



# imagines

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

**SILVIA BENASSAI**  
IL BOZZETTO DI ONORIO MARINARI  
PER IL SAN MAURO CHE RISANA GLI STORPI  
DELLA BADIA FIORENTINA

Gli **Uffizi**  
Corridoio **Vasariano**  
Palazzo **Pitti**  
Giardino di **Boboli**

**9**  
novembre 2023



**Silvia Benassai**

## IL BOZZETTO DI ONORIO MARINARI PER IL SAN MAURO CHE RISANA GLI STORPI DELLA BADIA FIORENTINA

Il bozzetto raffigurante *San Mauro che risana gli storpi* recentemente passato sul mercato italiano (fig. 1)<sup>1</sup> si rivela opera di sicuro interesse sia per qualità pittorica sia per valore storico: si tratta, infatti, dello studio preparatorio dipinto da Onorio Marinari (1627-1716), celebre pittore fiorentino, cugino e allievo di Carlo Dolci, per la pala dell'altare della cappella Covoni alla Badia fiorentina<sup>2</sup> (fig. 2).

Sin dal 1631 i Covoni avevano ottenuto dai monaci della Badia – come risarcimento per aver subito la demolizione, durante il corso dei lavori di disfacimento di gran parte dell'edificio medievale, di due cappelle gentilizie, della sagrestia di loro patronato e di numerose testimonianze della famiglia presenti nella chiesa – il prestigioso spazio adiacente alla facciata, destinato all'erezione di una nuova cappella, al cui altare fu conferito il privilegio della conservazione del Santissimo Sacramento<sup>3</sup>. La risoluzione decisiva alla costruzione del nuovo sacello giunse, tuttavia, quasi un trentennio dopo, al principio degli anni sessanta, quando l'erudito abate pesciatino Placido Puccinelli (1609-1685), di ritorno in Toscana da Milano, promosse l'introduzione presso la Badia del culto di san Mauro, patrizio di origine romana vissuto nel VI secolo, fedele seguace di san Benedetto da Norcia e fondatore dell'abbazia di Glanfeuil, primo monastero dell'ordine benedettino in terra francese.

È lo stesso Puccinelli a descrivere le circostanze del proprio operato religioso nella *Vita di San Mauro abate*, data alle stampe nel 1670:

presi risoluzione trattare con i Signori della famiglia de'Covoni, di ornare la loro Cappella, che hanno in questa nostra Chiesa, e dedicarla al Santo; indi m'applicai a trovare mezzo do ottenere una particella di Reliquia del Braccio del Santo, la quale aveva ottenuto il Serenissimo Cardinale Carlo Medici Decano del Sacro Collegio, dal Preposto di San Giusto di Susa [...]. Fatte da me l'istanze al Sig. Francesco Covoni, uno dei Ministri del detto Serenissimo Cardinale, gl'insinuai a dargli parte, che si dovea ornare la Cappella Covona, con dedicarla a San Mauro, e per renderla più cospicua, lo supplicasse di concedergli parte di detta Reliquia [...] Ma perché la Reliquia era in mano



**1**

Onorio Marinari (Firenze, 1627-1715), *San Mauro risana gli storpi*, olio su tela (bozzetto), 41,5 x 29 cm, Courtesy Il Ponte Casa d'Aste.



**2**

Onorio Marinari, *San Mauro che risana gli storpi*,  
Firenze, Badia fiorentina.

del sig. Marchese Carlo Gerini, già donatagli dal detto sig. Cardinal Decano, passatone parola con esso benignamente concedesse a donarne la metà, acciò in questa nostra Badia s'introducesse la divozione del Santo<sup>4</sup>.

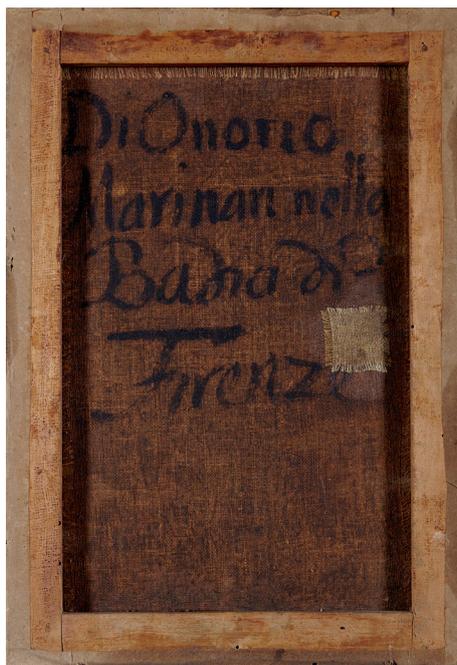
Qualche anno prima dell'uscita di quel volume agiografico, il colto monaco aveva dedicato la sua *Cronica dell'insigne ed Imperial Abbadia di Fiorenza*, edita a Milano nel 1664<sup>5</sup>, a Giovanni, Francesco e Francesco Maria Covoni, allora impegnati nel rinnovamento e nella decorazione del sacello familiare, il cui progetto era stato affidato in un primo momento all'architetto Matteo Segaloni e poi al più noto collega Giovan Battista Balatri<sup>6</sup>.

