

La découverte d'un grand tableau napolitain en Provence ou Les divines surprises d'une restauration

CLAUDE BADET

Le 11 juin 2010, une réunion organisée par le maire de La Destrousse (petite commune des Bouches-du-Rhône, située à quelques kilomètres d'Aubagne) avait pour objectif la restauration du seul tableau de l'église du village, Saint-Pierre-ès-Liens. Cette œuvre de très grand format (2,84 × 4,64 m), avait été classée au titre des monuments historiques en 1938. On lui avait alors donné comme titre *La Réception au ciel d'un saint évêque par saint Pierre* et, en l'absence de documentation, on l'avait attribuée à un peintre anonyme français du XVIII^e siècle¹. Une tradition locale voulait qu'elle fût l'œuvre de François Marot (1666-1719), peintre de cour et élève de Charles de La Fosse².

L'état de l'œuvre était préoccupant : elle semblait avoir connu plusieurs campagnes de restaurations, et souffrait, principalement, de problèmes récurrents d'adhésion entre les différentes couches, en particulier entre le support toile et la couche de préparation ainsi qu'entre la toile d'origine et celle de rentoilage. Son dernier emplacement dans l'église Saint-Pierre-ès-Liens n'améliorait pas son état (mur humide au nord, présence d'un chauffage à rayonnement infrarouge à proximité de l'angle supérieur gauche à l'origine de soulèvements importants de la couche picturale) et la décision d'intervenir revêtait un caractère de relative urgence.

Après quelques réunions préparatoires au projet nous associant aux élus de la commune et à la Conservation régionale des monuments historiques, il était alors décidé que l'œuvre serait transportée après pose de protections au Centre Interdisciplinaire de Conservation et Restauration du Patrimoine (CICRP) à Marseille. Le Centre était en effet le seul capable de pouvoir effectuer une documentation d'imagerie scientifique (lumière directe face et revers, détails, sous lumière rasante, sous fluorescence d'ultraviolets, sous rayonnement d'infrarouges) et d'éventuelles analyses de matière picturale, documentation permettant d'élaborer au mieux les éléments techniques du marché de restauration, avant sa réalisation. Par ailleurs il disposait d'équipements adaptés au travail sur les grands formats.

Le 25 octobre 2010, l'œuvre arrivait au CICRP et l'imagerie scientifique était réalisée au début de l'année 2011 (fig. 1). L'examen attentif de la peinture nous conduisit, face à l'ampleur des repeints, à effectuer des prélèvements afin de connaître la stratigraphie de la couche picturale, en particulier dans les bleus³.

Le résultat de ces analyses mettait en évidence deux faits. Le premier était que la peinture avait connu au moins deux phases de restaurations importantes, que les questions d'adhérence de la couche picturale et de la préparation avec le support toile était anciennes et n'avaient pas été résolues avec le rentoilage. Le deuxième, montrait que l'utilisation du bleu de Prusse pour la couleur bleue invalidait l'attribution à François Marot, puisque l'utilisation de ce pigment en France n'était devenue fréquente qu'après le second tiers du XVIII^e siècle. L'artiste ayant disparu en 1719, il y avait fort peu de chances qu'il soit l'auteur de cette œuvre.

Par ailleurs, l'étude de la documentation fournie par la commune de La Destrousse (registres paroissiaux) nous donnait des informations qui n'ont pu être recoupées par d'autres sources mais qui paraissent pour partie fiables. L'œuvre aurait été achetée vers 1839 à Marseille pour 150 francs chez un brocanteur (« un marchand de bric à brac » dit le texte), par un fabricant dénommé Simon Gannerre. L'avait-il acheté de ses deniers pour en faire don à la paroisse ou bien est-ce le conseil de fabrique qui le mandatait pour orner l'église qui venait d'être construite ? Nous l'ignorons, mais les comptes de la fabrique à cette époque notent qu'une « réparation » avait dû être faite (elle avait été réalisée par un peintre marseillais, Buisson, qui se trouvait dans les environs de La Destrousse en raison de l'épidémie de choléra qui sévissait à Marseille en ce moment-là). Il n'est fait aucune mention de la provenance de cette toile, mais le prix et le lieu où elle avait été achetée semblent indiquer qu'elle n'était pas dans un état des meilleurs. Nous ignorons également où la restauration s'était déroulée ainsi que l'endroit où la peinture avait été placée après cette première intervention (dans la première église de la Destrousse ou ailleurs ?).

Quelques années plus tard, peu de temps après la construction en 1872 de la nouvelle église de Saint-Pierre-ès-Liens sur l'emplacement de l'ancienne, le conseil de fabrique décidait d'une nouvelle restauration de la peinture. Celle-ci, confiée à Fernand Guigou, restaurateur adjoint au musée de Marseille, se déroula de la fin de l'année 1873 au mois de juin 1874 (dans ce cas également, les sources ne nous disent pas où les travaux ont eu lieu). La peinture fut ensuite placée au-dessus de la niche de l'autel dédié à saint Joseph, emplacement qu'elle a occupé jusqu'en 2010.

Les registres paroissiaux s'interrogeaient également sur les origines de la famille des donateurs, supposée être provençale, mais les recherches menées alors sur les armoiries n'avaient pas abouti.

Au moment où la restauration de l'œuvre allait débuter, nos connaissances sur l'histoire matérielle de la peinture se résumaient à quelques certitudes : l'auteur en était anonyme, sa provenance était inconnue mais l'œuvre avait visiblement voyagé (de son lieu d'origine à Marseille puis à La Destrousse) et avait souffert de ces pérégrinations à un point tel qu'il avait fallu la restaurer au moins à deux reprises au XIX^e siècle. C'était certainement une œuvre, compte tenu de ses dimensions, qui avait été offerte par une famille noble et riche à une église ou une congrégation (fig. 2).



Fig. 1 – Giovan Battista Rossi, *Saint Pierre accueillant saint Aspreno au paradis en présence de sainte Claire, sainte Candide, saint Augustin et d'autres saints*, La Destrousse, Saint-Pierre-ès-Liens. Vue d'ensemble avant restauration.



Fig. 2 – Détail pendant restauration, le nettoyage des armoiries.



Fig. 3 – Vue du revers de l'œuvre après le rentoilage.



Fig. 4 – Vue d'ensemble pendant restauration.



