

PIETRO BIANCHI PITTORE DI PAESAGGI.
RIFLESSIONI, RETTIFICHE E NUOVE PROPOSTE

VINCENZO STANZIOLA

Ma che dirò della perizia del Bianchi nel dipingere paesi? Ognun sa quanto in questo genere fosse eccellente a' nostri giorni Monsieur Orizzonte. E pur questo valentuomo rimenea stupefatto alla vista de' paesi dipinti dal Bianchi, ed esaltavali con somme lodi¹.

Con queste parole Carlo Giuseppe Ratti, prosecutore settecentesco delle *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* di Raffaello Soprani, descrive i paesaggi di Pietro Bianchi detto 'il Creatura' (1694-1740), pittore romano ma di genealogia ligure, allievo di Giovan Battista Gaulli prima e di Benedetto Luti poi². A tale celebrazione certamente doveva corrispondere un'elevata produzione dell'artista in tale genere pittorico. Sono numerosi, infatti, i documenti e le fonti che segnalano suoi dipinti (e disegni) di

¹ RATTI 1769, p. 299. Menzioni ai paesaggi dipinti da Bianchi si trovano già nella prima biografia dedicata al pittore, redatta da Antoine-Joseph Dézallier D'Argenville; cfr. DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1752, pp. 78-80.

² Al pittore lo scrivente ha dedicato la propria tesi di dottorato, di prossima pubblicazione; cfr. STANZIOLA 2022A.

paesaggio, sebbene noi oggi ne conosciamo solo una quantità limitata.

Per fare qualche esempio: a Roma, quattro «paesini in lungo» sono registrati nell'inventario datato 1750 della collezione del cardinale Neri Corsini nel palazzo alla Lungara³; «altri quattro di un palmo per traverso rappresentanti Paesi dipinti a tempera» sono menzionati nell'inventario Rospigliosi del 1764⁴; negli inventari Colonna troviamo, nel 1763, «due quadri rappresentanti Boscareccie, dipinti colori di acquarella copiati dall'Originale di Pietri Bianchi»⁵, e nel 1783 «n. 2 Paesi con Satiri e Ninfe e n. 2 quadri con Paesi, e Grotte»⁶.

Nell'inventario della collezione dei quadri posseduti dallo scultore, oltre che amico del pittore, Carlo Marchionni⁷ compaiono, nell'ordine: «due quadretti [...] vedutine di paesi coloriti ad acquarella [...] due quadri [...] rappresentante Paese ed altro Marina»⁸, «due quadri misura di sopraporta [...] rappresentante due marine con figure»⁹, «altri due [...] rappresentanti marine»¹⁰ e «altro [...] rap.te Paese»¹¹.

Fuori di Roma, nel 1767 due marine di Pietro Bianchi sono esposte da Ignazio Enrico Hugford alla mostra alla Santissima Annunziata¹²; si tratta probabilmente delle stesse che si trovano elencate nella «Nota dei quadri che sono in casa Ill.mi Sig.ri Marchesi Riccardi», conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, priva di una datazione *ad annum* ma certamente redatta nella seconda metà del XVIII secolo¹³. Nell'inventario del senese Filippo Sergardi datato 1782 troviamo poi due non meglio identificati

³ Opere donate ai Corsini dal Cavalier Pontici, committente del *Riposo durante la fuga in Egitto* in Santa Maria delle Grazie alle Fornaci; cfr. MAGNANIMI 1980, p. 115, nn. 71, 72; PAPINI 1998, p. 166, n. 114, 115.

⁴ NEGRO 2007, p. 335, n. 103 v.

⁵ SAFARIK 1996, p. 624, n. 269.

⁶ SAFARIK 1996, p. 670, n. 1017.

⁷ Pubblicato in PETRUCCI 2003.

⁸ PETRUCCI 2003, p. 82.

⁹ PETRUCCI 2003, p. 83.

¹⁰ PETRUCCI 2003, p. 86.

¹¹ PETRUCCI 2003, p. 87.

¹² Cfr. BORRONI SALVADORI 1974, p. 66.

¹³ Firenze, Archivio di Stato, Riccardi 276 (fogli non numerati).

«quadri compagni a tempera di Pietro Bianchi»¹⁴, probabilmente paesaggi anche questi, dal momento che risultano elencati insieme a dipinti afferenti a tale genere.

L'inventario dei beni del pittore redatto dopo la sua morte¹⁵ pure menziona «Un Paese grande p. traverso [...] con Agar, et Ismaele [...], un Paese [...] non finito [...], due marine in piccolo abbozzate»¹⁶ e «un paesino»¹⁷. Anthony M. Clark, infine, gli riferiva due paesaggi esitati come Locatelli in occasione della vendita Rospigliosi del 1932¹⁸.