La pala d'altare, che costituì la prima prova pubblica di Marinari nella sua città natale, dopo l'invio nel 1658 della *Vergine addolorata con Gesù deposto, san Francesco adorante e le anime del Purgatorio* alla collegiata dei Santi Pietro e Paolo a Castelfranco di Sotto<sup>7</sup>, è stata recentemente oggetto di un intervento di restauro che ha svelato la firma del pittore e la data d'esecuzione, il 1664<sup>8</sup>.

Nelle *Memorie fiorentine* di Francesco Settimanni si legge, inoltre, che, durante la giornata di domenica 13 gennaio dell'anno 1664 (stile comune), “con solenne processione fu traslata dalla chiesa delle monache in San Niccolò in via del Cocomero, dov'era in deposito, una reliquia di San Mauro Abbate: e fu trasportata alla chiesa dei monaci di Badia, e collocata nella cappella dedicata a detto santo”<sup>9</sup>. Marinari dovette presumibilmente consegnare la pala all'aprirsi del gennaio del 1664 per far sì che l'altare fosse arredato al momento della solenne inaugurazione; va da sé, dunque, che la realizzazione del bozzetto sia quantomeno anticipabile all'anno precedente.

La tela della Badia ha goduto *ab antiquo* di lusinghiera fortuna critica: a tal proposito, meritano di essere ricordate le citazioni di Giovanni Cinelli – che per primo la menzionò nel 1677<sup>10</sup>, erroneamente indicando nelle caratterizzate sembianze di san Mauro il ritratto di Puccinelli<sup>11</sup> – di Raffaello Del Bruno<sup>12</sup>, Giovanni Camillo Sagraestani<sup>13</sup>, padre Orlandi<sup>14</sup>, Gabburri<sup>15</sup>, oltre alla descrizione, di particolare interesse, che del quadro fece Francesco Saverio Baldinucci. Il biografo, infatti, considerò il *San Mauro che risana gli storpi* come un esito peculiare all'interno del corpus marinariano, nel quale “appena vi si riconosce la maniera del nostro artefice, essendo stata fatta da esso con un forte colorito e con un tocco molto franco e ardito, per far vedere che sapeva anche partirsi dalla sua gentile e delicata maniera, e mettere in opera la forte e gagliarda di qualunque altro pittore”<sup>16</sup>.

L'annotazione di Baldinucci junior introduce la lettura stilistica del dipinto che può essere estesa anche al suo modello: il non ravvisarvi la “gentile e delicata maniera”, fino ad allora peculiare di Marinari, presuppone una svolta decisiva nella sua parabola artistica: il consapevole distacco dalle opere “diligenti e finite” (Filippo Baldinucci) di Dolci, volto verso un'autonomia ricercata nell'adesione a una pittura libera, di “tocco molto franco e ardito”, imbevuta di decisi effetti chiaroscurali.



### 3

Onorio Marinari (Firenze, 1627-1715), *San Mauro risana gli storpi*, olio su tela (bozzetto), 41,5 x 29 cm, Courtesy Il Ponte Casa d'Aste. Retro.

La ricerca d'indipendenza di un Marinari ormai nel pieno della propria maturità umana e artistica – una scelta che il pittore rivedrà dopo la scomparsa del cugino, quando la folta committenza affezionata a Dolci lo eleggerà a suo *alter ego* – rivela altresì il desiderio di evitare quello che era considerato il più grave difetto del pur apprezzatissimo Carlino, cioè la carenza nella pratica dell'“invenzione”. Onorio si applicò allora allo studio di testi figurativi che gli permettessero di ampliare il proprio bagaglio iconografico, di cimentarsi adeguatamente nell'esercizio della composizione e di trattare con disinvoltura scene di soggetto diverso, anche in grande formato, senza dover incappare in spiacevoli impacci sintattici o in quegli incresciosi errori di ambientazione storica dai quali metteva in guardia Gabriele Paleotti fin dall'ultimo ventennio del Cinquecento<sup>17</sup>. Anche per questo egli fu attratto nell'orbita del Volterrano, maestro della composizione sia nella pittura da cavalletto sia nel grande formato dell'affresco, specialità nella quale fu degno erede di Giovanni da San Giovanni.

