



Citation: Galassi, C. (2025). Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: *Cristo e la Samaritana* di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* (1674). *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 203-212. doi: 10.36253/sisca-17324

Published: April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

ORCID:
CG: 0000-0001-8301-312X

Tra Scannelli, Bellori e Scaramuccia: *Cristo e la Samaritana* di Annibale Carracci e alcuni dipinti dell'autore delle *Finezze de' pennelli italiani* (1674)

Between Scannelli, Bellori and Scaramuccia: Annibale Carracci's *Christ and the Samaritan* and Several Paintings by the Author of *Finezze de' pennelli italiani* (1674)

CRISTINA GALASSI

Università per Stranieri di Perugia, Italia
Email: cristina.galassi@unistrapg.it

Abstract. This contribution traces Luigi Scaramuccia's activity in Perugia and explores the classicist tendencies of the painter and theorist, author of *Le finezze de' pennelli italiani* (1674). Furthermore, through a close comparison of contemporary sources (Francesco Scannelli and Giovanni Pietro Bellori), it reconstructs, thanks to a new reading of a passage from *Le finezze de' pennelli italiani*, the story of a famous painting by Annibale Carracci, *Christ and the Samaritan*, now preserved in the Szépművészeti Múzeum in Budapest, and its original destination for the Basilica of St. Peter in Perugia. The painting was executed by Carracci for the Basilica of San Pietro as a test to win the commission for the large canvases: it was subsequently purchased by Ludovico Degli Oddi as a result of the fact that the final choice for the cycle did not fall on him but on Antonio Vassilacchi, known as l'Aliense. It is also likely that the final choice, which favored l'Aliense over Carracci, was influenced by the abbot of the powerful Perugian monastery, Giacomo di San Felice da Salò, who knew the artist personally from when he was a monk in the church of San Giorgio Maggiore in Venice, where Vassilacchi worked in Tintoretto's team on the creation of the last large canvases, but also on his own, as the executor of the project for the church's high altar.

Keywords: Annibale Carracci, Luigi Scaramuccia, Giovanni Pietro Bellori.

CRISTO E LA SAMARITANA DI ANNIBALE CARRACCI

Nella storia dei monasteri italiani San Pietro a Perugia è stato uno dei principali per ampiezza, monumentalità, fama dei suoi abati e degli artisti toccati dalla loro munifica e grandiosa committenza. La mostra dedicata a Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, tenutasi nella Galleria Tesori d'Arte del complesso benedettino perugino dall'aprile all'ottobre 2017, ha

messo in evidenza, per quanto riguarda la storia seicentesca del luogo monastico, la straordinaria importanza della figura dell'abate tuderte Leone Pavoni, al quale può essere ascritta una vera e propria politica culturale influenzata dai rapporti romani che egli intrattenne con la famiglia Barberini, prima con il cardinale Francesco, protettore della congregazione cassinese, e poi con papa Urbano VIII. Al colto e illuminato abate, sul quale molto è ancora da investigare, non solo si deve la fortuna che a livello locale incontrò il pittore di Sassoferrato, il quale realizzò per la comunità benedettina almeno diciassette dipinti, ma anche l'apertura verso forme d'arte che oggi, con manualistico e improprio schematismo, etichettiamo come contrapposte.

Ho avuto modo di scrivere che il Pavoni «era un collezionista accorto, di cultura indubbiamente aperta ad accogliere suggestioni figurative le più diverse, provenienti anche da autori appartenenti a un coté di segno diametralmente opposto, incluso il filone naturalista e caravaggesco, come sembra suggerire la presenza, tra i suoi beni allora conservati in Assisi¹, della stupefacente "S. Francesca Romana del Caravaggio in tela cornice indorata", come viene citata nell'*Inventario de tutte le robbe et suppellettili del R. D. Leone di Todi al presente Abbate di S. Pietro d'Assisi*², del 1647, riassegnata a Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino da Roberto Longhi³.

Giustino Farnedi, già abate di San Pietro, ha fatto osservare che, quando il rinnovamento degli apparati decorativi della basilica era al suo apice, essendo stati ormai realizzati gli estesi murali manieristici e i grandi teleri di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, «entrò nel monastero di San Pietro un giovane tuderte di nobile ascendenza e grande preparazione, Leone Pavoni,

nato nel 1585 e professo nel 1603. Egli fu testimone dello splendore di tutte le recenti grandi opere pittoriche e scultoree, dal baldacchino al ciborio, dagli amboni al magnifico coro, fino alla sapiente raccolta di insigni opere d'arte. Non ci stupisce perciò che divenuto abate di San Pietro dal 1632 al 1637 e dal 1642 al 1644, abbia raccolto intorno a sé artisti e opere che hanno abbellito la basilica e i luoghi più importanti del monastero, quali il refettorio, il capitolo e gli appartamenti abbaziali»⁴. Uno splendore che richiama un passo poco noto dell'abate olivetano perugino Secondo Lancellotti che nell'*Hoggidi overo il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, anticipando la *querelle* fra antichi e moderni, esalta la «tanta sontuosità» delle chiese del suo tempo rispetto a quelle antiche in un brano che, evocativamente, richiama la magnificenza degli altari della basilica di San Pietro nel Seicento⁵.

Naturalmente non tutto avvenne sotto l'egida del Pavoni che morì nel 1653. Molte importanti imprese artistiche erano state già realizzate prima del suo governo, a fine Cinquecento, e altre commissioni ancora vedranno la luce sotto i suoi successori.

Vorrei in questa sede soffermarmi su una pagina dedicata al complesso abbaziale di San Pietro a Perugia da Luigi Scaramuccia, a mio avviso assolutamente degna di interesse e, fino ad oggi, mai considerata nella sua giusta dimensione. Il pittore e teorico perugino Luigi Scaramuccia, ne *Le finezze de' pennelli italiani*, edito a Pavia nel 1674, ma sottoposto nel 1666 per l'approvazione all'Accademia romana di San Luca, trattato che si presentava nella forma del resoconto di viaggio, dove erano raccontate le peregrinazioni 'pittoresche' e autobiografiche che l'autore aveva compiuto per l'Italia tutta⁶, partendo da Roma, descrivendo la basilica di San

¹ C. Galassi, *Sassoferrato tra copia e interpretazione*, in *Sassoferrato: dal Louvre a San Pietro. La collezione riunita*, catalogo della mostra (Perugia, Complesso Monumentale di San Pietro, 8 aprile - 1 ottobre 2017), a cura di C. Galassi, Passignano s.T. (Perugia), Aguaplano, 2017, pp. 25-80, in particolare p. 40.