Fig. 5 – Détail de la tête de l'évêque pendant restauration après masticage.



Fig. 6 – Détail après restauration, Dieu le Père et Jésus.

La restauration, confiée à Frankline Barrès et à son équipe⁴, débuta en octobre 2011. Le travail sur le support confirma que la restauration de 1873-1874, tout comme la précédente, ne s'était pas déroulée dans les meilleures conditions, certainement en raison du manque d'espace nécessaire et peut-être pour cause de matériel insuffisant. Le résultat était que le rentoilage n'avait pas été exécuté de façon parfaite avec des inégalités d'épaisseur, voire des lacunes de colle, ou bien par endroits la présence d'accumulations de colle agglomérée en nodules importants. Par ailleurs, cette intervention avait engendré une modification de format dans le sens de la longueur en agrandissant légèrement l'œuvre à dextre et à senestre. Une fois la toile de rentoilage enlevée et la colle retirée, la toile d'origine se révéla être de lin au tissage moyennement serré et surtout d'un seul lé (fig. 3). En raison de la dimension de l'œuvre, le métier devait avoir été de très grande taille, d'un format inusité en France à notre connaissance. Mais ceci nous indiquait également, compte tenu du prix d'une telle toile, que le commanditaire devait être fortuné.

Sur la face, les repeints et mastics débordants retirés, on percevait dès lors ce que la photographie sous fluorescence d'ultraviolet laissait entrevoir, des traces de pliures régulières de la toile dues à la technique rudimentaire employée pour transporter l'œuvre (fig. 4). Il convient de noter que si la plupart des mastics et repeints anciens ont été retirés (fig. 5) certains mastics n'ont été que partiellement

dégagés, en raison de la dureté du matériau (céruse) et des risques à la fois pour la santé des restaurateurs et pour l'œuvre, risques liés à l'utilisation de solvants lourds. Par ailleurs, quelques repeints anciens étaient conservés dont la tête de Dieu le Père, situé dans une grande lacune et esthétiquement acceptable⁵ (fig. 6).

Pendant que la restauration se déroulait sans aucun incident⁶, les recherches documentaires se concentraient sur le blason des donateurs ; à quelle famille ces armoiries appartenaient-elles ? Les registres paroissiaux penchaient pour une famille seigneuriale provençale et nos recherches furent orientées vers la famille des Brancas, branche française des Brancaccio. Cette hypothèse n'était cependant pas satisfaisante car si les quatre pattes de lion étaient bien présentes sur le blason des Brancas, comtes de Forcalquier, elles se trouvaient de



Fig. 8 – Vue d'ensemble après restauration.

part et d'autre de trois tours. La réponse est venue d'une équipe de spécialistes de l'Institut national d'histoire de l'art à la fin du mois de juin 2011, il s'agissait du blason de la famille napolitaine des Brancaccio del Gliulo⁷ (fig. 7).

Nous nous trouvions donc en présence d'un tableau napolitain et c'est grâce à l'Institut national d'histoire de l'art et à son *Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII^e-XIX^e siècles)*-RETIF ainsi qu'à Nathalie Volle, que l'œuvre put être attribuée par Nicola Spinosa en avril 2012 à Giovan Battista Rossi (avant 1730-1782)⁸ (fig. 8). Ce qui fut confirmé par une recherche immédiate sur Internet où nous avons retrouvé la trace, lors d'une vente aux enchères chez Christie's à Milan le 27 mai 2010, d'une œuvre de Rossi intitulée *Il Paradiso* (fig. 1, p. 00). Il s'agit en fait du même sujet que celui du tableau de La Destrousse mais de dimensions inférieures (0,74 × 1,025 m), certainement une ébauche, qui ne comporte pas de blason⁹.



Fig. 7 – Détail après restauration, Armoiries des Brancaccio di Gliulo.

Ainsi, toute une conjonction de faits, de savoirs, de relations scientifiques, de métiers a abouti, lors d'une opération classique de restauration d'une peinture, à la redécouverte d'une œuvre et d'une partie de son histoire. Bien sûr, cette opération a connu sa part de chance, ses bonheurs de recherche, mais c'est parce que la restauration a été le moment unique où les spécialistes (restaurateurs, scientifiques, photographes, conservateurs, historiens de l'art et historiens) ont eu la possibilité d'être mis en relation, de pouvoir collaborer, que ce résultat a été obtenu. Il reste évidemment des zones d'ombre, des questions en suspens dans notre connaissance de l'histoire de l'œuvre, en particulier la raison de la venue de cette peinture napolitaine de très grand format à Marseille. Le chantier n'est donc pas totalement terminé¹⁰, mais il faudra retenir les leçons d'une aventure qui s'achève sur un tel résultat.

Claude Badet est conservateur du patrimoine, il a été le responsable des restaurations au CICRP (Centre interdisciplinaire de conservation et restauration du patrimoine) à Marseille de la création du centre en 2002 jusqu'en 2012.

Nos remerciements à Frankline Barrès, restauratrice et à son équipe ; Agnès Barruol, conservateur des antiquités et objets d'art des Bouches-du-Rhône ; Yves Cranga, conservateur des monuments historiques à la DRAC PACA ; Michel Lan, maire et Catherine Conigliaro, première adjointe de La Destrousse ; Nathalie Volle (INHA) ; ainsi qu'au CICRP, Roland May, directeur, Christine Benoit, ingénieure du patrimoine, Émilie Hubert, photographe, Yves Inchierman, photographe extérieur et Élisabeth Mognetti, ancienne directrice scientifique.

1. La description pour le classement au titre des monuments historiques faite par M. Aude, conservateur des antiquités et objets d'art en 1924, précise « L'évêque se présente à gauche, accompagné d'un porteur de crosse et de deux religieuses à saint Pierre qui, debout au centre, lui montre le Paradis et l'invite à prendre place auprès de Dieu le Père et du Christ assis au pied de sa croix. Des anges et angelots, jouant d'instruments divers (en bas à droite cor et mandole) ou tenant des manuscrits déployés volètent çà et là », Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, PM 13000493.

On peut y ajouter la représentation des armoiries de la famille des donateurs, en bas à droite, tandis que l'ordre des deux religieuses n'avait pu être déterminé.