A discapito di tale specializzazione, tuttavia, le prime opere di Bianchi non rivelano che una marginale attenzione da parte dell'artista per la componente paesaggistica. Piuttosto, si denota un vero e proprio disinteresse per una specifica ambientazione degli episodi storici da lui raffigurati. Il più fulgido esempio ce lo fornisce il *Pio V che libera un'ossessa* (fig. 1), disegno presentato al Concorso Clementino del 1713 dell'Accademia di San Luca. Il tema prestabilito, su cui i giovani artisti dovevano confrontarsi, era quello della raffigurazione di un miracolo di papa Pio V, quando questi, nella basilica dell'Aracoeli, libera un'ossessa dal demonio.

A differenza degli altri partecipanti premiati, come Cosmas Damian Asam che lascia grande spazio all'architettura della basilica romana seguendo meticolosamente le indicazioni stabilite dalla commissione giudicatrice¹⁹, Bianchi focalizza la scena sull'evento miracoloso, ponendo in primo piano i protagonisti e riservando all'ambientazione solo un cenno, un anonimo altare posto accanto ad una grossa colonna: nulla che lasci intendere che ci troviamo dentro l'Aracoeli.

¹⁴ Siena, Archivio di Stato, Sergardi Biringucci, 101, f. 6.

¹⁵ Pubblicato in PAMPALONE 1995.

¹⁶ PAMPALONE 1995, p. 266.

¹⁷ PAMPALONE 1995, p. 267.

¹⁸ SESTIERI 1932, pp. 112-113, tav. XXII; CLARK 1964, p. 47.

¹⁹ CIPRIANI, VALERIANI 1989, pp. 152-153.

Una maggiore attenzione alla contestualizzazione scenica nelle sue opere pare denotarsi dopo suo ingresso nella bottega di Benedetto Luti, dove Bianchi venne certamente stimolato dalle ricerche sul naturale e dallo studio dal vero che caratterizzavano l'insegnamento del fiorentino²⁰.

Un primo esempio in tal senso ce lo fornisce il *San Francesco di Paola che attraversa lo Stretto di Messina* (fig. 2), dipinto conservato presso il Museo Regionale di Messina con attribuzione a Luti, ma che, come già ipotizzato da Rodolfo Maffei²¹, va restituito senza alcun dubbio al suo allievo, con una datazione verso la seconda metà degli anni Dieci del Settecento.

In quest'opera notiamo un primo, se vogliamo timido, approccio da parte di Bianchi alla pittura di paesaggio. La città di Messina sullo sfondo è restituita attraverso i pochi elementi architettonici necessari ad identificarla, riproposti con un'intenzione quasi compendiarica. È evidente come l'attenzione del pittore sia qui rivolta eminentemente ai vari gruppi di personaggi attentamente definiti nel loro plasticismo, al contrario del ripetitivo schematico degli edifici messinesi.

Come ci informa Ratti, mentre ancora lavorava all'interno della bottega di Luti (quindi prima del 1724, anno di morte del pittore), Bianchi «per monsignor de' Cavalieri dipinse nella di lui villa sul fresco varie vedute di Paesi, ed alcune favole»²². Per quanto concerne l'identità del monsignore, questi va molto presumibilmente identificato, come già suggerito da Antonella Pampalone²³, con Gaetano Cavalieri (1677-1738), figlio del marchese Francesco Orsini Cavalieri. Gaetano fu consacrato vescovo nell'aprile del 1722 e nel settembre dello stesso anno si trasferì a Colonia in qualità di nunzio apostolico, dove rimase fino al 1732, quando poi si trasferì a Lisbona. La villa di famiglia, oggi distrutta, si tro-

²⁰ Cfr. STANZIOLA 2022c.

²¹ MAFFEIS 2012, p. 351; secondo Giancarlo Sestieri il dipinto è invece da assegnarsi ad Antonio Grecolini; cfr. SESTIERI 2017, p. 265.

²² RATTI 1769, p. 295.

²³ PAMPALONE 1995, p. 261, n. 13.

vava a ridosso del Tevere sulla via Flaminia, oltre Porta del Popolo. Dell'edificio abbiamo testimonianza unicamente tramite una fotografia del portale d'ingresso, su cui campeggiano i cognomi della famiglia, Orsini Cavalieri, subito sopra quello dei precedenti proprietari, i Sannesì²⁴.

Di queste favole e paesi, andate irrimediabilmente perdute insieme alla villa, possiamo farci un'idea grazie alle due coeve *gouaches* ottagonali con *Ratto di Europa* (fig. 3) e *Diana e Atteone* (fig. 4). Sono opere che certificano come al 1724²⁵ Bianchi avesse compiuto una vera e propria maturazione rispetto alle prime rappresentazioni paesaggistiche, attingendo a piene mani alla cultura pittorica del Seicento, con riferimenti, in questo caso, a Guido Reni e a Salvator Rosa.