Nel bozzetto per la pala della Badia Marinari mise a punto con studiata disinvoltura uno schema compositivo, poi riproposto puntualmente nel quadro finito, risolto in una bilanciata disposizione delle figure in primo piano, sullo sfondo di un cielo cupo, denso di nubi e aperto verso uno scorcio di paesaggio immerso in un'atmosfera umbratile, nobilitata dalla presenza del robusto fusto di colonna scanalata di ricordo classicheggiante.

Che la teletta, sul cui retro è leggibile la scritta antica “Di Onorio / Marinari nella / Badia di / Firenze” (fig. 3), costituisca uno studio preparatorio, probabilmente da

sottoporre al giudizio della committenza prima dell'esecuzione della pala, e non un *d'après*, è attestato da alcune lievi divergenze compositive tra le due tele, visibili nella diversa ampiezza del gesto taumaturgico del santo, nella mutata espressione del monaco alla sua sinistra, nella differente disposizione dell'albero dietro la colonna.

Nello storpio malfermo in piedi, sorretto dalla sua stampella, si coglie il richiamo all'ovale con il *San Girolamo*, pendant dell'altro con *San Francesco*, licenziato da Marinari per l'oratorio di San Niccolò del Ceppo del 1659 (fig. 4); il giovane seminudo di spalle seduto in primo piano, figura di ragguardevole possanza fisica, è, invece, avvicicabile a un foglio autografo già nella collezione di Filippo Baldinucci e oggi al Louvre (Département des Arts graphiques, inv 1312 recto, fig. 5), affine anche a un disegno attribuito a Simone Pignoni conservato presso la Courtauld Gallery di Londra (D.1952.RW.3689)<sup>18</sup>.

La vicinanza ai modi di Pignoni, qui percettibile nell'accezione di un comune sostrato furiniano, è attestata anche dall'affinità compositiva tra la tela della Badia (e il suo modello) con *l'Elemosina di san Tommaso da Villanova* condotta a termine da Simone nel 1665, dunque a un'altezza cronologica pressoché contemporanea alla genesi del quadro della Badia, per la chiesa di Santa Verdiana a Castelfiorentino (fig. 6)<sup>19</sup>.

Al confronto con la tela finita, il nostro bozzetto appare, com'è nella natura della sua funzione, caratterizzato da un *ductus* pittorico più rapido, veloce ma sicuro al contempo: nessun dettaglio rimane allo stato di abbozzo grezzo, ogni forma appare già definita in vista della composizione finale. È interessante notare, inoltre, come l'utilizzo di questo tipo di studi preparatori avesse acquisito particolare significato a Firenze, in un'epoca storica che, sulla traccia solcata dal collezionismo e della committenza medicea del cardinale Leopoldo successivamente proseguita dal gran principe Ferdinando, vedeva i committenti appassionarsi in maniera crescente a questo genere di pittura, considerata espressione primigenia dell'idea dell'artista e, dunque, esito in sé affatto autonomo e definito<sup>20</sup>. Non si trattava, tuttavia, di un interesse recente: già Vasari, come ricordava Roberto Longhi in un pionieristico articolo sull'argomento, si dimostrò interessato ai quadri 'bozzati' acquistandone uno del Parmigianino per la propria raccolta<sup>21</sup>.

Marinari non si sottrasse a questa pratica pittorica. Tra i suoi bozzetti ci sono pervenute significative testimonianze all'ultima fase della sua lunga attività: il modello già sul mercato londinese per il perduto *Giudizio di Paride*, una grande scena di soggetto mitologico dipinta su commissione del nobiluomo fiorentino Carlo Lorenzo Ughi nel 1698<sup>22</sup> e le due telette oggi conservate presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge (inv. PD.20-1992) e il Pushkin State Museum of Fine Arts di Mosca (inv. 4706). Quest'ultime, raffiguranti entrambe una non meglio identificata *Scena allegorica*, sono modelli preparatori per gli affreschi della monumentale Galleria di Palazzo Capponi all'Annunziata, iniziati nel 1705 dal settantottenne Marinari con l'aiuto dell'allievo e collaboratore Giuseppe Rendelli e conclusi dal più giovane specialista Matteo Bonechi<sup>23</sup>.