2. Charles de La Fosse (1636-1716), peintre ordinaire du roi et directeur de l'Académie royale.

3. Ces examens réalisés par Christine Benoit, ingénieure du patrimoine, ont donné les résultats suivants : la stratigraphie origi-

nale est constituée de trois couches. La préparation est huileuse de couleur rouge-orangé, contenant une quantité importante de blanc de plomb ; les bleus prélevés sur le manteau du saint agenouillé et dans le cartouche « sont d'une couleur intense et pigmentés avec du bleu de Prusse aussi bien pour le bleu sombre que pour le bleu clair » ; la couche de finition est de nature organique (verniss). « Un premier repeint bleu est présent sur le cartouche et sur le manteau, il correspond à une première campagne de restauration postérieure au début du XIX^e s. de par son mélange avec du sulfate de baryum. Une autre campagne lui est superposée sur le manteau, plusieurs autres sur le cartouche. »

Par ailleurs, on observe qu'une importante quantité de colle est présente sous la préparation. Il pourrait s'agir, compte tenu de son épaisseur, du résultat de la pose de colle de refixage appliquée par le revers au moment du rentoilage. C. Benoit, Rapport d'étude, dossier 10050AI, CICRP, 26 avril 2011.

4. L'équipe était composée de Frankline Barrès, Thierry Martel, Virginie Trotignon, Séverine Padiollau, Sylvie Ozenne, Laure Vanysendyck.

5. À ce stade, il nous est apparu souhaitable qu'une étude des stratigraphies de la matière originale soit menée afin de documenter la technique de l'œuvre. Après les couleurs bleues de la première étude, des prélèvements de plusieurs verts et d'un rouge ont été réalisés en bordure de lacunes. Leur analyse met en évidence la nature de la préparation (rouge-orangé), la qualité des couleurs employées (bleu de Prusse, terres vertes, ocres rouges, blanc de plomb, laque

rouge sur alun) et précise leur mise en œuvre. C. Benoit, *op. cit.* note 3.

6. Elle a consisté notamment, après nettoyage et consolidation des accidents de la toile originale puis refixage, en une reprise du rentoilage après pose à la colle de pâte d'une couche d'intervention en tarlatane de manière à consolider déchirures et lacunes du support. Cette opération assure la réversibilité du traitement, la toile de rentoilage en lin étant collée à la cire-résine. L'œuvre a été mise sur un nouveau châssis avant la réintégration picturale de type illusionniste et la pose du vernis final ; une protection arrière en polycarbonate a été fixée sur le châssis puis un cadre en bois de tilleul teinté et ciré a remplacé la baguette qui avait auparavant été clouée sur les chants. L'intervention s'est achevée à la fin du mois d'octobre 2012, l'œuvre a été accrochée à un nouvel emplacement dans l'église.

7. J.-B. Rietstap, *Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, I, Londres, 1965, rééd. 1988, p. 283 : « Brancaccio del Gliulo - Naples. D'azur à quatre pattes de lion d'or, en fasces, mouvant des flancs de l'écu, deux à dextre et deux à senestre. » Information fournie par Corentin Dury.

8. Pour la date de naissance de Giovanni Battista Rossi, voir *infra* l'article de N. Spinosa note 2.

9. Voir *infra* p. 000.

10. Cette restauration aura également contribué à la connaissance de la technique du peintre et l'on peut espérer que les résultats des études scientifiques et techniques pourront éclairer nos collègues italiens dans leurs propres travaux.

Résumé

La nécessité de la restauration d'une huile sur toile anonyme de grand format classée monument historique provenant d'un petit village des Bouches-du-Rhône, La Destrousse, a conduit les acteurs de la restauration à s'interroger sur l'histoire matérielle de cette œuvre. Grâce à l'action conjuguée des conservateurs, des restaurateurs, des scientifiques du patrimoine, des historiens de l'art français et italiens, cette peinture a désormais retrouvé un auteur, Giovan Battista Rossi, et une origine, napolitaine.

Riassunto

La necessità di restaurare un olio su tela anonimo di gran formato, classificato come un bene storico protetto e proveniente da un piccolo paese des Bouches-du-Rhône, La Destrousse, ha portato i restauratori a indagare la storia materiale di quest'opera. Grazie al lavoro di concerto di conservatori, restauratori, tecnici dei beni culturali, storici dell'arte francesi e italiani, questo dipinto ha ormai ritrovato il suo autore, Giovan Battista Rossi, e la sua origine, napoletana.

Giovan Battista Rossi, pittore napoletano tra rococò e classicismo

NICOLA SPINOSA

I risultati del recente restauro della grande tela collocata dall'Ottocento nella chiesa di Saint-Pierre-ès-Liens a La Destrousse, raffigurante, con buone probabilità, *San Pietro che accoglie Sant'Aspreno, primo vescovo di Napoli, in Paradiso alla presenza di Santa Chiara, Santa Candida, Sant'Agostino e altri santi*¹ (si veda saggio precedente, **fig. 1**, p. 000), consentono di ampliare e meglio definire conoscenze e profilo critico del suo autore: quel Giovan Battista Rossi, che attivo a Napoli, dalla metà del Settecento fino alla scomparsa nel 1782, per chiese, conventi, palazzi e residenze reali dell'antica capitale meridionale e del territorio circostante, resta ancora figura «in ombra», poco o malnota, della lunga e fortunata stagione della pittura e delle arti napoletane nel XVIII secolo, tra tardo barocco, rococò e neoclassicismo. Questo malgrado il giudizio più che positivo espresso, almeno su parte della sua produzione, già alla metà del secolo scorso e sia poi cresciuto notevolmente, soprattutto in anni più recenti, il catalogo della sua opera nota².

Dall'esame della tela a La Destrousse, risulta evidente che Rossi vi riprende, con sostenuta e sontuosa monumentalità, oltretutto con accentuati preziosismi di luci e di materie cromatiche, i tradizionali schemi compositivi, in chiave illusiva e barocca, della «grande decorazione» napoletana iniziata negli anni trenta del Seicento con gli affreschi di Giovanni Lanfranco nelle cupole della Cappella del Tesoro di San Gennaro e della chiesa del Gesù Nuovo. Neldipinto, ora ottimamente restaurato, emergono, infatti, con maggiore



Fig. 1 – Giovanni Battista Rossi, *Sant'Aspreno accolto da San Pietro in Paradiso*, ubicazione ignota.