² *Inventario de tutte le robbe et suppellettili del R. D. Leone di Todi al presente Abbate di S. Pietro d'Assisi*, datato 2 aprile 1647, conservato all'interno dei *Ricordi del P. Ab. D. Leone Pavoni di Todi*, Archivio di San Pietro Perugia, ASPi, mazzo XCIV, 10/E, c. 22r. La notizia dell'attribuzione al Merisi viene ripresa da F. M. Galassi, *Descrizione delle pitture di S. Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto, e di quanto si vede in essa di più singolare, con le notizie de' loro autori*, Perugia, nella Stamperia del Costantini, 1774, p. 67: «Caravaggio, di cui poi veramente è la Santa Francesca Romana posta nella facciata incontro all'Altare»; quindi F. M. Galassi, *Descrizione delle Pitture di San Pietro di Perugia chiesa de' Monaci Neri di S. Benedetto della congregazione casinese e di quanto si vede in essa di più singolare, con le notizie de' loro autori*, Perugia, presso Carlo Baduel, 1792, pp. LX-LXI.

³ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni. Studi di storia dell'arte», 1943, I, pp. 5-63, in particolare, p. 52, n. 60; R. Longhi, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951, scheda 93.

⁴ G. Farnedi in *Sassoferrato: dal Louvre a San Pietro*, cit. (nota 1), p. 19.

⁵ S. Lancellotti, *L'Hoggidi overo il mondo non peggiore né più calamitoso del passato*, Venezia, appresso gli Guerigli, 1637, p. 464: «Quando per cominciare dalle cose più grosse e più soggette a' sentimenti, quando mai si videro le fabbriche delle chiese, o in maggior numero, o di maggior magnificenza di quello che oggi si veggono? Vadasi per le città, grandi o piccole che sieno, e ogni quattro passi troverai chiesa, cappella od oratorio che si chiami. Quale, non dirò ricca città, ma castello, terricciola, villa o campagna che non abbia qualche bel tempio alzato particolarmente alla Madre di Dio, e perlopiù si sontuoso che non può altri capire come tanta povertà a tanta sontuosità sia giunta? Quando gli altari furono mai più ornati di finissime dipinture, di marmi pellegrini, di statue fatte al vivo, e di lavori in ogni materia stupendissimi?». Il brano è riportato da T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma, Carocci, 2013, p. 495, n. 412.

⁶ C. Occhipinti, *Introduzione alle 'Finezze de' pennelli italiani' di Luigi Scaramuccia (1674)*, in L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani*, testo a cura di M. G. Cervelli, con un saggio introduttivo di C. Occhipinti, Roma, Universitalia, 2019, pp. 5-42, in particolare p. 6. Il viaggio parte da Roma per toccare Bologna, Livorno, Napoli, tornare a Roma, visitare poi l'Italia centrale e la Romagna, giungere a Venezia, raccontare infine di altre città del Veneto e della Lombardia, raggiungere Mila-

Pietro, «non solo la bella struttura» architettonica ma la sua «straordinaria ricchezza» e in particolare il ciclo pittorico dei grandi teleri di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense, menzioni il mancato affidamento delle medesime tele ad Annibale Carracci, imputabile «o per cagion d'avaritia, o d'altro», e il fatto che i due viandanti, lo stesso Scaramuccia (*alias* Girupeno, anagramma di Perugino), accompagnato dal Genio di Raffaello nell'immaginario viaggio artistico dell'Italia, «ne compiansero il caso, e vollero impazzirne di dispiacere, chiudendo il discorso, col dire che molto difficile cosa riesce il saper far scelta de' soggetti in questa difficile professione»⁷.

Partiamo da questa ultima frase: in questa netta affermazione del critico perugino, si intravede l'esaltazione dei Carracci e della loro scuola: del resto Scaramuccia si era imbevuto, come dice egli stesso, «del dolcissimo latte carraccesco»⁸. Come ha scritto Guido Giubbini nel saggio di introduzione all'edizione del 1965, «le *Finezze* rientrano sotto molti aspetti, anche se non esclusivamente, nella tendenza classicista della storiografia artistica del '600. Il culto di Raffaello, generale nel '600 ma qui particolarmente intransigente, l'esaltazione dei Carracci come 'riformatori della pittura,' la preminenza data al Reni tra i loro seguaci, o significative graduatorie come quella istituita tra i migliori quadri di Roma e 'per conseguenza del Mondo', con Raffaello, Annibale, Reni e Domenichino in testa, conducono subito a quella corrente di gusto che proprio in quegli anni trovava nel Bellori, quasi coetaneo dello Scaramuccia, la sua più coerente sistemazione critica»⁹.

no, Genova e Torino. Inizia, infine, il viaggio di ritorno a Roma attraverso le città dell'Emilia tra cui vengono minuziosamente descritte Parma e Modena.

⁷ L. Scaramuccia, *Le finenze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, per Gio. Andrea Magri, 1674; ristampa anastatica con saggio bibliografico, catalogo delle opere pittoriche dello Scaramuccia e indice analitico a cura di G. Giubbini, Milano, Edizioni Labor, 1965, p. 85. Riporto il brano per esteso: «Di qui poi furono accompagnati prima a S. Maria de Fossi, ove si compiacquero fuor di modo di un quadro d'altare pur di man di Pietro, che si vede entrando a man destra e poscia a S. Pietro de Monaci Benedettini, e vedutone della Chiesa non solo la bella struttura, ma la straordinaria ricchezza, applicarono lo sguardo nelle pitture, che restano nelle parti della navata maggiore sopra degl'archi, di mano di Antonio Aliense, veramente assai degno, e celebrato soggetto. Ma quando il conduttore della nobil compagnia disse, che quell'opera doveva, e poteva cadere nelle mani d'Annibale Carracci, e che poi non successe, o per cagion d'avaritia, o d'altro, ne compiansero il caso, e volevo impazzirne di dispiacere, chiudendo il discorso, col dire che molto difficile cosa riesce il saper far scelta de' soggetti in questa difficile professione».

⁸ Ivi, p. 52.

⁹ G. Giubbini, *Saggio biobibliografico*, ivi, pp. 7-15, in particolare pp. 11-12. Sempre nel saggio introduttivo Giubbini, ivi, p. 10, accenna al carattere autobiografico del viaggio e non solo immaginario di Girupeno, corrispondendo molte delle tappe immaginarie di Girupeno a quelle reali compiute dal giovane Scaramuccia.