## images



**4**

Onorio Marinari, *San Girolamo*, Firenze, oratorio di San Niccolò del Ceppo.



**5**

Onorio Marinari, *Nudo maschile seduto di schiena*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 1312 recto.



**6**

Simone Pignoni, *Elmosina di san Tommaso da Villanova*,  
Castelfiorentino, chiesa di Santa Verdiana.

Il bozzetto recentemente emerso costituisce senza dubbio una tangibile testimonianza di quel “dipingere con molta diligenza, senza secchaggine” che Giovanni Camillo Sagrestani apprezzava, da addetto ai lavori, nel pennello di Marinari, intriso di “tal grazia” che, “con maniera assai finita, operò senza stento, formando una bellissima maniera, estratta da duoi grandi huomini, che uno fu il Volterrano e l’altro Carlino Dolci”<sup>24</sup>.

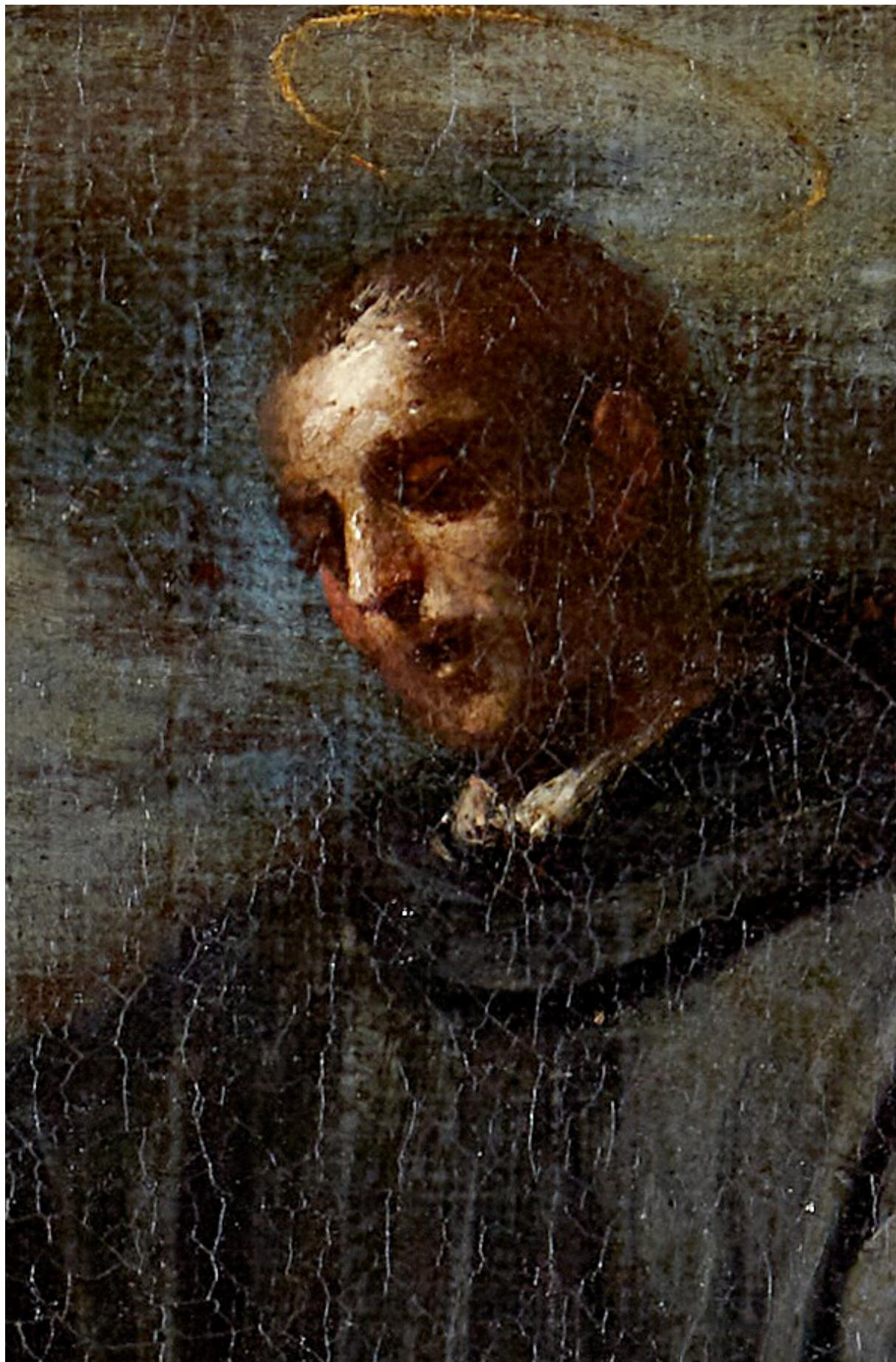
## NOTE

- 1 Olio su tela, cm 41,5 x 29.
- 2 Per una completa ricostruzione delle vicende storiche e della fortuna della pala della Badia fiorentina si veda Benassai 2011, pp. 36, 107-108, cat. 25.
- 3 Cfr. Spinelli 2021, p. 213 (con bibliografia precedente).
- 4 Puccinelli 1670, pp. 238-339.
- 5 Puccinelli 1664.
- 6 La costruzione del nuovo altare Covoni si inseriva nel contesto dei più ampi lavori di rinnovamento e di ristrutturazione di cui fu oggetto la Badia in quegli anni, tra i quali il rifacimento e la sistemazione del pavimento della chiesa e del monastero, condotti a compimento entro il 20 dicembre 1663 (cfr. Guidotti 1982, pp. 78-79, 222-223; Spinelli 2021, p. 215).
- 7 Allo stesso periodo dell'esecuzione della tela della Badia fiorentina risale, invece, la pala con *San Domenico e santa Giustina in adorazione del Crocifisso* del santuario di Santa Liberata a Cerreto Guidi, i pagamenti per la quale vennero corrisposti a Marinari tra il 1663 e il 1665 (cfr. S. Benassai 2011, p. 93, cat. 4; p. 106, cat. 24).
- 8 Spinelli 2021, p. 215. Fino al ritrovamento della data apposta sulla tela, l'opera era stata più genericamente riferita agli anni tra il 1663 e il 1666, in virtù di un documentato soggiorno di Marinari presso alcune stanze di proprietà dei monaci della Badia, ubicate di fronte alla torre della Castagna (Bruscoli 1986, III, p. 113; *Eadem* 1989, II, p. 802).