La capacità di assimilazione e aggiornamento al gusto settecentesco di molteplici modelli era stata certamente favorita dalla sua composita formazione artistica, avvenuta al seguito di due grandi maestri, così distanti tra loro, quali Giovanni Battista Gaulli e Benedetto Luti, oltre che con Pierre Le Gros²⁶. Confrontarsi con due pittori tanto diversi doveva aver sviluppato in Bianchi una particolare propensione alla selezione dei modelli stilistici a cui riferirsi per la costruzione del proprio specifico linguaggio visivo²⁷.

In una fase intermedia tra il *San Francesco di Paola* e le due *gouaches* deve collocarsi anche una tela, oggi montata su tavola, passata in asta con attribuzione a Placido Costanzi, ma che meglio si comprende all'interno del catalogo di Bianchi²⁸. Il dipinto, giocato tutto sui toni del grigio, raffigura un *Riposo durante la fuga in Egitto* (fig. 5). La restituzione a Bianchi ben si comprende se si analizzano il tipo della Vergine, molto vicino a quello messo a punto

²⁴ Sulla villa si vedano: TOMASSETTI 1913, p. 226; ARCHITETTURA MINORE 1926, tav. 146; LUCCHINI 1988, pp. 31-32, 35; CAMPITELLI 1996, p. 34.

²⁵ Anno entro cui vanno datate queste pitture; RATTI 1769, p. 295.

²⁶ RATTI 1769, p. 293.

²⁷ Sulla questione dello studio dei modelli da parte degli artisti romani della prima metà del Settecento, si vedano: DI MACCO 2010; DI MACCO 2018; DI MACCO 2020; DI MACCO 2021 (in particolare pp. 324-330); VENTRA 2014; per il caso specifico di Pietro Bianchi si veda STANZIOLA 2022B.

²⁸ Parigi, asta Artcurial, 11 febbraio 2021, lotto 239. Ringrazio Francesco Grisolia per avermi segnalato il dipinto.

per l'*Adorazione dei Magi* già in collezione Hunter Blair²⁹, ma anche gli echi tardo-cortoneschi nella figura del san Giuseppe³⁰. La datazione agli inizi del decennio a mio avviso appare confermata anche dalla scarsa attenzione rivolta alla componente paesistica, che qui risulta essere mero sfondo, fin troppo essenziale nelle sue emergenze per poter essere riferito a una cronologia più avanzata.

Pur non costituendo dei paesaggi in senso stretto, alcuni dipinti realizzati nella seconda metà degli anni Venti forniscono la prova della sempre maggiore attenzione rivolta da Bianchi alla componente paesaggistica nei suoi dipinti di storia. È il caso, ad esempio, del *Miracolo di San Pietro d'Alcantara* (fig. 6), conservato al Walter Art Museum di Baltimora con una attribuzione a Pier Leone Ghezzi avanzata da Federico Zeri³¹, ma da ricondurre a Bianchi, come già proposto da Anthony M. Clark³².

Molte sono inoltre le affinità tra questo dipinto e il *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig.7), riferito correttamente a Bianchi³³. Queste due opere, oltre ad un simile luminismo che ammorbidisce tutta la scena in una consistenza quasi di terracotta, presentano la stessa concezione del paesaggio. In entrambi i casi la composizione risulta strutturata su livelli di profondità ben scanditi, con un primo piano in cui troviamo i protagonisti dell'episodio, un piano intermedio, costituito da colli ed emergenze architettoniche, e un ultimo piano sul fondo caratterizzato da un massiccio montuoso.

Quest'opera fa capire bene come, tra i modelli di riferimento di Bianchi a partire dalla metà degli anni Venti, Pietro da Cortona abbia rivestito un ruolo fondamentale. Oltre ai legami esistenti per via di genealogia artistica (ricordiamo che Luti era allievo di Gabbiani a sua volta allievo di Ciro Ferri), il rapporto con l'opera del Cortona si intensifica quando Bianchi, proprio in questi anni, è chiamato dai Sacchetti a restaurare una delle scene affrescate

²⁹ Pubblicata in STANZIOLA 2022B.

³⁰ Per la fortuna del cortonismo in Bianchi e nella bottega di Luti si rimanda a STANZIOLA2022C.

³¹ ZERI 1976, pp. 514-515.

³² ZERI 1976, p. 515.

³³ Il dipinto è stato esistato da Wannenes, Genova, l'8/06/2009 (lotto n. 139).

dal Berrettini nel casino di Castelfusano. In particolare, Bianchi rifece totalmente la figura del Dio Padre (il cui bozzetto si conserva presso il museo di Palazzo Venezia)³⁴ nella scena col *Sacrificio di Caino e Abele*.