Fig. 2 – Giovanni Battista Rossi, *Pentecoste*, Castellammare di Stabia, chiesa dello Spirito Santo.



Fig. 3 – Giovanni Battista Rossi, *Adorazione del vitello d'oro*, Parigi, collezione privata.

chiarezza, non solo quelle qualità del pittore riscontrate nelle opere note, ma anche la collocazione e il ruolo che quest'ultimo ebbe a Bapoli, moprio nel campodella decorazione pittorica quando, superata la metà del secolo, anche nella capitale meridionale le nuove e crescenti fendenze in direzione classicista avviarono la definitiva crisi della passata tradizione locale tra barocco e rococò³.

La tela a La Destrousse, insieme ad alcuni dipinti del Rossi firmati e datati – come la *Madonna col Bambino in gloria tra San Gennaro e altri santi sulla veduta di San Giorgio a Cremano* del 1760 nella chiesa di Santa Maria del Principio a San Giorgio a Cremano, la *Pentecoste* (fig. 2) del 1770 nell'abside della chiesa dello Spirito Santo e l'*Educazione della Vergine*, raccolta «scena» d'intimità domestica e familiare, forse anche dello stesso momento, di Castellammare di Stabia⁴ – si colloca nella fase centrale della maturità dell'artista, negli inoltrati anni sessanta o poco dopo: quando il Rossi risulta impegnato nel brillante tentativo di conciliare l'eredità della passata tradizione tra barocco e rococò con aspetti e tendenze del classicismo in area romana, per giungere, in alternativa anche alle recenti e nuove scelte classiciste di un Antonio Raffaello Mengs, che presso la corte di Carlo di Borbone aveva trovato, prima a Napoli e poi a Madrid, notevoli consensi, a soluzioni di studiata chiarezza compositiva, accurata definizione di forme e volumi, controllata eleganza di modi e atteggiamenti, contenuta intensità di stati d'animo e reazioni espressive⁵. Qualità, queste, che si riscontrano, più che nelle segnalate tele per le chiese di San Giorgio a Cremano e di Castellammare di Stabia, anche nell'inedita *Adorazione del vitello d'oro* (fig. 3) di una privata raccolta parigina, che presenta, con una collocazione sempre alla metà o alla fine degli anni sessanta, una stessa chiara disposizione delle singole immagini sulla «scena dipinta», identica sapiente definizione con ricercata eleganza, stessa contenuta e quasi aggraziata espressività emotiva, identico utilizzo di luci smaglianti e dilaganti, come d'impreziosite e rischiarate stesure cromatiche⁶.

Anni, questi, nei quali possono datarsi approssimativamente altri dipinti del Rossi stilisticamente affini e già noti: come il *Mosé e il serpente di bronzo* di una privata raccolta romana, l'*Annunciazione* della Staatsgalerie di Stuttgart, l'*Adorazione dei pastori* di collezione Molinari Pradelli a Marano di Castenaso, presso Bologna, l'*Ultima cena* già in collezione Russo a Roma o, ripresa da noti modelli del Solimena e del De Mura, l'*Assunzione di Maria* di una privata raccolta spagnola. Mentre, tra le tele con la rappresentazione di miti antichi

o di allegorie e personificazioni delle stagioni, una particolare segnalazione meritano la *Venere e amorini* della National Gallery della Valletta a Malta, la coppia con *Diana ed Endimione* e *Leda e il cigno* della collezione D'Onofrio a Napoli e l'*Allegoria dell'Estate* già presso l'antiquario Jandolo a Roma⁷.

Anche in queste varie e diverse composizioni, per la scelta di soluzioni iconografiche e compositive il Rossi sembra ancora in parte dipendente, come nelle tele giovanili o della prima maturità, da modelli sia di Francesco De Mura che di Giuseppe Bonito, con il quale, peraltro, quasi negli stessi anni collaborò per la realizzazione dei segnalati dieci modelli pittorici con *Storie di Don Chisciotte fra cui Sancio Panza fatto saltare gulla tovaglia* (fig. 4) per la seconda serie di arazzi da tessere nella Real Manifattura napoletana di San Carlo alle Mortelle⁸.

Solo che nelle tele a La Destrousse come nell'*Adorazione del vitello d'oro* a Parigi, in quelle della Staatsgalerie di Stuttgart o della raccolta Molinari Pradelli, nell'*Assunzione di*

Maria in Spagna o nell'*Allegoria dell'Estate* già Jandolo, sono soprattutto le raffinate e preziosissime stesure di luminoso colore a distinguere il pittore sia rispetto ai suoi esempi iniziali, che ai modelli degli stessi De Mura e Bonito. Così da apparire, come aveva indicato, forse con una punta di eccessivo entusiasmo Ferdinando Bologna per le tele di Santa Maria del Popolo agli Incurabili e altri dipinti segnalati nel 1958, capace di «una pittura tutta fremiti e trapassi di colore (può intensa d'un Gianquinto o di taluni francesi nel genere di Jean Baptiste Pierre)».

In realtà, ancor più che far riferimento al Pierre o ad altri francesi attivi anni prima, di volta in volta, presso l'Académie a Roma e spesso documentati anche a Napoli, è proprio Giaquinto il più sicuro riferimento, come per altri napoletani della sua stessa generazione⁹, per Giovan Battista Rossi a partire dal 1760 circa e che ne confermano anche oggi «il merito di essere stato un altro dei più schietti spiriti del rococò meridionale». In particolare, il riferimento più evidente per le sue tele degli inoltrati anni sessanta è il Giaquinto, peraltro già noto a Napoli per alcuni esempi di sontuosa e raffinata decorazione pittorica, realizzati a Roma con una felice combinazione di eleganze classiciste con finezze e preziosissimi *rocailles*, che, tornato dalla Spagna nel 1762 e stabilitosi nella capitale del regno meridionale fino alla scomparsa nel 1765, aveva dipinto, su incarichi ricevuti da Ferdinando Fuga e da Luigi Vanvitelli, un modello pittorico per l'Arazzeria Reale e una serie di tele con «storie mariane» commissionategli da Luigi Vanvitelli per la nuova sagrestia della chiesa di San Luigi di Palazzo¹⁰. Il che non esclude che lo stesso Rossi, come altri pittori napoletani del suo tempo, nella scia di quanto era già successo a Francesco De Mura al tempo del soggiorno a Torino e subito, sia venuto a conoscenza anche di esempi dei francesi o impegnati presso l'Académie a Roma o presenti a Napoli, per brevi o lunghi soggiorni anche di lavoro, nell'ambito del *Grand Tour d'Italie* e al servizio di committenti sia d'Oltralpe che napoletani¹¹.