Tornando alla pagina dedicata a San Pietro a Perugia, nonostante che i teleri dell'Aliense siano da lui definiti «assai degno, e celebrato soggetto», l'espressione «impazzirne di dispiacere» riferita al fatto che nella commissione non sarebbe stato coinvolto l'artista bolognese, può essere letta, senza timore di forzarne l'interpretazione, come l'attestazione di un velato quanto non espresso scarso apprezzamento per l'Aliense e in generale per quel tipo di pittura, fatta di luminismo e realismo, che riconduce a Tintoretto e ai suoi seguaci. Scrive sempre Guido Giubbini che «altre convinzioni, nello Scaramuccia, sono comuni a tutta la critica e al gusto del '600. Così la condanna del realismo caravaggesco secondo il solito criterio del 'decoro'; il parallelo rifiuto del manierismo perché lontano dalla 'naturalzza'; la lode dei bolognesi per aver riportato la pittura alla 'verità', che come si è detto non è il realismo di contenuto ma la verosimiglianza e la tipizzazione degli affetti e così via. Questo ci aiuta a comprendere la scarsa simpatia dello Scaramuccia per Tintoretto, mai polemicamente manifestata per riguardo al Boschini, ma facilmente avvertibile, ad esempio, nelle riserve al *Miracolo di S. Marco* ('vi avrebbero desiderato maggior decoro, e grandezza') o nella constatazione che l'eccessiva facilità nel dipingere può degenerare in virtuosismo e trasandatezza; dove troviamo la consueta diffidenza del '600 per il realismo e per la deformazione espressiva»¹⁰. In realtà, come hanno chiarito Liliana Barroero, che parla di classicismo «elastico» riferendosi alle preferenze per la pittura bolognese di Scaramuccia che non gli impediscono, tuttavia, «di gustare e descrivere con vivacità ed efficacia momenti particolarmente significativi della pittura barocca»¹¹, o Carmelo Occhipinti, il teorico perugino non nutriva pregiudizi nei confronti dei pittori venuti dopo Raffaello e Michelangelo o nei confronti dei maestri della pittura 'pastosa'¹². Scaramuccia, del resto, anche in altri passaggi del suo trattato non mancava di celebrare i Carracci come «lucidi e chiarissimi soli, che co' loro raggi hanno sgombrato ogni torbido, e tenebroso dubbio d'ignoranza, ed' hanno ridotto la pittura ad una via facile, vera, e da ogni confusione di spinosi, ed' intricati virgulti per lo passato ripiena, e di modo che ad un ben disposto, e giovanile ingegno, riesce di grandissima sodisfattione»¹³, che equivaleva ad affermare una chiara presa di distanza tanto dal manierismo quanto dal caravaggismo.

La notizia di una presenza di Annibale Carracci a San Pietro a Perugia non va sottovalutata, a mio avviso,

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ L. Barroero, *Scaramuccia, Luigi Pellegrino*, ivi, II, Milano, Electa, 1989, pp. 882-883, in particolare p. 883.

¹² Per questi aspetti Occhipinti, *Introduzione*, cit. (nota 6), pp. 23-34.

¹³ Scaramuccia, *Le finenze de' pennelli italiani*, cit. (nota 7), p. 77.

sia in relazione all'origine perugina di Scaramuccia, che al culto da lui nutrito per il grande riformatore della pittura, andando a confermare, inoltre, la grandezza e l'importanza del complesso benedettino nella storia artistica italiana. Del resto le informazioni che il teorico fornisce sul complesso abbaziale perugino sono nel complesso circostanziate, dettagliate, puntuali e in linea con il suo orientamento classicista: infatti subito dopo questo passaggio si accenna alla sagrestia, dove i due viaggiatori (Scaramuccia, guidato dal Genio di Raffaello) si imbattono prima nella predella del Polittico di San Pietro del Vannucci, oggi nel Musée des Beaux Arts di Rouen ("in picciola forma tre bellissimi quadretti della più fina squisitezza, e diligenza che mai sapesse usar Pietro")¹⁴, per poi tornare in Basilica dove, nella Cappella del Crocifisso, non possono non ammirare "due quadri ad oglio" "di mano di Giovan Francesco Gessi", l'*Orazione nell'orto* e l'*Incontro di Gesù con la Veronica*¹⁵.

L'affermazione di Luigi Scaramuccia circa la mancata commissione ad Annibale Carracci dei grandi telei della navata maggiore della basilica di San Pietro va inoltre messa in relazione con quanto riportato prima di lui e con maggiore dovizia di informazioni, dal medico e teorico forlivese Francesco Scannelli che, nel *Microcosmo della pittura*, testo dedicato a Francesco I d'Este, scrive che «si ritrova pure appresso Monsignor de gli Oddi un quadro, che dimostra quando Christo sta vicino al pozzo convertendo la Samaritana, opera della più vera, e compita verità, che lo stesso Annibale habbia dipinto, essendo stato fatto per saggio d'opere grandi, che si dovevano fare nella chiesa di S. Pietro di Perugia de' Padri Benedettini, ed egli per contrasegno del suo valore dipinse in concorrenza questa stupenda operatione, che forse al solito di simili congiunture prevalendo qualche partialità fu accettato il peggio»¹⁶.

¹⁴ Ivi, p. 85.

¹⁵ Ibidem. I dipinti vennero forse eseguiti nel 1626 sulla strada del rientro a Bologna da Roma. In queste opere sono state messe in rilievo alcune possibili suggestioni stilistiche derivate dalla visione degli affreschi di Giovanni Lanfranco in San Giovanni dei Fiorentini a Roma. La datazione dei due quadri è tuttavia controversa e parte della critica li reputa anteriori di circa un decennio al soggiorno napoletano del pittore; in essi sono stati ravvisati rimandi alla cultura romana del Cavalier d'Arpino, di Giovanni Baglione, di Orazio Gentileschi, nonché una vicinanza di stile con le prime opere dello stesso Gessi come gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Bologna. Sull'argomento vedi A. Ancillotto, *Gessi, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, online: <http://www.treccani.it/biografie/>.