Proprio attraverso gli affreschi di Castelfusano è possibile rintracciare il principale modello per il *Cristo e la Samaritana* del Creatura, da individuarsi nella scena con lo stesso soggetto³⁵.

Tenuto conto che il formato di grandi dimensioni consentiva al Cortona di ampliare di molto lo spazio concesso al paesaggio, su piccola scala il dipinto di Bianchi presenta il medesimo rapporto tra l'ambientazione e le figure inserite, che, a differenza di quanto si osserva nel *Miracolo di San Pietro di Alcantara*, tendono ad occupare uno spazio minore all'interno della composizione. Inoltre, analizzati nel dettaglio, i personaggi di Bianchi appaiono fortemente debitori di quelli di Pietro da Cortona, per fisionomie, gestualità, panneggi e luminismo.

L'importanza della cifra stilistica del Berrettini per Bianchi trova ulteriore conferma in due piccole *gouaches*, già in collezione Mengna, rappresentanti l'una *Mercurio nasconde i buoi di Apollo* (fig. 8) e l'altra *Ercole e Caco* (fig. 9). A mio avviso queste opere presentano, nella pennellata e nelle cromie, echi di paesaggi come quello con le *Allumiere di Tolfa*, raffigurate nella tela del Berrettini oggi nella Pinacoteca Capitolina, proveniente dalla collezione Sacchetti³⁶. Bianchi riprende non solo le tonalità alleggerite dei colori, ma anche il modo di concepire le rocce attraverso pennellate che sono quasi delle macchie, oltre alla 'consistenza frondosa' degli alberi. Negli stessi anni (verso la fine del terzo decennio) vanno collocati altri due paesaggi di Bianchi, oggi all'Hermitage: *Diana e Atteone* (fig. 10) e *Latona e le rane* (fig. 11)³⁷.

Gli anni Trenta del Settecento sono quelli in cui Bianchi manifesta concretamente le sue doti di paesaggista. Un dipinto riferibile

³⁴ Inv. n. 5299, pubblicato in PAMPALONE 1995, p. 260.

³⁵ Pubblicato in BENOCCI 2012.

³⁶ Inv. PC 85.

³⁷ Inv. nn. 3554 e 3555, pubblicati in BUSHMINA 2001, pp. 16-17.

a tale fase è il *Paesaggio con Agar e Ismaele*³⁸ (fig. 12) proveniente dalla collezione del cardinale Domenico Orsini, dove pure fu visto da Carlo Giuseppe Ratti, biografo del Creatura³⁹. Un documento d'acquisto dell'opera, conservato presso l'Archivio Capitolino, riporta, oltre alla descrizione dell'episodio ivi raffigurato, le sue dimensioni di palmi 8 x 7⁴⁰. È una tela, questa, che certifica l'avvenuta maturazione dell'artista, in grado ora di proporre uno stile decisamente peculiare. Uno stile che affonda a piene mani nella cultura figurativa del secolo precedente - ancora una volta Salvator Rosa - emendandola, però, dai toni cupi e dai forti contrasti chiaroscurali ricorrenti nei dipinti del napoletano. La scelta di Bianchi lo pone su posizioni sempre più vicine alle teorie artistiche propuginate dall'Accademia dell'Arcadia, intenta a riformare gli 'eccessi barocchi' nell'ottica di un più moderno 'buon gusto'⁴¹.

Nel paesaggio Orsini il Creatura adotta quel morbido luminismo già rilevato nel *Cristo con la Samaritana*, conferendo alla natura un senso di accoglienza verso l'uomo del tutto estraneo alle opere del napoletano.

Il dipinto con medesimo soggetto segnalato nell'inventario dei beni *post mortem* del pittore, a cui già si è fatto riferimento in apertura («grande paese p. traverso di 6, e 5 in circa con Agar, et Ismaele suo fig.lo moribondo colla cornice intagliata...»⁴²), risulta essere di dimensioni leggermente inferiori agli 8 e 7 palmi segnalati per la tela Orsini. L'esigua differenza ha spinto a ritenere le due versioni una sola opera, ipotizzando l'acquisto dell'Orsini presso gli eredi di Bianchi⁴³. Il citato documento di vendita però menziona come proprietari del dipinto i non meglio noti coniugi Ciaranfi, mentre Giulio Giorgi Bianchi, nipote di Pietro, figlio

³⁸ Pubblicato da AGRESTI 2014, il dipinto era passato in asta a New York, Sotheby's, 8 giugno 2007, lotto 334, con la corretta attribuzione a Bianchi di Giancarlo Sestieri.

³⁹ RATTI 1769, p. 299.