Comunque sia, le stesse qualità di resa pittorica riscontrate nella tela a La Destrousse o nell'*Adorazione del vitello d'oro* a Parigi e negli altri dipinti affini si riscontrano negli stessi anni, oltre che negli arazzi del Rossi con *Storie di Don Chisciotte*, anche in altre composizioni realizzate contemporaneamente o nel



Fig. 4 – Giovanni Battista Rossi, *Sancio Panza fatto saltare sulla tovaglia*, Napoli, Palazzo Reale.



Fig. 5 – Giovanni Battista Rossi, *Morte di Santa Chiara*, collezione privata.



Fig. 6 – Giovanni Battista Rossi, *Trattenimento in giardino*, Napoli, collezione privata.

decennio successivo, per lo più di medie o ridotte dimensioni, che Rossi realizzò a partire dai primi anni sessanta e, quasi senza soluzioni di continuità stilistica, per tutto il decennio successivo con l'illustrazione di episodi biblici, evangelici o di vita monastica (fig. 5), forse modelli per composizioni maggiori o in ogni caso destinate a chiese, oratori privati o interni conventuali, e di deliziose « scenette galanti » o gioiosi momenti di realtà domestica e familiare (fig. 6), commissionate da colti e raffinati patrizi napoletani per le proprie dimore in città o in campagna, in collina o in riva al mare, e con soluzioni affini, ma solo per identità di scelte tematiche, a quelle elaborate da Filippo Falciatore in molte sue composizioni realizzate tra la fine degli anni trenta e i primi anni sessanta¹². Tutti dipinti che confermano le qualità riscontrate nelle composizioni prima segnalate: chiarezza compositiva, eleganza formale, garbo di atteggiamenti e contenuta espressività. Il tutto impreziosito da una luminosità atmosferica e avvolgente, che accentua ed esalta le stesure di denso e rischiarato colore, sempre dalle fredde tonalità come quelle dell'argento o della madreperla. Insieme alla tendenza a raffigurare i protagonisti delle sue scene, sia sacre che profane, con il taglio degli occhi per lo più « a mandorla », in evidente concomitanza con la diffusione, anche a Napoli, da alcuni decenni, delle preferenze internazionali accordate al gusto e alla moda delle *chinoiseries* applicate soprattutto, come nelle figurine e ornamenti in porcellana policroma modellati nella Real Fabbrica di Capodimonte, per decorare il *boudoir* di Maria Amalia di Sassonia nella Reggia di Portici, poi trasferito a Capodimonte.

Un approdo tra rococò e moderato classicismo, questo del Rossi dal 1760, che, dopo aver toccato vertici altissimi nella tela di Saint-Pierre-ès-Liens a La Destrousse, trova conferma anche nelle sue ultime opere note, sebbene segnate da evidenti concessioni a un fare più studiato, controllato e composto: la citata serie di sovraspechi e sovrapposte

(fig. 7) in due stanze al piano nobile della Reggia di Caserta, quando, morto Luigi Vanvitelli nel 1773, era subentrato nella progettazione e direzione dei lavori il figlio Carlo¹³.

Agli inizi degli anni ottanta, tuttavia, anche a Napoli non era più tempo per questi raffinati tentativi di studiati accordi tra passato e presente, tra ultime voci della passata tradizione barocca e incalzanti esigenze di nuova e rigorosa classicità: di lì a poco, infatti, anche le preferenze della corte di Ferdinando e Maria Carolina, come della gran parte dell'aristocrazia napoletana locali, sarebbero andate soprattutto ad Angelika Kauffmann, a Johann Heinrich Wilhelm Tischbein e alle raggelate «formulazioni» di Heinrich Füger.



Fig. 7 – Giovanni Battista Rossi, *Il Sebeto*, Caserta, Reggia.

Nicola Spinosa è stato dal 1984 al 2009 Soprintendente per il patrimonio storico-artistico e del polo museale di Napoli. Ha curato il nuovo allestimento dei Musei di Capodimonte, della Certosa di San Martino, della Villa Floridiana e di Castel Sant'Elmo, sede della Biblioteca di Storia dell'Arte, del Museo del Novecento e di mostre temporanee. Ha curato, personalmente o in collaborazione, le mostre realizzate dalla Soprintendenza a Napoli, in Italia e all'estero, dal 1979 al 2009, tra le quali, quelle sulle arti napoletane nel Sei, nel Sette e nell'Ottocento, su pittori attivi a Napoli dal Sei al Novecento sul vedutismo dal Quattro all'Ottocento, sul barocco da Caravaggio a Vanvitelli.

1. La possibilità d'identificare nella tela a La Destrousse alcuni tra i santi raffigurati è offerta dal riconoscimento, nel relativo bozzetto preparatorio (0,74 x 1,025 m), comparso con il generico titolo *Il Paradiso* (fig. 1) alla vendita del 27 maggio 2010, n° 132, presso la Christie's di Milano (ringrazio Marco Riccomini per le foto di questo e di altri dipinti comparsi in anni diversi presso la sede della stessa Christie's a New York). Nel bozzetto si possono riconoscere Santa Chiara, Santa Candida la Vecchia e Sant'Agostino, accompagnati dai rispettivi simboli o attributi assenti nella composizione finale. La presenza di Santa Candida la Vecchia suggerisce ipoteticamente anche l'identificazione dell'anziano santo vescovo accolto da San Pietro in Paradiso con Sant'Aspreno, nominato primo vescovo di Napoli dallo stesso San Pietro, che lo aveva battezzato e convertito grazie all'intermediazione di una vecchia donna da lui miracolosamente guarita e poi dalla tradizione popolare identificata come Santa Candida. Si ricorda che Sant'Aspreno fin dal secondo secolo dopo Cristo è sempre stato molto venerato, insieme alla stessa Santa Candida, dai napoletani, dei quali fu per secoli anche il primo santo patrono, sostenuto