¹⁶ F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Cesena, per il Neri, 1657, p. 346. Attraverso un parallelismo tra i massimi pittori italiani e gli organi del corpo umano (Raffaello è paragonato al fegato, Tiziano al cuore, Correggio al cervello), una metafora per indicare come le tre scuole pittoriche facenti capo ai tre artisti, andavano idealmente collegate l'una all'altra come gli organi del corpo umano, Scannelli tenta di individuare

Scannelli aveva avuto modo di conoscere Luigi Scaramuccia personalmente al tempo in cui il pittore, ancora "giovinetto", si era trasferito a Bologna¹⁷, anche se i due potevano essersi già incontrati a Perugia dove il forlivese, appena ventenne, sostenuto da un fratello prelado, aveva iniziato a studiare medicina all'Università, prima di decidere, in maniera piuttosto repentina e improvvisa, di dedicarsi alla pittura lasciandosi attirare a Bologna dalla fama di Guido Reni¹⁸, alla bottega del quale avrebbe ritrovato lo stesso Scaramuccia, condiscipolo dello stesso Reni. Come ha messo in luce Carmelo Occhipinti, anche l'idea dei viaggi 'pittoreschi', deriva a Scaramuccia, come allo stesso Scannelli, dai seguaci dei Carracci¹⁹.

Tornando all'opera che Carracci avrebbe realizzato per la basilica di San Pietro a Perugia, oltre a Scannelli e Scaramuccia la notizia viene ripresa, con alcune aggiunte e precisazioni, anche dal teorico del bello ideale Giovanni Pietro Bellori (1672) nella *Vita* dell'artista, secondo il quale Annibale avrebbe realizzato un dipinto con «la Samaritana umile avanti Cristo che le addita la città, sopravvenendo gli apostoli» «in concorrenza di altri pittori, che dovevano dipingere nella Chiesa di San Pietro di Perugia, e vedevansi in casa de' signori Oddi nella medesima città; ma gli anni passati fu venduto e trasportato in Olanda»²⁰. La tela di cui parla Bellori è stata identificata da Hermann Voss in un bellissimo dipinto conservato nel Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 1)²¹. Successivamente lo stesso Bellori, nella *Vita* di Carlo Maratti, sia pure incorrendo in un lapsus relativamente al supporto del dipinto originale, afferma che l'artista avrebbe intagliato «di sua mano all'acqua forte ne' suoi primi studii la Sammaritana di Annibale già in casa Oddi nella città di Perugia, opera bellissima dipinta sopra un rame passato in Fiandra»²². Probabilmente all'oscuro della vendita, Carlo Cesare Malvasia ricorda per ben due volte il quadro ancora presso la famiglia umbra: «La Samaritana famosa de' Signori Oddi da Perugia, intagliata così corretta, tenera e graziosamente dal Sig. Carlo Maratti pittore famosissimo, all'acqua forte» e una seconda volta quale uno dei migliori esempi

i caratteri dell'arte di questi grandi maestri, ai quali fanno capo le tre massime scuole pittoriche italiane. Di queste tre scuole l'autore traccia, nel secondo libro, uno schematico sviluppo, ricollegandole ai capiscuola e dando particolare risalto ai Carracci.

¹⁷ Ivi, p. 370.

¹⁸ Su questo argomento, Occhipinti, *Introduzione*, cit. (nota 6), p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009, p. 96.

²¹ H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, traduzione di G. Schwabe e G. Buonanno, Vicenza, Neri Pozza, 1999 [H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1924], p. 221, tav. 123.

²² Bellori, *Le vite de' pittori*, cit., (nota 20), p. 637.



Fig. 1. Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 2. Carlo Maratta, *Cristo e la Samaritana*, da Annibale Carracci.

dell'eccellenza raggiunta dai tre maestri bolognesi nella resa dei sentimenti: "Nella Sammaritana di Annibale [...] de' signori Oddi da Perugia [...] non riconosciam noi l'attenzione, la riverenza, il timore?"²³. Antonio Vannugli ha dedicato un interessante articolo all'identificazione del committente del dipinto e a proposito del quadro scrive: "La traccia più antica finora attestata del celebre dipinto di Annibale Carracci rappresentante l'incontro tra il *Cristo e la Samaritana*, da oltre un secolo una delle perle della pittura italiana che arricchiscono il Museo di Belle Arti di Budapest, risale al 1649. A fornirla non è una fonte letteraria né archivistica, bensì la nota acquaforte che ne trasse il giovane Carlo Maratta (fig. 2), allora ventiquattrenne, al tempo in cui lavorava presso la bottega del suo maestro Andrea Sacchi. Ai piedi del pozzo, a partire dal secondo stato, la stampa reca puntualmente la data di esecuzione e i nomi degli autori, rispettivamente specificati in "Anibal Caracc. inv./ Carolus Maratt. sculps./ 1649", mentre a ridosso del margine inferiore, sulla sinistra, è indicata l'ubicazio-

ne dell'originale: "Perusiae in Aedibus D. D. de Oddis". Se dunque nel 1649 il *Cristo e la Samaritana* si trovava a Perugia in casa Degli Oddi, esattamente vent'anni più tardi le tracce del dipinto si spostano in Olanda, come dimostra la didascalia della seconda acquaforte che – a riprova della giusta ammirazione goduta dall'immagine da parte della cultura accademica di metà Seicento – ne fu tratta, stavolta in controparte, a opera di Johannes Episcopius alias Jan de Bisschop (fig. 3). Oltre all'invenit, al monogramma dell'incisore e alla data 1669, riportati in posizione analoga a quella che occupavano le medesime informazioni nella stampa di Maratta, l'immagine è infatti corredata in calce da una colta dedica in latino dello stesso Bisschop "Amplissimo Viro IOHANNI SIX Vrbis Amstelodamensis excubino bonarum artium omnisque elegantiae inprimis studioso", il quale doveva essere entrato in possesso del dipinto di Annibale negli anni immediatamente precedenti"²⁴.

L'opera di Budapest è una variante del quadro di medesimo soggetto già in casa Sampieri a Bologna e oggi

²³ C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore di Giampaolo Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841 [Bologna 1678], I, pp. 87, 347.

²⁴ A. Vannugli, *Il committente del 'Cristo e la Samaritana' di Annibale Carracci*, «Bollettino d'arte», 10, 2011, s. VII / a. III, pp. 75-96, in particolare p. 75.



Fig. 3. Jan De Bisshop, *Cristo e la Samaritana*, da Annibale Carracci.

nella Pinacoteca di Brera a Milano (fig. 4), di cui tuttavia non costituisce replica²⁵.