⁴⁰ Pubblicato in AGRESTI 2014, p. 250.

⁴¹ Sui rapporti tra l'Accademia dell'Arcadia e le arti figurative si veda BARROERO, SUSINNO 1999.

⁴² PAMPALONE 1995.

⁴³ AGRESTI 2014, p. 233.

della sorella Cleria, figura unicamente quale mediatore della compravendita.

La questione si risolve grazie al ritrovamento di una seconda versione (fig. 13) del dipinto Orsini, passata in asta a Monaco di Baviera nel 2016⁴⁴, con un'attribuzione emblematica a Salvator Rosa. Questa tela differisce dalla precedente in alcuni dettagli e per le dimensioni leggermente inferiori, corrispondenti invece a quelle del dipinto menzionato nell'inventario di Bianchi. Si può supporre quindi che sia questo il dipinto ancora presente nello studio del pittore alla sua morte nel 1740 e non la tela acquistata dall'Orsini sette anni dopo.

Le repliche autografe con minime variazioni non erano dei casi isolati nella produzione artistica di Bianchi. Un secondo esempio è fornito dal *Paesaggio con Santa Maria Egiziaca* (fig. 14) del Museo di Roma, realizzato per un «certo Pietro Mancini Complimentario de' Banchi»⁴⁵ e replicato per il marchese Alessandro Juniore Rondinini⁴⁶. Versione, quest'ultima, tradotta in incisione da Francesco Damiani e Giuseppe Faccenda nel 1777 (fig. 15)⁴⁷. Tali opere, databili alla metà degli anni Trenta, risultano molto interessanti per comprendere gli sviluppi intrapresi dalla pittura di paesaggio nell'ultimo decennio di attività di Bianchi.

Il dipinto del Museo di Roma, insieme al suo *pendant* raffigurante *Sant'Onofrio* (fig. 16), rivela come, nella sua piena maturità, Bianchi si sia accostato sempre più alla cultura arcadica grazie soprattutto al confronto con uno degli artisti più vicini a tale poetica: Francesco Trevisani.

L'influenza esercitata su Bianchi dal maestro istriano, protetto del cardinale Pietro Ottoboni, si ravvisa nel confronto con opere

⁴⁴ Monaco di Baviera, Hampel, 30 giugno 2016, lotto n. 775 (come Salvator Rosa). Il dipinto è già segnalato da Agresti, che però lo identifica con la versione esitata a New York presso Sotheby's; cfr. AGRESTI 2019, p. 28, n. 46.

⁴⁵ RATTI 1769, p. 298.

⁴⁶ GIOMETTI, LORIZZO 2019, pp. 96, 136, tav. XIX.

⁴⁷A differenza del dipinto già in collezione Rondinini (oggi in coll. privata), nell'acquaforte di Damiani e Faccenda la protagonista presenta caratteristiche fisiche maschili, per cui l'incisione è catalogata come *San Giovannino in meditazione* (Istituto Centrale per la Grafica, Fondo Corsini, vol. 35H3, inv. n. S-FC36705).

come la pala con *San Francesco* sull'altare maggiore della chiesa romana delle Sante Stimate (1721). Del resto, gli stessi dipinti di Bianchi, al momento della loro acquisizione da parte del Museo di Roma, recavano un'attribuzione a Trevisani e sono stati restituiti al nostro artista solo da Vittorio Casale nel 1996⁴⁸.

Negli stessi anni anche i soggetti mitologici sono calati da Bianchi in un contesto naturalistico, come il *Mercurio con Argo e la vacca Io* (fig.17) del Museo di Ponce a Portorico, il *Piramo e Tisbe* già in collezione privata a Firenze, o *Venere che piange Adone* noto attraverso una copia del pittore tedesco Julian Eichler⁴⁹. Pur non potendosi parlare di pittura di paesaggio in senso stretto (come invece era ancora possibile fare per i dipinti del Museo di Roma), mi pare evidente come la componente paesaggistica risulti fondamentale anche in queste opere che, a mio avviso, vanno identificate quali diretti precedenti delle simili formulazioni di Pompeo Batoni. Dipinti come l'*Educazione di Achille* degli Uffizi o *Venere che consegna a Enea le armi forgiate da Vulcano* del Liechtenstein Museum sottolineano l'importanza di Bianchi quale modello per il pittore lucchese, con cui aveva pure lavorato fianco a fianco nella decorazione della sala di Martino V in Palazzo Colonna intorno al 1738⁵⁰.

