

Sutton, *Artisti nella Roma secentesca*, in 'Paragone' (1955), 71, p. 33; Parker, *Catalogue of the Drawings Ashmolean Museum*, Oxford (1956), II, p. 436; Mullaly, *Domenichino and the new Landscape*, in 'Apollo' (1957), pp. 8-15; Imdhal, *Zu verwandten Landschaftsbildern von Domenichino, Claude Lorrain und J. F. van Bloemen*, in *Festschrift Martin Wackernagel*, Münster (1958), p. 153 sgg.; *Catalogo della Mostra 'Italian Art and Britain'*, Londra, (1960), p. 157; Hawcroft, *Ideal and Classical Landscape at Cardiff*, in 'Burlington Magazine' (1960), p. 127.

GIULIANO BRIGANTI

L'ALTARE DI SANT'ERASMO, POUSSIN E IL CORTONA

NEL 1628, quando riuscì ad ottenere l'ambito incarico per un altare in San Pietro, Nicola Poussin aveva già trentaquattro anni. Non era più giovanissimo né si può dire fosse uno sconosciuto, tuttavia quella commissione cui teneva tanto l'ebbe quasi di straforo e profittando di un insieme di circostanze a lui favorevoli. La faccenda era andata così: da anni ormai la congregazione per la Reverenda Fabbrica di San Pietro si preoccupava di assegnare a vari pittori le 'tavole' per i nuovi altari della Basilica suscitando fra gli artisti, vecchi e giovani, non poche speranze e delusioni. Personaggio principale della congregazione era in quegli anni il Cardinal Ginnasi ma in essa si faceva sentire sempre più autorevole la voce del nipote del papa allora regnante, il cardinal Francesco Barberini, da poco tempo rientrato dalla sua missione in Francia e Spagna. Ad esso guardavano con animo fiducioso i giovani pittori del clan barberiniano che si giovavano anche dell'appoggio di Cassiano del Pozzo e del marchese Marcello Sacchetti, intimi amici e collaboratori del cardinale, o del più giovane fratello di questi Antonio. I favoriti fra costoro erano certamente Pietro da Cortona, Andrea Sacchi e Nicola Poussin, a proposito dei quali va notato come si potessero dire in quegli anni uniti da una comune tendenza, quella neoveneta, essendo ancora lontano il tempo delle divergenze accademiche tra il Sacchi e il Cortona, così come quello del più rigoroso classicismo poussiniano. È logico supporre che il cardinal Francesco, nonostante la sua posizione eminente, non avesse le mani del tutto libere e dovesse fare i conti con gli elementi più tradizionalisti della congregazione, tanto più che era inevitabile

che di un'impresa tanto solenne dovessero giovare soprattutto artisti di rinomanza universale come il Reni, l'Albani, il Domenichino o il Lanfranco, ma appare tuttavia evidente dai documenti che ci restano, come l'ambizioso e intrigante cardinale, che nutriva una decisa inclinazione per le nuove tendenze dell'arte, si adoperasse abilmente in favore di forze più giovani e fresche.

Il 14 maggio del 1627 la congregazione si riunì in casa del cardinal Ginnasi per una seduta che fu lunga e conclusiva. Si compilò dapprima una nota dei pittori 'alli quali si dicono già promesse le tavole da farsi in San Pietro' e fra questi erano Gaspare Celio, il Domenichino, il Lanfranco, Agostino Ciampelli, lo Spadarino e Andrea Sacchi, il primo fra gli artisti barberiniani fatto entrare nell'impresa. Si cercò poi un accordo intorno alle proposte di nomi nuovi per l'esecuzione di altri altari. L'argomento più scottante era quello che riguardava la pala per l'imponente cappella del Sacramento — fino a poco tempo prima destinata a fungere da nuova sagrestia — che si decise unanimemente di affidare a Guido Reni. Si proposero nomi anche per altari minori e a Pietro da Cortona, altra creatura del Barberini, toccò quello dei Santi Processo e Martiniano, mentre non so per quali procedimenti o protezioni gli altari collaterali furono assegnati a due oscuri artisti, Gian Domenico Marziani e Remigio Ugolini. Tale infelice accompagnamento non giovò evidentemente al Berrettini e lasciò perplessa la congregazione sì che si aggiunse una nota alle deliberazioni che diceva: 'et quia adhuc pingendae supersunt tabulae altaris SS.mi Processus et Martinianus aliaeque due collaterales, pro quibus superdicti alii pictores instant, de illorum peritia et qualitate aliqui ex Ill.mi D.D. certam notitiam ad presens non habentes, rogimus Ill. D.D. Card. Sancti Sixti et Aldobrandinus ut de premissi se diligenter informant et dehinc hunc referent'. Non so che esito ebbe questa piccola inchiesta, fatta dopo tutto in famiglia, ma a cambiare le cose sorse nel frattempo la incresciosa questione dei rapporti con Guido Reni. Le trattative con Guido, condotte dapprima tramite il cardinal legato di Bologna poi dalla stessa congregazione, erano andate avanti ed erano già stati versati al pittore 400 scudi d'anticipo ma i contatti con i sovrastanti alla fabbrica erano nati evidentemente sotto cattivi auspici. Anche se la versione che ne dà il Malvasia può dirsi un po' romanzata, è certo che la questione precipitò fino alla restituzione dei quattrocento scudi e la partenza di Guido per Bologna con