²⁵ Il dipinto è parte di una impegnativa campagna decorativa realizzata per Palazzo Sampieri a Bologna tra 1593 e 1595 e compiuta insieme da Annibale, Agostino e Ludovico Carracci e comprendente, sia la realizzazione di un ciclo di affreschi con *Storie di Ercole*, sia le tre grandi tele da utilizzare come sopraporta in altrettante stanze del palazzo. Le tre tele componevano un ciclo unitario dedicato ad episodi evangelici in cui Gesù è in colloquio con delle figure femminili: la *Samaritana* di Annibale, il *Cristo e la Cananea* di Ludovico e il *Cristo e l'Adultera* di Agostino Carracci. Il trittico era stato commissionato ai Carracci dall'abate Astorre Sampieri. Nel 1811 Francesco Sampieri, in difficoltà economiche, vendette la quadreria di famiglia: sette capolavori che avevano reso famosa la collezione furono allora acquistati dal ministro degli Interni del Regno d'Italia che li destinò a Brera. Annibale eseguì il dipinto prima della partenza per Roma nel 1595 che si colloca, quindi, in quel particolare momento della pittura di Annibale Carracci in cui all'influenza della pittura veneziana si associano rimandi alla tradizione pittorica centroitaliana e ritorni all'esempio di Correggio. La *Samaritana* braidense si basa su un disegno preparatorio tradizionalmente attribuito a Ludovico Carracci, ma da ultimo riferito ad Agostino (London, British Museum) dal quale però Annibale si discostò in varie parti. Con l'*Elemosina di san Rocco*, la *Samaritana* di Brera è l'unico dipinto del più giovane dei Carracci dal quale venne tratta un'incisione mentre Annibale era ancora in vita. Sul dipinto Sampieri D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*, 2 voll.,



Fig. 4. Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*, Miano, Pinacoteca di Brera.

Il dipinto già a Perugia ebbe una grandissima fortuna, testimoniata dalle numerose copie e dalle cinque traduzioni a stampa esistenti oltre a quella marattesca²⁶. Antonio Vannugli, approfondendo la storia del dipinto, ha identificato il proprietario e il committente della tela con Ludovico Degli Oddi²⁷. Lo studioso, che pur è partito dalle fonti seicentesche per la sua indagine sulla committenza, non accetta tuttavia l'indicazione fornita delle medesime fonti sull'antica destinazione del dipinto per la basilica di San Pietro, nonostante che a riguardo lo Scannelli sia molto esplicito nel dire che il «Christo sta vicino al pozzo convertendo la Samaritana», sarebbe stato «fatto per saggio d'opere grandi», «in concorrenza» di altri artisti per l'abbazia perugina.

New York, Phaidon, 1971, I, p. 61, e II, p. 33 n. 77; G. Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, presentazione di J. P. Cooney, Milano, Rizzoli Editore, 1976, p. 103 n. 72; D. Benati, *Cristo e la Samaritana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano, Electa, 1991, pp. 160-163 n. 71; C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2008, p. 92.

²⁶ Sul dipinto e sulla sua fortuna A. Brogi in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, DART Chiostro del Bramante, 25 gennaio - 6 maggio 2007), a cura di D. Benati e E. Riccomini, Milano, Mondadori Electa, 2006, p. 280, scheda VI.2, con bibliografia. Brogi ricostruisce i passaggi successivi del dipinto che dalla raccolta Six di Amsterdam passò in Francia presso il marchese de Seignelay, approdando quindi nella collezione d'Orleans al Palais Royal, per guadagnare l'Inghilterra nel 1792 a seguito della Rivoluzione. Fu poi venduto nel corso dell'Ottocento entrando nella collezione Hoschek von Mülheim a Praga e quindi tornò in Olanda nella raccolta Goudstikker da cui giunse nella sede attuale nel 1905.

²⁷ Vannugli, *Il committente del 'Cristo e la Samaritana'*, cit. (nota 24), pp. 75-96.

Personalmente ritengo che le due ipotesi, da un lato l'antica destinazione dell'opera per San Pietro e, a seguito della mancata commissione del ciclo della parte superiore della navata centrale ad Annibale Carracci, il fatto che il dipinto venisse acquistato da un personaggio di casa Degli Oddi, siano invece assolutamente conciliabili tra loro.

Ritengo cioè, *in primis*, che il dipinto fu eseguito da Annibale Carracci per la basilica di San Pietro quale prova per aggiudicarsi i grandi teleri e che successivamente fu acquistato dal Degli Oddi di cui si parla nelle fonti in conseguenza del fatto che la scelta finale del ciclo non era ricaduta sul Carracci. L'evidenza che il formato verticale dell'opera di Annibale Carracci differisca da quello orizzontale dei grandi teleri della basilica di San Pietro non è indicativo in questo senso come vorrebbe Vannugli²⁸, in quanto si trattava, come scritto già nel 1657 da Scannelli, di un «dipinto «fatto per saggio d'opere grandi», una semplice prova che non andava a incidere sul formato definitivo della commissione²⁹. Terza considerazione: è probabile che nella scelta finale, che privilegiò un pittore come l'Aliense rispetto al Carracci, abbia influito la figura dell'abate Giacomo di San Felice da Salò, che conosceva personalmente l'artista da quando era monaco nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, dove il Vassilacchi lavorava nell'*équipe* di Tintoretto per la realizzazione delle ultime grandi tele, ma anche in proprio, quale esecutore del progetto dell'altare maggiore della chiesa. A confermare questa linea di committenza filoveneziana, è utile ricordare che anche la fonte iconografica del primo dipinto realizzato per Perugia dall'Aliense, il *Trionfo dell'Ordine benedettino*, posto sulla parete di controfacciata della basilica benedettina, una delle tele più grandi al mondo, rinvia a quello stesso contesto veneziano, essendo stata concepita seguendo le indicazioni del fiammingo Arnoldo Wion, anch'egli monaco presso il monastero di San Giorgio Maggiore a Venezia e autore del *Lignum vitae, ornamentum et decus Ecclesiae*, stampato a Venezia nel 1595 da Giorgio Angeleri. Quarto elemento: non può essere portato a prova della non veridicità delle fonti seicentesche, peraltro accettate da Vannugli per tutto il resto³⁰, quanto affermato da padre Francesco Maria Galassi che³¹, a

mio avviso, non per «arguzia tutta settecentesca», come sostenuto da Vannugli³², ma piuttosto per difendere la comunità benedettina della quale faceva parte dall'accusa di «partialità», abbia affermato che le fonti antiche non erano attendibili.