in questo ruolo da San Gennaro dopo la terribile eruzione del Vesuvio del 1631. In aggiunta, l'identificazione dello stemma in basso a destra nella tela a La Destrousse con quello dei Brancaccio di Gliulo, ramo di una delle più potenti famiglie dell'antica nobiltà napoletana e sicuri committenti della grande composizione passata nell'Ottocento in Saint-Pierre-ès-Liens, induce a ipotizzare, in attesa di dati certi e documentati sulla sua collocazione originaria, che, per la presenza di varie opere del Rossi nel popoloso centro di San Giorgio a Cremano, alle falde del Vesuvio, dove da tempo risiedono anche alcune famiglie con cognome di Gliulo, in origine il dipinto con *Sant'Aspreno accolto da San Pietro in Paradiso* possa essere stato realizzato per una chiesa dello stesso comune di San Giorgio a Cremano o in altro centro vicino della provincia orientale napoletana (tra le quali Castellammare di Stabia, dove si conservano altre tele del pittore), collocata sotto il patronato dei Brancaccio di Gliulo, poi demolita o distrutta.

2. Un primo giudizio positivo su un nucleo di dipinti del Rossi costituito dalle tele dipinte nel 1758-1759 per la chiesa napoletana di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, da

due dei relativi bozzetti conservati presso l'Istituto Pontano di Napoli, da una *Madonna e santi* già nel Duomo e ora nel Museo Diocesano di Salerno e da due composizioni di ridotte dimensioni, con la *Cacciata dei mercanti dal Tempio* e con la *Resurrezione di Lazzaro*, già presso l'antiquario Sassone Corsi e poi nella raccolta D'Onofrio a Napoli, fu espresso nel 1958 da Ferdinando Bologna nella monografia su *Francesco Solimena*, nella quale si legge che fu capace di «una pittura tutta fremiti e trapassi di colore (più intensa d'un Giaquinto o di taluni francesi nel genere di Jean Baptiste Pierre», tale da restituire al «maestro il merito di essere stato un altro dei più schietti spiriti del rococò meridionale», F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli, 1958, p. 148, 170, nota 24). Noto allora, oltre che per il ciclo di tele «mariane» della chiesa annessa all'Ospe-dale degli Incurabili, anche per aver realizzato dieci modelli pittorici per la seconda serie di arazzi con *Storie di Don Chisciotte* tessuti nella Real Manifattura di San Carlo alle Mortelle, sempre a Napoli, e una serie di sovrapporte e sovraspeschi per due ambienti al piano nobile della Reggia di Caserta. Successivamente il catalogo della sua produzione

nota si è ampliato con l'identificazione di varie composizioni, di diverse dimensioni e con datazioni differenti tra il 1735 e il 1778, o appartenenti a chiese del territorio napoletano (Napoli, chiese di San Ferdinando e della Pietà dei Turchini; Pozzuoli, chiesa di San Raffaele; San Giorgio a Cremano, chiesa di Santa Maria del Principio e Cappella del palazzo dei Caramanico; Castellammare di Stabia, chiese dello Spirito Santo e di Santa Maria della Pace), di Salerno (chiesa di San Michele), della provincia di Avellino (Serino, località Casale, Oratorio Pelosi) e in Basilicata (Rabatana di Tursi chiesa di Santa Maria Maggiore), o conservate in musei raccolte private a Napoli e in Italia o, ancora, comparse sul mercato internazionale. Per dettagli su questi e altri dipinti finora identificati si rinvia a N. Spinosa, «La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone», in *Storia di Napoli. VIII Arte cultura e società nel '700*, Napoli, 1971, p. 492-494; *Id.*, *L'Arazzeria napoletana*, Napoli, 1971, p. 000; *Id.*, «Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento. Lettere e documenti inediti», *Storia dell'Arte*, n° 14, 1972, p. 193-214; *Id.*, in *Id.* (a cura di), *Pittura sacra a Napoli nel '700* (catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, 1980-1981), Napoli, 1980, p. 68-69, 110-111; *Id.*, in *Id.* (a cura di), *Pittura napoletana del Settecento. II. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli, 1987 (reed. Napoli, 1993), p. 13, 61, 112-113, tav. 35, fig. 150-151, 154-156; V. Savona in A. Altavilla, A. Basile (a cura di), *Restauri in Basilicata 1988-1993* (cat. della mostra, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1995), Matera, 1995, p. 78-79; F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, Roma, 2010, 3 vol., p. 855, fig. 1232. Di recente, in un articolo – «Giovanni Battista Rossi. Le opere del Gobbinò a Castellammare di Stabia» – comparso sul numero di luglio 2010 della rivista locale *Cultura & Società*, Egidio Valcaccia, pubblicando i dipinti del pittore presenti nelle due citate chiese del popoloso centro della provincia di Napoli, riferisce, senza far riferimento ad alcuna documentazione, che il Rossi, soprannominato il Gobbinò per una deformazione della colonna vertebrale, sarebbe nato a Verona nel 1730, figlio dello scultore Alessandro: il che contrasta, ovviamente, con la conoscenza dei due dipinti segnalati nelle chiese di Santa Maria Maggiore a Tursi e dell'Oratorio Pesoli a Serino e datati entrambi 1735.

3. Sulla «grande decorazione» pittorica a Napoli nel Sei e nel Settecento e sulla crisi della locale tradizione tra tardo barocco e rococò per il diffondersi delle preferenze e delle scelte in direzione «neoclassica», con il vano tentativo di mediazione tra le due diverse tendenze operato, a esempio da Fedele Fischetti intorno al 1780 con i suoi interventi decorativi in chiave di raffinato e

