964, n. 44, p. 37. Il dipinto possiede un pendant. Le tre tele citate vennero esposte alla mostra alla galleria Lorenzelli: A. Veca, op. cit., 1982, pp. 324-327, tavv. XXX-XXXII.

⁸⁴⁾ Reso noto con la denominazione a pittore romano e l'ipotetico suggerimento proprio verso il Salini: F. Solinas, op. cit., 2010, p. 148, n. 12.

⁸⁵⁾ Olio su tela, cm 91 x 78; firmata e datata "To. Sal. f. 16...", interpretata come 1615 (A. Cottino, in *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Fano), Modena 2001, n. 8, p. 92) potrebbe anche trattarsi di un 1625, la qual cosa verrebbe confermata dall'ipotesi che si tratti del dipinto menzionato nell'inventario stilato al momento della morte del pittore.

⁸⁶⁾ Devo la conoscenza di questo dipinto di ubicazione ignota alla Fototeca Longhi di Firenze (Fotografie nn. 1070222 e 1070223) già come Salini.

⁸⁷⁾ I due dipinti (olio su tela, cm 97 x 137 e

cm 95 x 131, collezione privata), già attribuiti al Salini da M. Marini (*Il Cavaliere Giovanni Baglione pittore e il suo "angelo custode" Tommaso Salini pittore di figure. Alcune opere ritrovate*, in 'Artibus et historiae', 5, 1982, pp. 61-74) sono stati inseriti nell'eterogeneo gruppo del Maestro dei giocatori da G. Papi (in *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, Milano 2005, p. 33, C.15-C.16) nel quale, all'innegabile affinità della maggioranza delle opere, nutrite da una stesura polverosa e screziata che disegna pieghe incise e taglienti, riconducibili ad una personalità che esprime tutta la sua matrice nordica, fanno stridore queste due tele che nulla possiedono di foresto e che nell'esecuzione pittorica sembrano distinguersi per la materia compatta e densa, che salda ombre profonde a panneggi ampi e pesanti.

⁸⁸⁾ H.P. Riedl, *Antiveduto della Grammatica (1570/71 - 1626). Leben und Werk*, München 1998.

⁸⁹⁾ Vanno considerati in questo contesto la *Fruttiera con prugne e fichi e due fiori di gelsomino sul tavolo* (già Roma, galleria Lampronti) assegnata a Fede Galizia (olio su tavola, cm 31,5 x 40; in *Nature morte italiane ed europee del XVII e XVIII secolo*, catalogo a cura di G. Sestieri, Roma 2000, n. 1, pp. 2-3) e il *Piatto di olive, due calici in vetro, un orciolo in terracotta e una fiasca impagliata* (Parigi, collezione privata) attribuito al Pensionante del Saraceni (olio su tavola, cm 37 x 60; F. Bologna, *Natura in posa*, Bergamo 1968, tav. 39; A. Veca, *Simposio. Cerimonie e Apparati*, catalogo della mostra, Bergamo 1983, pp. 332-333, tav. XXIII). Atmosfera che ritroviamo nella significativa *Composizione di frutta con un piatto di olive* correntemente attribuita a Juan Bautista de Espinosa (olio su tela, cm 50 x 67; mercato antiquario), ma certamente di ambito saliniano, nella quale da un lato si sottolineano le tangenze con il nascente clima culturale e figurativo spagnolo, e dall'altro si colgono elementi di congiunzione tra le opere finora esaminate e il nucleo che si forma attorno al *Giovane che esibisce un fiasco impagliato tra gli ortaggi* del Museo Thyssen di Madrid. L'esuberante inclinazione del piatto con olive e castagne sulla tesa è un ricordo degli azzardi giovanili dell'ex Maestro del vaso a grottesche, mentre il repertorio autunnale di mele, nocchie, uva e fichi secchi, con quella essenziale capacità di rilevarne i contorni a piccoli tocchi di colore, apre alla stagione che coinvolge l'omogeneo nucleo di *Composizioni con una moltitudine di frutti, ortaggi e fiori* (già Roma, collezione Scamperle e già Firenze, collezione De Carlo).

⁹⁰⁾ P. Maligny, *Peintures françaises du XVIIe siècle. La Collection du Musée des Beaux-Arts de Rouen*, Paris 2000, p. 254, n. 255.

⁹¹⁾ In parallelo alle composizioni di Salini ricordiamo la *Tavola imbandita con tre vasi di fiori, canestra e piatto di frutta, bacile di asparagi e una scimmia* (collezione privata; L. Salerno, op. cit. 1984, pp. 128-129, fig. 31.2, come Astolfo Petrazzi). Il pittore senese, presente a Roma probabilmente già dal secondo decennio fino al 1631 (M. Gregori,

La natura morta in Toscana, in *La natura morta in Italia*, II, Milano 1989, pp. 516-517), si dimostra attento allo stile del Salini autore di tavole imbandite e composizioni floreali. Prova ne è la simile qualità dei fiori che nel senese sembrano differenziarsi in quanto più sciolti e composti con meno studio e rigore, lasciando aperta l'ipotesi di una stretta collaborazione tra i due in questo campo.

⁹²⁾ Per un recente esame delle vicende critiche si veda: A. Tecce, op. cit. 2009, pp. 352-353.