Concludo dicendo che una datazione del quadro ungherese alla fase postveneziana di Annibale, a cavallo del 1590, quindi a date non troppo distanti da quelle che ho ipotizzato, è stata sostenuta nel 1906 già da Hans Tietze³³ e che anche Donald Posner nel 1971 aveva adombrato la possibilità di intendere l'opera come 'modello'³⁴. La notizia è interessante non solo perché ci indica che i benedettini dovettero, prima di rivolgersi al Vassilacchi, bandire una sorta di gara o concorso che non vide vincitore il pittore bolognese (e sarebbe interessante capire chi furono gli altri artisti coinvolti), ma anche perché, essendo la prima commissione per la Basilica la grande tela con il *Trionfo dell'Ordine benedettino* riferibile al 5 maggio 1592, data del contratto, e i successivi incarichi per i teleri del 7 giugno 1593³⁵, queste date

volte spacciarsi, cioè, che i Quadri grandi della Navata di mezzo dovessero essere pitturati da Annibale Carracci, e che, per ispendere quel di meno, fossero poi commessi all'Aliensis, che in fatti li dipinse. D'onde abbia ciò tratta origine, e dove sia fondata una tale tradizione, non si è certamente finora rinvenuto, quantunque non si sia mancato di diligenza per rintracciarlo: e che ne dica Luigi Scaramuccia Pittore Perugino, che nel suo Libro [...] a c. 85 autorizza tale frotola [...]. Si sa solamente di certo, che era allora Abate di S. Pietro il Padre Don Giacomo Sanfelice di Venezia Monaco della Badia di S. Giorgio di quella Città, il quale volendo adornare, come fece, questa Chiesa di pitture, non indotto dalla minore spesa, come senza alcun fondamento asserisce lo Scaramuccia, ma unicamente per amore della Patria propria, preferì la Scuola del Tintoretto a qualunque altra, commettendo in Venezia il d. 7. Giugno 1593 piuttosto all'Aliensis, che pur era Pittore di vaglia [...], che a qualunque altro Pittore, la vasta Impresa de' dieci mentovati Quadri, opera da lui coraggiosamente intrapresa, e col favore, ed assistenza del suo Maestro, in poco più d'un Anno felicemente al desiato fine condotta". La notizia è ripresa con minime varianti da Galassi, *Descrizione delle Pitture di San Pietro*, 1792, cit., (nota 2), pp. LXII-LXIV.

³² Vannugli, *Il committente*, cit., (nota 24), p. 76.

³³ H. Tietze, *Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», XXVI, 1906, pp. 49-182, in particolare pp. 126, 180.

³⁴ Posner, *Annibale Carracci*, cit., (nota 25), II, pp. 42-43, n. 98.

³⁵ Il 20 gennaio 1592 Vassilacchi testimoniò al contratto tra gli scultori Giuseppe e Girolamo Campagna, il fonditore Giuseppe Mazzoleni e l'abate del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore per la realizzazione del nuovo altare maggiore: il disegno del complesso con i quattro Evangelisti che reggono il globo con il Padre Eterno è attribuito al pittore, che ottenne, dopo averne fatto generoso dono, un'importante commissione per lo stesso Ordine benedettino a Perugia. Il contratto fu siglato a Venezia da Vassilacchi, e sottoscritto da suo fratello Jacopo, il 5 maggio 1592, con l'abate del monastero di San Pietro per la realizzazione di un grande telero con l'*Albero dell'ordine benedettino*, su disegno del monaco Arnold Wion. Seguì un'ulteriore commissione per altri dieci quadri relativi alla vita di Cristo, il cui contratto fu steso il 7 giugno del 1593. Quando le tele giunsero a Perugia nell'aprile del 1594, le prime cinque erano già terminate e furono subito poste in opera al loro arrivo, mentre le altre, solo abbozzate, furono terminate dal maestro e un

²⁸ Ivi, p. 76: "il formato orizzontale dei quadroni tuttora *in loco* basta già da solo a rendere inverosimile ogni collegamento con quello verticale del *Cristo e la Samaritana*".

²⁹ Scannelli, *Microcosmo della pittura*, cit. (nota 16), p. 346.

³⁰ Mi riferisco alle indicazioni relative alla figura del Degli Oddi come proprietario, al passaggio del dipinto in Olanda come indicato da Bellori. Cfr. nota 20.

³¹ Galassi, *Descrizione delle pitture di S. Pietro*, 1774, cit., (nota 2), pp. 69-71: "Si vuole per ultimo avvertire il Forestiere a non porre mente ad una insussistente, e vana frotola, che da qualche scaccettello suole alle

vengono a costituire, *ad evidentiam*, un indiscutibile *ante quem* per la tela con *Cristo e la Samaritana* oggi a Budapest, tradizionalmente riferita al 1596-97.

LUIGI SCARAMUCCIA, TRA PITTURA E «BUONE LETTERE»

Luigi Scaramuccia è pittore che, al pari di Gian Domenico Cerrini, svolge gran parte della sua attività lontano da Perugia³⁶. Inoltre è indubbiamente una personalità degna di interesse non solo per gli aspetti più propriamente artistici ma anche per quelli letterari essendo autore del celebre trattato *Le finzze de' pennelli italiani*, pubblicato a Pavia nel 1674, nel quale rifiuta il modello di artista proposto da Giulio Mancini e incarnato da Pietro da Cortona per proporre, nelle istruzioni ai giovani artisti, un modello di pittore «versato, almeno in qualche parte, nelle buone lettere, poiché mai potrà esprimere su le tele, ne su le carte quello che ben non si possiede: ne posseder si puote, se con ogni accuratezza non si studia, e non si esercita la memoria sopra de libri»³⁷. Del resto, come aveva scritto il canonico Cipriano Mauri nella lettera indirizzata a Flaminio Pasqualini il 15 agosto 1670 e pubblicata in apertura all'edizione del 1674, il testo esprimeva «i viaggi in varie città d'Italia fatti dal suddetto signore col puro oggetto di vedere e di studiare le portentose finzze dell'Arte, nelle tele de più famosi, ed accreditati pittori di questa, ed alte decadute etadi»³⁸.

Con lo stesso Pietro da Cortona Scaramuccia si era trovato a lavorare nel contesto della chiesa oratoriana di San Filippo Neri: il maestro toscano lasciò infatti a Perugia opere di fondamentale importanza per il rinnovamento dell'arte locale: la *Nascita della Vergine*, eseguita nel 1643 per la chiesa di San Filippo Neri e oggi nella Galleria Nazionale dell'Umbria, e la grande *Immacolata Concezione*, realizzata nel 1658-1661 in collaborazione con Ciro Ferri, sempre per la stessa chiesa.