La moda del Grand Tour e i guadagni connessi a tale pratica dovettero contribuire a sviluppare in Bianchi maggiore propensione per l'esecuzione di opere di piccolo formato raffiguranti la campagna romana: scene di vita popolare come il *Paesaggio con lavandaie e un pastore assopito*⁵¹; veri e propri *Capricci*, come la *gouache* con *La Piramide Cestia e il mausoleo di Cecilia Metella*⁵², o il piccolo olio con *La Piramide Cestia e un pastore sotto un pino*⁵³ (fig. 18). Opere, queste, che denotano una nuova attenzione per le vestigia anti-

⁴⁸ Si veda CASALE 1996.

⁴⁹ Entrambi pubblicati in KUNST IN DER REPUBLIK GENUA 1992, pp. 200, 221, cat. 122, fig. 122.1.

⁵⁰ BOWRON 2016, I, pp. 27-29; SPILA 2020, pp. 103-104.

⁵¹ Norfolk, Felbrigg Hall, National Trust, inv. NT 1401165.

⁵² Norfolk, Felbrigg Hall, National Trust, inv. NT 1401163.

⁵³ Stourhead, Wiltshire, National Trust, inv. NT 732128.

che, riscontrabile anche nel grande disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino raffigurante una veduta del colle Palatino (fig. 19)⁵⁴. Se nei paesaggi mitologici di grandi dimensioni all'Antico era riservato un mero ruolo di ambientazione, qui diventa il vero protagonista della scena attraverso la rappresentazione dei resti della classicità, mentre ai personaggi è affidato unicamente il compito di renderli ancora vivi e attuali.

Sono verosimilmente proprio questi gli anni in cui Bianchi sviluppò un preciso interesse per il disegno *en plein air*, come ci informa il solito Ratti: «La pesca, e la caccia erano i suoi più favoriti divertimenti: ma specialmente la caccia, alla quale non si portava mai senza carta, e matita; attesoché, se gli occorreva, che si imbattesse in qualche amena veduta di campagna, o in mandre, che si pascolassero, posato lo schioppo, si metteva a disegnare, e in questo genere faceva cose superbe»⁵⁵.

Due oli su rame, recanti un'attribuzione a Van Bloemen, rappresentano una *Fuga in Egitto* (fig. 20) e il corrispettivo *Riposo* (fig. 21). In particolare, quest'ultimo appare strettamente connesso ad una delle opere lasciate incompiute da Bianchi alla sua morte: il *Riposo* per la cappella Asnagli in Santa Maria delle Grazie alle Fornaci. Nella versione qui presentata, infatti, si ritrova in piccolo la stessa invenzione compositiva del dipinto romano: la Vergine seduta su un grosso masso squadrato, con il Bambino sulle ginocchia e san Giuseppe proteso in avanti verso di loro. Il rigoglioso paesaggio è caratterizzato dalla presenza di una sfinge, di un vaso e di una piramide sul fondo a sinistra: segnapoli arcadici dell'Antico, come già si erano rilevati in altre opere del Creatura. Inoltre, i due dipinti sembrano collimare con lo stile del nostro anche nella stesura del colore, caratterizzato da quelle morbide pennellate che erano state rilevate, ad esempio, nel *Cristo e la samaritana al pozzo*. Tenuto conto della propensione di Bianchi a

⁵⁴ Inv. KdZ 18563; Pubblicato in SESTIERI 1997, pp. 23-24, fig. 20.

⁵⁵ RATTI 1769, pp. 302-303.

non replicare mai invenzioni compositive di altri artisti⁵⁶, quanto piuttosto a riproporre con variazioni le proprie composizioni, verrebbe da chiedersi se anche questi due piccoli rametti non siano da ricondurre alla sua prolifica produzione di pittura di paesaggio.

⁵⁶ Esemplare è il caso dell'*Immacolata Concezione* per San Pietro, per cui ignora totalmente la fortunata invenzione marattesca che pure era riferimento per la maggior parte dei pittori che si cimentavano col tema; sulla fortuna dell'iconografia marattesca dell'*Immacolata* si veda KERBER 2016.