- 9 Settimanni [1713-1737], IX, c. 206v.
- 10 Bocchi - Cinelli 1677, p. 384.
- 11 L'identificazione è ripresa da Uccelli 1858, p. 75; l'effigie del religioso compare, invece, nella tela con *San Benedetto consegna a san Mauro la Regola alla presenza di due angeli* dipinta da Francesco Curradi nel 1639 e collocata nell'abside della stessa Badia, come proposto da Spinelli 2021, pp. 211-212.
- 12 Del Bruno 1698, p. 44.
- 13 Sagrestani [post 1716-1731], ed. 1971, p. 194.
- 14 Orlandi 1719, p. 338.
- 15 Gabburri [1730 ca.-1742], IV, c. 2010.
- 16 Baldinucci [1725-1730 ca.], ed. 1975, p. 54. Il giudizio di Baldinucci junior fu ripreso da Francesco Moücke (1752-1762, III, 1756, p. 203).
- 17 “Il pittore dovrà fare attenzione a soddisfare le persone di cultura quanto al soggetto che raffigura, sia che si tratti di materia ecclesiastica o di storie profane, di cose naturali o artificiali, o di altro ancora. Infatti si possono trovare persone molto brave nel disegnare e nel colorare, ma del tutto inesperte quanto alle lettere; se non si consigliano con chi è maggiormente versato negli studi di quella determinata disciplina, incorreranno in errori relativi alla storia, ai luoghi, agli abiti, al tempo, alle specie animali, e in altri errori di cui abbiamo già parlato, che invece andranno scrupolosamente evitati” (Paleotti 1582, ed. 2002, p. 265).
- 18 Cfr. Benassai 2011, pp. 36, 84 nota 265.
- 19 Cfr. Baldassari 2008, pp. 129-130, cat. 64 (con bibliografia precedente).
- 20 Meloni Trkulja 1972, p. 39; sull'importanza del bozzetto in età barocca a Firenze, cfr. anche Ferrari 1990, pp. 45-52.
- 21 Longhi 1966, p. 25.
- 22 Si veda Benassai 2011, p. 160, cat. 91.
- 23 Cfr. *Eadem*, pp. 166-167, catt. 98-99. Per quanto riguarda, invece, la *Fuga in Egitto* dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. n. 1102), non è certo se la teletta costituisca il bozzetto preparatorio per la tela conservata nella chiesa dei Santi Michele e Leopoldo alla Tinaia di Empoli o se non sia piuttosto una replica di minori dimensioni, destinata a una committenza privata (cfr. Benassai 2011, pp. 112-113, catt. 29-30).
- 24 Sagrestani [post 1716-1731], ed. 1971, pp. 194-195.