Fig. 5. Luigi Scaramuccia, *Presentazione della Vergine al tempio*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Quest'ultima, concepita fin dall'inizio come una 'piccola Vallicella', aveva aperto le porte al gusto barocco ma ne aveva, al tempo stesso, mitigato gli eccessi introducendo opere di sobria misura classicista quali la *Purificazione della Vergine* di Andrea Sacchi o la *Presentazione della Vergine al tempio* di Luigi Scaramuccia (fig. 5), insieme all'*Assunta* di Guido Reni, tutte opere elogiate dallo Scaramuccia nel suo trattato³⁹. In sostanza, «come nella chiesa madre, le pacate formule classiciste si posero 'democraticamente' a convivere con le fantasie del barocco che, sotto l'occhio attento del seguaci di San Filippo,

assistente. L'impresa rappresenta un momento di felicità espressiva per Vassilacchi, segnando il punto di sintesi delle precedenti esperienze pittoriche. Sul ciclo vedi T. Biganti, *Da Venezia a Perugia: il ciclo pittorico dell'Aliense nella chiesa di San Pietro (1592-1594). Note storiche e iconografiche*, in 1892-2012. Centoventi anni di storia della Fondazione per l'Istruzione Agraria, Atti degli incontri di studio (novembre 2012 - aprile 2013), a cura di G. Giubbini, Perugia, Fabrizio Fabbri Editore, 2014, pp. 183-195, in particolare pp. 187, 192.

³⁶ Notizie su Luigi Scaramuccia sono contenute nel commento alla *Vita* di Lione Pascoli, a cura di F.F. Mancini, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1992, pp. 149-156.

³⁷ Scaramuccia, *Le finzze*, cit., (nota 7), p. 195, citato anche da Montanari, *Letà barocca*, cit., (nota 5), p. 112.

³⁸ Scaramuccia, *Le finzze*, cit., (nota 7), s. p.

³⁹ Scaramuccia, *Le finzze*, cit., (nota 7), p. 84: «Indi risaliti per alquanto, pervennero nella Chiesa Nova de PP. dell'Oratorio, nella quale non mancarono vedere (oltre una bella architettura) di bellissime Pitture, cioè à dire la Concettione nell'altar maggiore, ed una Natività della Madonna in una cappella laterale ambidue di Pietro da Cortona, una di Andrea Sacchi con il Bambino Gesù in braccio del vecchio Simeone, ed un'altra, ch'è il sigillo di tutte con un'Assunta dell'impareggiabile mano di Guido».

non si trasformarono mai in trionfanti, incontrollate esuberanze»⁴⁰.

L'opera dello Scaramuccia, commissionata dal conte Giovanni Antonio Bigazzini per adempiere le ultime volontà testamentarie della defunta madre Artemisia, rimase nella Chiesa fino al 1863, quando entrò in Pinacoteca a seguito delle demaniazioni postunitarie (oggi si trova nel percorso della Galleria Nazionale dell'Umbria). Il dipinto, databile tra il 1665 e il 1669, rivela una componente neobarocca già indirizzata verso il classicismo di Andrea Sacchi e Carlo Maratta⁴¹. Giuliana Biavati (1974) ha individuato il prototipo iconografico della *Presentazione della Vergine al tempio* nel dipinto in Santa Maria in Vallicella a Roma di Federico Barocci, mentre ritiene una derivazione dal quadro dello Scaramuccia la tela di Giovanni Andrea Carlone dipinta nel 1678 per la cappella Gentile all'Annunziata a Genova⁴². Del resto sia lo Scaramuccia che il Carlone avevano lavorato insieme nella chiesa dei padri filippini a Perugia, dove erano presenti, tra le altre, opere di Sacchi, di Guido Reni e di Pietro da Cortona.

Figlio di Giovanni Antonio, Luigi entra subito dopo la morte del padre (1633), nella bottega bolognese di Guido Reni, artista da lui molto ammirato come si evince da un brano de *Le finezze de' pennelli italiani*: «Egli [Guido Reni] per suo maggior merito si fabbricò una novella scola, onde nelle sue opere (se dirittamente vengono osservate) ben vi si comprendono cose in tutto disposte per bear gl' animi di chi che sia, e quindi avviene, che ogni Principe quasi dell'Europa ha procurato, e procura d'arricchirsi de' parti del suo mirabile pennello»⁴³. Il Padre oratoriano Sebastiano Resta, dal punto di osservazione romano, asserì che Scaramuccia era stato allievo di Giovanni Lanfranco e del resto Lanfranco è ricordato nelle *Finezze de' pennelli italiani* come «nostro amico»⁴⁴.

Oltre alla tela per i padri oratoriani, realizzata tra il 1665 e il 1669, Luigi lascia a Perugia diversi lavori. «Mandò molti quadri a Perugia, – scrive Lione Pascoli, suo primo biografo – che si vedono presentemente

in alcune di quelle case»⁴⁵. La dispersione delle raccolte nobiliari⁴⁶, conseguente al processo di trasformazione della società che nella seconda metà dell'Ottocento conobbe l'impovertimento delle classi nobiliari e l'ascesa della borghesia, non risparmiò né gli arredi di Palazzo Ugolini, dove si trovava una *Presentazione al tempio* dell'artista, né quelli di Palazzo Graziani, dove era custodito «un bel quadretto, esprimente la Madonna concetta senza macchia, posta sopra il mondo, con un Angelo allato, che abbatte Lucifero»⁴⁷. A dire di Giovanni Francesco Morelli, anche Palazzo Aureli conservava opere dello Scaramuccia⁴⁸. E, in aggiunta, pure la chiesa dei Canonici Regolari di Santa Maria de' Fossi possedeva una «Beata Vergine annunziata dall'Angelo» dove, secondo Baldassarre Orsini, era possibile scorgere un *ductus* pittorico imitante «la maniera forte del primiero fare di Guido»⁴⁹.

L'unica opera ricordata dalle fonti e sopravvissuta a tale imponente dispersione è una *Venere nascente dal mare* «che potrebbe dirsi disegnata da Guido» e animata «dall'espressione del suo fare giovanile»⁵⁰. Il dipinto fa parte della collezione già appartenuta ad Angelo Degli Oddi (fig. 6), oggi di proprietà della Fondazione Marini Clarelli Santi. Il quadro è citato nell'inventario *post mortem* della collezione del conte Angelo Degli Oddi, fatto redigere dal figlio Francesco (1687).