Bibliografia

- AGRESTI 2014 = A. AGRESTI, *Il ritrovato Paesaggio con Agar e Ismaele della collezione Orsini: aggiunte al catalogo di Pietro Bianchi, rettifiche attributive in favore di Giuseppe Bottani, Antonio Cavallucci, Luigi Garzi*, in «Studi di Storia dell'Arte», 25, 2014, pp. 232-250.
- AGRESTI 2019 = A. AGRESTI, *Domenico Orsini e le arti a Roma alle soglie della rivoluzione*, Roma 2019.
- ARCHITETTURA MINORE 1926 = ARCHITETTURA MINORE IN ITALIA. ROMA, I, Torino 1926.
- BENOCCI 2012 = C. BENOCCI, *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi, architettura, pittura, giardini, paesaggio*, Roma 2012.
- BORRONI SALVADORI 1974 = F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 18, 1974, pp. 1-176.
- BOWRON 2016 = E. P. BOWRON, *Pompeo Batoni. A complete catalogue of his paintings*, New Haven, London, 2016.
- BUSHMINA 2001 = T. BUSHMINA, *Eighteenth century Italian painting of the Roman School in the Hermitage collection*, in Roma "Il Tempio del Vero Gusto". *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli* a cura di E. Borsellino e V. Casale, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997), Firenze, 2001, pp. 13-29.
- CAMPITELLI 1996 = A. CAMPITELLI, *Ville e Giardini fra Ottocento e Novecento. Studi e Proposte*, Roma, 1996.
- CASALE 1996 = V. CASALE, *Il fascino sottile di un pittore in Arcadia: Pietro Bianchi*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», N. S., 10, 1996, pp. 102-111.
- CIPRIANI, VALERIANI 1989 = A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, II, Roma 1989.
- CLARK 1964 = A. M. CLARK, *Introduction to Pietro Bianchi*, in «Paragone. Arte», 15, 169, 1964, pp. 42-47.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1752 = A.J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE *Supplement a l'Abbrégé de la vie des plus fameux peintres*, Parigi, 1752.
- DI MACCO 2010 = M. DI MACCO, *La mente e la mano dei pittori a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra 30 novembre 2010 – 6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2010, pp. 183-190.

- DI MACCO 2018 = M. DI MACCO, *Luigi Garzi: l'intelligenza dell'arte nella selezione aggiornata dei modelli*, in *Luigi Garzi 1638 – 1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia e G. Serafinelli, Milano 2018, pp. 197-207.
- DI MACCO 2020 = M. DI MACCO, *Gli artisti a Roma alla prova della modernità: il confronto con i modelli*, in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 30 maggio – 20 settembre 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Genova 2020, pp. 19-32.
- DI MACCO 2021 = M. DI MACCO, *Pittori del classicismo del Seicento nell'Accademia del Settecento*, in *La tradizione dell'“Ideale Classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 314-340.
- GIOMETTI, LORIZZO 2019 = C. GIOMETTI, L. LORIZZO, *Per diletto e per profitto. I Rondinini le arti e l'Europa*, Milano 2019.
- KERBER 2016 = P. B. KERBER, *Lances, clouds, salvific action: Maratti's artistic grandchildren and the Immaculate Conception*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prospero Valenti Rodinò, atti del convegno (Roma, Galleria Corsini, 12-13 maggio 2014), Roma, 2017, pp. 53-74.
- KUNST IN DER REPUBLIK GENUA 1992 = KUNST IN DER REPUBLIK GENUA 1528 – 1815, catalogo della mostra (Francoforte, Kunsthalle 5 settembre – 8 novembre 1992), Francoforte 1992.
- LUCCHINI 1988 = F. LUCCHINI (a cura di), *L'area flaminia, l'auditorium, le ville, i musei*, Roma 1988.
- MAGNANIMI 1980 = G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini. Parte II*, in «Bollettino d'Arte», 8, 1980. Pp. 73-110.
- MAFFEIS 2012 = R. MAFFEIS, *Benedetto Luti. L'ultimo maestro*, Firenze 2012.
- PAMPALONE 1995 = A. PAMPALONE, *Pietro Bianchi tra Arcadia e neoclassicismo: un quadro inedito e riflessioni sul rapporto pittura – scultura*, in *Storia dell'Arte*, 84, 1995, pp. 244-268.
- PAPINI 1998 = M.L. PAPINI, *L'ornamento della pittura. Cornici, arredo e disposizione della Collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, Roma 1998.
- PETRUCCI 2003 = F. PETRUCCI, *Pittura barocca romana: la collezione Marchionni*, in «Studi sul Settecento III, Antologia di Belle Arti», 63/66, 2003, pp. 79-88.
- RATTI 1769 = C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, II, Genova, 1769.
- SAFARIK 1996 = E.A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Monaco, New Providence, Londra, Parigi 1996.