delizioso *barocchetto*, rinvio, anche per la precedente e vasta bibliografia, ai seguenti miei contributi, tra i quali alcuni già citati alla nota precedente: N. Spinosa, «Baroque and Classical Tendencies in Neapolitan Painting 1650-1700», in C. Whitfield, J. Martineau (a cura di), *Painting in Naples. 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (cat. della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 1982), Londra, 1982, p. 49-54 (ed. Italiana: Napoli 1982, p. 85-95); *Id.*, «Italia meridionale», in M. Gregori (a cura di), *Pittura murale in Italia. III. Seicento e Settecento*, Bergamo, 1998, p. 120-133; *Id.*, *Pittura napoletana del Settecento...*, *op. cit.* nota 2; *Id.*, *Pittura napoletana del Settecento I. Dal Barocco al Rococò*, Napoli, 1986 (reed. Napoli, 1993); *Id.*, *Pittura del Seicento a Napoli. I. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, 2010; *Id.*, *Pittura del Seicento a Napoli. II. Mattia Preti a Luca Giordano, natura in posa*, Napoli, 2011. Per la «grande decorazione» nel Settecento anche: S. Causa, «Italia meridionale», in M. Gregori (a cura di), *op. cit.*, p. 222-233. Dell'affresco con l'*Assunzione della Vergine in Paradiso*, dipinto nel 1717 dal De Matteis nella cupola del Gesù Nuovo, crollata nel 1776, al quale sembra si sia ispirato Giovan Battista Rossi per le soluzioni iconografiche e compositive adottate nella tela a La Destrousse, si conservano due modelli preparatori, rispettivamente nel Museo Nazionale delle Ceramiche 'Duca di Martina' a Napoli (proveniente dalle raccolte di Capodimonte) e nella Gemäldegalerie di Berlino: N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, I. Dal Barocco al Rococò*, *op. cit.* nota 2, p. 53, 56, tav. 22-23, p. 136, n° 134-135, p. 262, fig. 153.

4. Nella chiesa di Santa Maria del Principio è collocata su un altare anche l'*Immacolata Concezione tra San Giorgio e San Giuseppe*, dello stesso momento stilistico. Sempre a San Giorgio a Cremano, come già segnalato, nella Cappella del palazzo dei Caramanico, ancora si conservano una *Pietà* e una *Immacolata Concezione tra Santa Caterina da Siena e San Vincenzo Ferreri*, firmata e datata 1759 (e non 1764, come avevo erroneamente indicato nel 1971 in «La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone»... *op. cit.* nota 2, p. 536). Le riproduzioni fotografiche dei due dipinti della chiesa di San Giorgio a Cremano, segnalati in *ibid.*, p. 536, nota 65, e N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2, p. 406, sono nell'archivio della Soprintendenza napoletana, negativi n° 43952 e 43953; quella dell'*Immacolata Concezione* nella Cappella dei Caramanico, sempre nello stesso archivio, reca il numero di negativo 43952. Dell'*Educazione della Vergine* nella chiesa di Santa Maria della Pace a Castellammare (2,30 × 1,65 m), dov'è esposta anche la tela, di alcuni anni precedente, con *Sant'Anna*

con *San Giocchino e la Madonna bambina cui San Gennaro offre un'ampolla col suo sangue* (foto nell'archivio della Soprintendenza n. 2115M), è stato presentato presso la Christie's di New York, alla vendita del 27 gennaio 2000, n° 1171, una versione di minori dimensioni e con una diversa disposizione delle figure, che potrebbe anche essere identificata con il modello preparatorio per la composizione finale nella chiesa della Pace.

5. Per le preferenze accordate alle tendenze del classicismo romano dalla corte napoletana di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia e che avevano trovato anche notevoli consensi anche da parte degli architetti regi Luigi Vanvitelli, cui si deve il ritorno a Napoli da Roma dell'anziano Sebastiano Conca, si veda: N. Spinosa, «La pittura napoletana da Carlo a Ferdinando IV di Borbone»... *op. cit.* nota 2, e *Id.*, *Pittura napoletana del Settecento. II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2. Il tentativo di conciliare eredità del passato e moderate inclinazioni classiciste, condotto negli anni Sessanta dal Rossi, aveva trovato già precisi ed esemplari precedenti nella produzione, pur dalle diverse soluzioni stilistiche, di Francesco De Mura e Giuseppe Bonito tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. La «fortuna» di Antonio Raffaello Mengs a Napoli, determinata tra il 1758 e il 1759 dalle preferenze accordate al pittore sassone soprattutto dalla regina Maria Amalia e documentata da alcuni prestigiosi incarichi sovrani ricevuti dai sovrani napoletani, continuò anche presso la corte spagnola, dopo che Carlo e Maria si erano trasferiti a Madrid per salire sul trono di Spagna e Mengs, fu preferito, a conferma delle preferenze dei due monarchi, all'anziano e ormai «superato» Giovanni Battista Tiepolo.

6. La tela con l'*Adorazione del vitello d'oro* (1,29 × 1,82 m) mi è stata segnalata da Nathalie Volle, che ringrazio, quando nel 2012 era ancora presso il Cabinet Turquin a Parigi.

7. Alcuni di questi dipinti sono pubblicati nel mio citato contributo *Pittura napoletana del Settecento. II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2, p. 113-116. La tela con *Mosé e il serpente di bronzo* (1,30 × 1,84 m) era nel 1968 presso Francesco Di Castro a Roma; dell'*Assunzione di Maria* in Spagna si conserva la riproduzione fotografica nell'Archivio MAS di Barcellona, n. E-3959.

8. Il riferimento del Rossi per queste tele, oltre che al De Mura soprattutto dei primi anni cinquanta nella chiesa della Nunziata, è, infatti, anche per resa pittorica, soprattutto al Bonito attivo tra il 1742 e il 1758, soprattutto al servizio della corte borbonica, e autore, oltre che di vari ritratti della famiglia reale, d'importanti interventi decorativi, a fresco e su tela, nella sagrestia della Cappella del Monte di Pietà a Napoli, nella cosiddetta «Cappella» del Palazzo Reale di

Portici e nella volta della basilica di Santa Chiara, sempre a Napoli, qui collaborando con De Mura e con Sebastiano Conca. La collaborazione del Rossi con Bonito, per la realizzazione, insieme a Benedetto Torre, Antonio Dominicci e Antonio Guastaferrò, dei modelli pittorici (oggi tutti esposti nel Palazzo Reale di Napoli), per la seconda serie di arazzi con *Storie di Don Chisciotte* (tutti gli arazzi, inizialmente destinati, su progetto di Luigi Vanvitelli, alla Reggia di Caserta, oggi sono conservati nel Palazzo del Quirinale a Roma), si data tra 1767 e il 1778: N. Spinosa, *L'Arazzeria napoletana...*, *op. cit.* nota 2, p. 45-73.

9. Sono questi, infatti, anche i casi di Francesco Celebrano, Giacinto Diano, Pietro Bardellino e Domenico Mondo, dei quali alcuni dipinti sono stati in passato erroneamente assegnati proprio a Giaquinto: N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2, alle pagine relative.