## BIBLIOGRAFIA

- Paleotti 1582: G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologna, 1582; ed. a cura di S. Della Torre, trascrizione in italiano moderno di G. F. Freguglia, Città del Vaticano 2002
- Puccinelli 1664: P. Puccinelli, *Cronica dell'insigne ed imperial abbazia di Fiorenza*, Milano 1664
- Puccinelli 1670: P. Puccinelli, *Vita di San Mauro abate, il Taumaturgo della Francia e l'Esculapio de gli Oppressi da sciatiche, catarrhi e altri malori*, Firenze 1670
- Bocchi – Cinelli 1677: F. Bocchi, G. Cinelli, *Le Bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura di scultura di Sacri Templi, di Palazzi, i più notabili artifizj, e i più preziosi si contengono*, Firenze 1677
- Del Bruno 1698: R. Del Bruno, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Firenze 1698
- Settimanni [1713-1737]: F. Settimanni, *Memorie fiorentine dall'anno MDXXXII, che la famiglia de' Medici ottenne l'assoluto principato della città, e Dominio fiorentino, infino all'anno MDCCXXXVII, che la medesima famiglia mancò di successione nel Granducato di Toscana*, ms., 1713-1737, 18 voll. in 23 tomi, Archivio di Stato di Firenze, Manoscritti, 125-147: IX, 1660-1670 (Manoscritti, 137)
- Sagrestani [post 1716-1731]: G. C. Sagrestani, *Vite di alquanti pittori del secolo XVII*, ms., post 1716-1731, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 451; ed. in A. Matteoli, *Le vite di artisti dei secoli XVII-XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in "Commentari", XXII, 1971, pp. 187-240
- Orlandi 1719: P. A. Orlandi, *L'abecedario pittorico, dall'autore ristampato, corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, 1<sup>a</sup> ed. Bologna 1704
- Baldinucci [1725-1730 ca.]: F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, ms., 1725-1730 ca., 2 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 565; 1<sup>a</sup> ed. integrale, trascrizione, note, bibliografia e indici a cura di A. Matteoli, Roma 1975
- Gabburri [1730 ca.-1742]: F. M. N. Gabburri, *Vite di pittori*, ms., 1730 ca.-1742, 4 voll., Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. E.B.9.5
- F. Moücke 1752-1762: F. Moücke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori, dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial Galleria di Firenze, colle vite in compendio de' medesimi*, 4 voll., in Firenze, 4 voll., 1752-1762
- Uccelli 1858: G.B. Uccelli, *Della Badia Fiorentina. Ragionamento storico*, Firenze 1858.
- Longhi 1966: R. Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, in "Paragone", XVII, 195, 1966, pp. 25-29
- Meloni Trkulja 1972: S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone", 267, 1972, pp. 25-74
- Guidotti 1982: A. Guidotti, *Vicende storico-artistiche della Badia arnofiana*, in E. Sestan, M. Adriani, A. Guidotti, *La Badia Fiorentina*, Firenze 1982, pp. 47-223
- Bruscoli 1986: P. Bruscoli, *Onorio Marinari*, voce in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra ideata da M. Gregori e P. Bigongiari, 3 voll., Firenze 1986, III, pp. 112-114
- Bruscoli 1989: P. Bruscoli, *Marinari, Onorio*, voce in *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano, 1989, II, pp. 802-803
- Ferrari 1990: O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990
- Baldassari 2008: F. Baldassari, *Simone Pignoni*, Torino 2008
- Benassai 2011: S. Benassai, *Onorio Marinari pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Firenze 2011.
- Spinelli 2021: R. Spinelli, *Pittura, scultura e arti decorative nella chiesa della Badia fiorentina (secoli XVI-I-XXI)*, in *Badia fiorentina. La chiesa e il monastero*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2021, pp. 197-245

**imagines**





ISSN n. 2533-2015

Images  
è pubblicata a Firenze  
dalle Gallerie degli Uffizi

Direttore responsabile  
Eike D. Schmidt

Redazione  
Dipartimento Informatica e Strategie digitali