Il soggetto, inusuale per l'artista, quasi sempre alle prese con temi di carattere religioso, doveva essere evidentemente destinato a una camera da letto o, tutt'al più, a uno studiolo. La scabrosità del tema, stigmatizzato già da Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro da Cortona tra i soggetti contrari «al cristiano decoro e al virtuoso costume» («una Venere simile a quella che già fece Apelle, rappresentandola nascente dall'ondose spume, ovvero

⁴⁰ F. F. Mancini, *Un esterno "notabile" e un interno "sorprendente". Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia*, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di San Filippo Neri in Perugia. Storia, pitture e restauro*, Perugia, Volumnia editrice, 2008, pp. 45-58, in particolare p. 56.

⁴¹ B. Toscano, *La pittura del Seicento in Umbria*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, I. Milano, Electa, 1989, pp. 311-381, in particolare, p. 375; Barroero, *Scaramuccia*, cit. (nota 11), pp. 882-883.

⁴² G. Biavati, *Precisazioni su Giovanni Andrea Carlone*, «Paragone», 25, 1974, 297, pp. 62-73.

⁴³ Scaramuccia, *Le finezze*, cit., (nota 7), p. 25.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

⁴⁵ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, per Antonio de' Rossi, I, 1730, edizione anastatica Amsterdam, B. M. Israël, Boekhandel & Antiquariaat, 1965, pp. 87-92, in particolare pp. 89-90. L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, Roma, per Antonio de' Rossi, 1732, edizione anastatica Amsterdam, B. M. Israël, Boekhandel & Antiquariaat, 1965, pp. 183-184, parla di Scaramuccia anche in questa edizione.

⁴⁶ Sull'argomento C. Galassi, *Collezionismo e dispersioni a Perugia tra Settecento e Ottocento: un tour virtuale delle raccolte nobiliari cittadine nelle parole di eruditi e viaggiatori*, in *Il collezionismo locale: adesione e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Ferrara, Le Lettere, 2009, pp. 631-704.

⁴⁷ B. Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, Perugia, presso il Costantini, 1784, edizione anastatica Treviso, Canova, 1973, p. 346.

⁴⁸ G. F. Morelli, *Brevi notizie delle pitture, e sculture che adornano l'augusta città di Perugia*, Perugia, Costantini, 1683, p. 152.

⁴⁹ Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47) p. 49. Il dipinto era stato ricordato anche da Morelli, *Brevi notizie*, cit., (nota 48), p. 50.

⁵⁰ Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47), p. 289.



Fig. 6. Luigi Scaramuccia, *Venere nascente dal mare*, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi.

solcante con la sua conca il mare»⁵¹, aveva non a caso consigliato, fin dal Settecento, di velare con «un rozzo pennello» «per motivo di onestà» le nudità di questa immagine⁵².

Un provvidenziale restauro condotto da Barbara Marini Clarelli nel 1978 aveva riportato il dipinto

⁵¹ G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura: uso et abuso loro [1652]*, a cura di V. Casale, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1973, pp. 301, 309, 314, 317, riportato da Montanari, *Letà barocca*, cit., (nota 5), pp. 508-509. Riporto il brano: «Chi entra nell'abitazioni de' gentiluomini e de' cittadini onorati, e vi mira con diligenza e riflessione gl'ornamenti delle sale e delle stanze, forse poche case trova ove non vegga uno, o due o più, quadri di qualche oggetto impuro, o almeno pernicioso. Per atto di esempio, una Venere simile a quella che già fece Apelle, rappresentandola nascente dall'ondose spume, ovvero solcante con la sua conca il mare, ovvero accarezzante il suo Cupido, ovvero scherzante col suo bellicoso Marte. Una Lucrezia romana tentata dal giovane reale, e che poi col crudo ferro si trafigge il petto, e langue e muore. Una Susanna violentata da svergognati vecchi. Una Betsabea intenta a lavar il corpo in faccia del re vagheggiatore. Una Rebecca, la quale scherza domesticamente col suo consorte. Queste e altre figure collocate in luogo pubblico e ove ricevano bene il lume e siano vedute, riescono, se non oscene affatto, almeno perniciose a molti, appresso de' quali hanno forza di muoverli efficacemente all'impurità [...]. Perché rispondendo che nell'ornar la casa bisogna aver riguardo al cristiano decoro e al virtuoso costume, e non solo alla finezza della pittura, né all'eccellenza dell'arte e del colorito».

⁵² Orsini, *Guida al forestiere*, cit., (nota 47), p. 289.



Fig. 7. Luigi Scaramuccia, *Sant'Ubaldo in preghiera*, Perugia, Fondazione Marini Clarelli Santi.

allo stato originale e consentito a Francesco Santi, suo marito, di esprimere questo intelligente giudizio critico: «Ora, liberata dai rozzi veli coi quali la pruderie settecentesca ne aveva vestito il tenero nudo, [la Venere] emerge dalle onde, sciolta da ogni iconografia tradizionale così da conferirle una quasi incredibile modernità. Le due bianche colombe, che si stanno librando in volo di ali battenti, sono le stesse della grande tela con la *Presentazione della Vergine* (Galleria Nazionale dell'Umbria) del 1665 circa; se il chiaro lume e la gamma cromatica rosa-azzurro-argento sono di estrazione reniana, il sottile sensualismo dell'«Apelle cristiano» riesce qui in un'immagine che non è più nemmeno idealista e classicista, ma quasi un nuovo, immediato realismo»⁵³.

Nella collezione Marini Clarelli Santi si trova un secondo dipinto di Luigi Scaramuccia, sfuggito alla ricognizione dell'Orsini: una bella testa di *Sant'Ubaldo in preghiera* (fig. 7), presentato di profilo, notevole per scorcio prospettico, gioco delle luci e pastosità del colore, forse uno studio per una pala d'altare mai realizzata⁵⁴.

⁵³ F. Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia*, Perugia, Corebook Multimedia & Editoria, 2014, pp. 20-21.

⁵⁴ Il dipinto, citato al numero 20 dell'inventario del 1687, viene stimato 3,5 scudi (cfr. Santi, *Una collezione seicentesca*, cit., (nota 53), p. 56) di contro ai 12 assegnati alla *Maddalena* del padre Giovanni Antonio (ivi, p. 55).