⁹³⁾ L. Salerno, op. cit. 1984, pp. 108-109, figg. 27.1-27.2.

⁹⁴⁾ M. Gregori, op. cit. 1989, p. 517, come Pietro Paolini; Idem, op. cit. 2002, pp. 37-38, fig. 25, come Maestro di Palazzo San Gervasio.

⁹⁵⁾ Devo la conoscenza del dipinto di ubicazione ignota alla Fototeca Longhi di Firenze (fotografia n. 1070245) già come Salini.

⁹⁶⁾ Collezione privata; J.T. Spike, *Un momento importante nella storiografia della natura morta italiana*, in *Naturalia. Nature morte in collezioni pubbliche e private*, a cura di G. e U. Bocchi, Torino 1992, p. 14, figg. 3-4.

⁹⁷⁾ Olio su tela, cm 58 x 80; collezione privata, già Versailles, coll. Leroux; C. Volpe, in op. cit. 1964, p. 37.

⁹⁸⁾ Guido Cagnacci soggiorna a Roma tra il 1621 e il '22 presso la medesima abitazione del Guercino, nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Si vedano i vasi fioriti dai caratteristici petali di colore tenue, inseriti nei suoi dipinti, come nella *Vanitas con un teschio tra due vasetti di fiori, un volume e la clessidra* (New York, collezione Feigen) restituita per questi motivi al pittore romagnolo (F. Moro, *Emilia Pittrice: tracce d'un percorso di studi*, in *Emilia Pittrice. Dipinti e disegni bolognesi del XVII secolo*, catalogo della mostra (Parigi) a cura di F. Moro, Mantova 2007, pp. 31-32).

⁹⁹⁾ Come improbabile Giovanni Battista Ruoppolo (Roma collezione Viettone) si veda pubblicata da: R. Causa, op. cit. 1972, fig. 394.

¹⁰⁰⁾ D. Pegazzano, op. cit. 1997, pp. 131-146; L. Bartoni, Y. Primarosa, *Appendice documentaria*, in *Flora Romana*, op. cit. 2010, p. 57.

¹⁰¹⁾ K. Garas, *The Ludovisi Collection of Pictures in 1633, II*, in 'The Burlington Magazine', 771, 1967, p. 344; C.H. Wood, *The Ludovisi collection of paintings in 1623*, in 'The Burlington Magazine', 1073, 1992, p. 521. J.T. Spike, op. cit. 1983, p. 50, nota 5; R. Spinelli, *La collezione dell'abate Attilio Brunacci e la decorazione secentesca della Badia a Settimo*, in 'Paragone', 471, 1989, p. 29; G. Corti, *Il 'Registro de' mandati' dell'ambasciatore granducale Pietro Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in 'Paragone', 473, 1989, p. 145.

¹⁰²⁾ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, ed. cons. Perugia 1992; *Vita* a cura di L. Salerno, pp. 506-511.

¹⁰³⁾ M. Epifani, *Nuove tracce per Mario de'*

Fiori (1603 - 1673), in *fiori cinque secoli di pittura floreale*, catalogo della mostra (Biella) a cura di Francesco Solinas, Roma 2004, pp. 182-188; F. Solinas, in op. cit. Tivoli, 2010, p. 182.

¹⁰⁴⁾ M. Gregori, *Una svolta per Tommaso Salini pittore di nature morte*, in 'Paragone', 1997, n. 15-16, pp. 58-63. Tra essi segnalò il simile *Vaso di fiori* su tavola ottagonale, Baltimora, The Walters Art Gallery, inv. n. 1779.

¹⁰⁵⁾ Olio su tela ottagonale, New York, Marco e Matteo Grassi.

¹⁰⁶⁾ Olio su tela, cm 88,5 x 137, collezione privata, già Lucerna, galleria Fischer. Un'altra versione, olio su tela, cm 95 x 137, è apparsa a Milano nel marzo 1990 (si veda: M. Pulini, *Lo Studiolo di Baratti*, catalogo della mostra, Cesena 2010, pp. 74-75)..

¹⁰⁷⁾ Olio su tela, cm 99 x 137; F. Moro, *Thèmes de l'âge classique*, catalogo della mostra, galerie Pardo, Parigi 1989, pp. 53-55.

ABSTRACT

The present research proposes to identify the author of the works attributed to different Masters as the Master of the Grotesque Vases considered up to now as Lombard, the Neapolitan Giacomo Recco, the Master of the Fiasca Fiorita and the Master of Palazzo San Gervasio, with the controversial and debated artistic personality of Tommaso Salini (Rome, about 1575 - 1625).

The new Salini's catalogue has been made up thanks to the contribution of some important newly discovered works, that has been useful to give us further stylistic elements to confirm the hypothesis and allow us to understand that the works previously classified under the name of the above mentioned anonymous masters actually belong just to one author and his various artistic moments.

The initial nucleus of works made by this creator has been formed; the same creator that from the end of XVI th century all his life long owns the hegemony of the floral genre in the papal Rome, the same author described by the significant words of Baglione as the first who painted flowers in very extravagant and eccentric vases along with other compositions of fruits, vegetables and objects. His great success is documented by a series of composition repertoires, inspired by the printed Florilegia and the Caravaggio's floral inserts, created by his personal imagination and related to the northern newness and the Spanish experience, in a fervent creative climate, that will leave the field to his nephew Mario dei Fiori.