- SESTIERI 1932 = E. SESTIERI, *Catalogo della raccolta di quadri, sculture, arazzi, oggetti d'arte e arredamento, che arredava l'appartamento di S. E. il Principe Don Gerolamo Rospigliosi*, Roma 1932.
- SESTIERI 1997 = G. SESTIERI, *Dallo 'studio' al dipinto: profilo del disegno romano della prima metà del Settecento*, in *'700 Disegnatore. Incisioni, progetti, caricature. Studi sul Settecento Romano*, 13, 1997, pp. 13-64.
- SESTIERI 2017 = G. SESTIERI, *Risarcimenti a Benedetto Luti*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di A. Agresti e F. Baldassari, Roma, 2017, pp. 265-276.
- SPILA 2020 = A. SPILA, *Palazzo Colonna nel Settecento. Architettura e potere nella Roma del secolo dei Lumi*, Roma 2020.
- STANZIOLA 2022A = V. STANZIOLA, «Uno dei primari professori del nostro secolo». *Pietro Bianchi il Creatura (Roma 1694-1740)*, tesi di dottorato discussa il 20/06/2022 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.
- STANZIOLA 2022B = V. STANZIOLA, *Un pittore, un funzionario del re e l'idea che Lisbona aveva di Roma. Le commissioni portoghesi di Pietro Bianchi e un'apertura sulla sua attività di ritrattista*, in *Dalle spiagge latine alla real Lisbona*, a cura di P. Diez del Corral Corredoira, 2022.
- STANZIOLA 2022C = V. STANZIOLA, «La prima accademia di Roma»: *disegni e disegnatori dalla bottega di Benedetto Luti*, in «*Aspetti dell'arte del disegno: autori e collezionisti, II. Studi sul Settecento Romano*», 38, 2022, pp. 221-232.
- TOMASSETTI 1913 = G. TOMASSETTI, *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, III, Roma, 1913.
- VENTRA 2014 = S. VENTRA, *Maratti e l'Accademia: i Santi Artisti come repertorio di Modelli*, in *I ritratti dei santi artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 12 novembre 2013 – 15 febbraio 2014), a cura di M. Marzinotto, V. Rotili, S. Ventra, Roma 2014, pp. 19-24.
- ZERI 1976 = F. ZERI, *Italian Paintings in the Walter Art Gallery*, 2 voll., Baltimora 1976.

Didascalie

- Fig. 1. Pietro Bianchi, *San Pio V libera un'ossessa all'interno dell'Ara Coeli*, pietra rossa e gessetto, Roma, Archivio Storico Accademia Nazionale di San Luca.
- Fig. 2. Pietro Bianchi, *San Francesco di Paola attraversa lo stretto di Messina a bordo del suo mantello*, olio su tela, Messina, Museo Regionale.
- Fig. 3. Pietro Bianchi, *Ratto di Europa*, tempera su carta, Christie's, New York, 28 gennaio 2015, lotto 20. © Christie's.
- Fig. 4. Pietro Bianchi, *Diana e Atteone*, tempera su carta, Christie's, New York, 28 gennaio 2015, lotto 20. © Christie's.
- Fig. 5. Pietro Bianchi, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela incollata su legno, Artcurial, 22 febbraio 2022, lotto 147. © Artcurial
- Fig. 6. Pietro Bianchi, *Miracolo di San Pietro d'Alcantara*, olio su tela, Baltimora, Walter Art Museum. © Walter Art Museum.
- Fig. 7. Pietro Bianchi, *Cristo e la samaritana*, olio su tela, collezione privata.
- Fig. 8. Pietro Bianchi, *Mercurio ruba i buoi di Apollo*, tempera su carta, già Roma, collezione Megna. © Galleria Megna.
- Fig. 9. Pietro Bianchi, *Ercole e Caco*, tempera su carta, già Roma, collezione Megna. © Galleria Megna
- Fig. 10. Pietro Bianchi, *Diana e Atteone*, olio su tela, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.
- Fig. 11. Pietro Bianchi, *Latona e le rane*, olio su tela, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.
- Fig. 12. Pietro Bianchi, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, olio su tela, Sotheby's, New York, 8 giugno 2007, lotto 334.
- Fig. 13. Pietro Bianchi, *Paesaggio con Agar e Ismaele*, olio su tela, Monaco di Baviera, Hampel, 30 giugno 2016, lotto n. 775.
- Fig. 14. Pietro Bianchi, *Santa Maria Egiziaca*, olio su tela, Roma, Museo di Roma.
- Fig. 15. Francesco Faccenda (incisore), Giuseppe Damiani (disegnatore), Pietro Bianchi (inventore), *San Giovannino in meditazione*, acquaforte, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.
- Fig. 16. Pietro Bianchi, *Sant'Onofrio*, olio su tela, Roma, Museo di Roma.
- Fig. 17. Pietro Bianchi, *Mercurio recide la testa ad Argo con la vacca Io*, olio su tela, Ponce, Museo de Arte.
- Fig. 18. Pietro Bianchi, *Paesaggio con Piramide Cestia e un pastore sotto un Pino*, Stourhead, Wiltshire, National Trust.

Fig. 19. Pietro Bianchi, *Paesaggio con veduta del Palatino*, Berlino, Kupferstichkabinett.

Fig. 20. Pietro Bianchi?, *Fuga in Egitto*, olio su tela, Londra, Sphinx Art Gallery. © Sphinx Fine Art.

Fig. 21. Pietro Bianchi?, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, Londra, mercato antiquario. © Sphinx Fine Art.



1



2



3



4













10



11



12



13











18





20



21