10. Su incarico di Ferdinando Fuga l'*Allegoria della Fortezza e della Vigilanza* destinata, con altre tele di Bonito, De Mura, Batoni e Stefano Pozzi (oggi esposte nella Reggia di Caserta), a fare da modello per uno degli arazzi con *Allegorie delle Virtù coniugali* tessuti tra il 1763 e il 1767 nella Real Manifattura e riservati alla decorazione della camera da letto di Ferdinando IV di Borbone (o «Stanza del Belvedere») nel Palazzo Reale di Napoli, per l'approssimarsi delle sue. Su incarico di Luigi Vanvitelli, autore del progetto architettonico e decorativo della sagrestia della chiesa di San Luigi di Palazzo, demolita agli inizi dell'Ottocento, dipinse sei tele, di cui due ovali, con *Storie di Maria*: quattro di queste tele sono oggi divise tra il Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts), l'Institute of Arts di Detroit, il Museum of Art di Montreal e il Norton Simon Museum

a Pasadena (California), mentre i due ovali con l'*Angelo annunciante* e l'*Annunciata* sono andati dispersi (del primo si conserva il bozzetto nel Museo delle Belle Arti di Budapest). Per questi dipinti si rinvia, anche per la bibliografia precedente, alle relative schede in N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2, p. 149, n°s 246-248, tav. 50, fig. 333-337.

11. Si ricordano, tra gli altri i tanti paesaggisti e vedutisti francesi giunti a Napoli dalla metà del Settecento nell'ambito del *Grand Tour d'Italie*, per i quali si rinvia, anche per la vasta bibliografia precedente, a É. Beck Saiello, *Napoli e la Francia. I Pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, 2010 (ma, della stessa autrice, anche *Pierre Jacques Volaire 1729-1799, dit Le Chevalier Volaire*, Parigi, 2010). Per i pittori dell'Académie de France a Roma resta ancora valido quanto riferito, anche per Jean-Baptiste Pierre, citato dal Bologna in relazione al Rossi, nel catalogo della mostra *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, a cura di M.-C. Sahut e N. Volle, Parigi, 1984, p. 000 e nel contributo di O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma, 1996, da integrare con quanto riportato al riguardo nelle due monografie sullo stesso Pierre (a cura di O. Aaron e N. Lesur) e su Natoire (a cura di S. Caviglia), edite da Arthena a Parigi, rispettivamente nel 2010 e nel 2012, e cortesemente segnalatemi da Nathalie Volle.

12. Su Filippo Falciatore, autore di raffinate e divertite «scenette» di vita quotidiana, si rinvia al mio citato contributo del 1986 (1993), p. 000. Tra i dipinti di ridotte dimensioni, con scene di vita monastica e «scenette galanti» o familiari (alcune pubblicate in N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento, II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2,

p. 00), meritano d'essere segnalate: la *Vestizione di una clarissa* (forse Santa Chiara) di una privata raccolta napoletana, la *Cena delle clarisse con Santa Chiara*, comparsa presso la Sotheby's di Londra (vendita del 5 luglio 1989, n° 66) come di «Scuola bolognese della metà del XVIII secolo», la *Morte di Santa Chiara* presentata in coppia con la *Predica di un monaco francescano* alla vendita del 26 maggio 2009, n° 10, presso la Christie's a Milano, il luminoso *Miracolo di San Francesco di Paola* già presso Frederick Mont a New York, l'ovale di collezione Pisani a Napoli con *Due bambine, la fantesca e il genitore nel viale d'ingresso di palazzo Cellammare*, la coppia con *Gentiluomini, contadini e lavandaie* già in collezione Ottone sempre a Napoli, due *Scene galanti*, una delle quali firmata, già presso Zabert a Torino nel 1989 e ora in una raccolta napoletana, un altro ovale con *Nobil donna, un gentiluomo e due bambini in giardino* di una raccolta romana. Si segnala che Rossi fu anche autore di alcuni ritratti, realizzati in momenti diversi della sua attività, tra i quali il *Ritratto di Giannantonio Marzocchi*, firmato e datati 1781 sul retro: F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Settecento*, Roma, 2010, vol. 3, p. 855, fig. 1232.

13. La serie fu dipinta tra il 1779 e il 1781: per la Stanza della Primavera *Apollo, dio delle Arti e delle Scienze e Orfeo protettore della Musica* e le personificazioni dell'*Epica*, della *Poesia pastorale*, della *Poesia lineare* e della *Tragedia*; per la successiva Stanza dell'Estate le personificazioni della *Retorica*, dell'*Astronomia*, della *Ricchezza* e della *Musica* alternate alle rappresentazioni dei quattro fiumi del regno meridionale. Per questi ultimi dipinti, realizzati dal Rossi a un anno dalla scomparsa, anche rinvio al mio citato contributo *Pittura napoletana del Settecento, II. Dal Rococò al Classicismo...*, *op. cit.* nota 2, p. 000.

Riassunto

Il presente contributo verte sull'attività, oggi ben nota, di Giovan Battista Rossi, quale finora nota, e su la sua collocazione nell'ambito delle esperienze condotte a Napoli in pittura alla metà del Settecento, tra tardo barocco e rococò, prima del prevalere del «nuovo classicismo». L'autore segnala e pubblica, in particolare, alcuni dipinti del Rossi, noti o inediti, che presentano affinità stilistica con la tela de La Destrousse (Francia, Bouches-du-Rhône), recentemente restaurata (si veda il saggio di Claude Badet). Identifica inoltre il bozzetto preparatorio a questa pala, comparso in una vendita della Christie's a Milano.

Résumé

Le présent article porte sur l'activité jusqu'ici connue de Giovan Battista Rossi et sur la place de ce dernier au sein des expériences réalisées dans la peinture napolitaine au milieu du XVIII^e siècle, entre le baroque tardif et le rococo, et avant la domination du néoclassicisme. L'auteur signale et publie en particulier plusieurs tableaux de Rossi, déjà connus ou bien inédits, présentant des affinités stylistiques avec la toile de La Destrousse (France, Bouches-du-Rhône) récemment restaurée (voir l'essai précédemment de Claude Badet). Il identifie en outre le *bozzetto* préparatoire à ce retable apparu dans une vente chez Christie's à Milan.