un bel nulla di fatto. Fu allora che il cardinal Barberini trovò l'occasione favorevole per intervenire con tutto il peso della sua autorità in favore dei suoi protetti e solo poche settimane dopo la partenza del Reni, in una nuova seduta della Congregazione del 4 febbraio 1628 si stabilì: 'per la partita di Guido che resta a darsi ad altri la sua tavola il Sig. Cardinal Barberino propone, per una tavola grande Pietro Cortonese et per la piccola che aveva il Cortonese il Pussino'; proposta subito accettata come testimonianza la scritta 'dentur'. Da essa risulta che nei mesi trascorsi dalla primavera del '27 al febbraio del '28 a Pietro da Cortona era stata cambiata la commissione e gli era stato assegnato in luogo dell'altare dei Santi Processo e Martiniano quello del Santo Erasmo, che tale altare appunto passò in eredità al Poussin. Il nome del Poussin, come s'è visto, non era mai stato fatto sino a quel giorno in seno alla congregazione e il cardinal Francesco non aveva mancato, forse per tramite del Dal Pozzo, di informare il suo protetto del corso degli avvenimenti inducendolo a scrivere in precedenza una lettera al cardinal Ginnasi, lettera datata semplicemente del 1628 ma certamente anteriore al 4 febbraio, in cui l'artista francese si raccomandava, 'intendendosi che di presente si ha a dare a pingere una tavola piccola, che era stata destinata a Pietro da Cortona provveduto ora di una maggiore' di ottenerne lui la commissione. Con l'effetto positivo e immediato che s'è visto.

Ho voluto riassumere questa vicenda traendola dai noti documenti pubblicati dal Pollak, solo perché essa ci offre un elemento essenziale per determinare i rapporti che intercorsero tra il Cortona e il Poussin, rapporti che nei limiti del terzo decennio del Seicento ebbero un certo peso e possono concorrere a mio parere a meglio chiarire il cammino del Poussin stesso. Mi risulta infatti, e questo non è noto, che già prima del '28, con ogni probabilità nel corso del '27, il Cortona aveva lavorato intorno ad una composizione per l'altare di Sant'Erasmo: nel tempo quindi in cui supponeva che spettasse a lui portare a termine l'impresa. Ne fornisce la prova un disegno degli Uffizi, il N. 3032 della raccolta Santarelli, che è quanto solo ci resta di quelle che furono allora le sue idee in proposito. Rappresenta il martirio del santo e non è difficile cogliere a prima vista le impressionanti analogie con la composizione del Poussin [tavole 24, 25a]. Esse sono tali da conferire una luce particolare ai rapporti fra i due artisti non potendosi logicamente negare, per quanto

sopra si è narrato, una priorità nel tempo al Cortona nei riguardi dell'artista francese. Lo stile del disegno si appresenta visibilmente con quello di altri disegni giovanili del Berrettini ed una data intorno al 1627 è sostenibilissima: tutto fa supporre quindi che esso sia uno studio, che avrà avuto altre elaborazioni a noi fin ora sconosciute, per il quadro di San Pietro, dal che deriva la precedenza cronologica sul Poussin e una innegabile e molto marcata influenza delle idee di Pietro sulla composizione di quest'ultimo. La figura del Sacerdote chino su Erasmo agonizzante per indicargli l'idolo è pressoché identica, non dissimile è la disposizione delle figure e la positura del santo è strettamente analoga anche se rovesciata. Il disegno è, come ho detto, l'unica testimonianza di studi che furono probabilmente vari e complessi ma penso che un riflesso di questi possa cogliersi anche nella stampa di Pietro Testa col Martirio di Sant'Erasmo [tavola 25b], la quale offre un rapporto più stretto con la composizione del disegno del Cortona che non con quella del quadro del Poussin. Il Santo è disposto nello stesso senso e identica è la nicchia con la statua della Dea, che il Poussin ha sostituito con un Ercole fra le colonne di un tempio, dal che si potrebbe dedurre che quanto di poussiniano v'è nell'incisione (la dalmatica e la mitria del santo, la testa del giovane curvo a sinistra) possa anche derivare da disegni perduti del cortonese. Ma anche attenendoci al documento sicuro il rapporto è indubbio e tale da far pensare.

Far pensare soprattutto a quello che poteva essere in quei primi anni del suo soggiorno romano l'atteggiamento del Poussin nei riguardi del Cortona, di lui più giovane ma più ricco di opere e più avanzato nella stima dei contemporanei. Non è del tutto azzardato, anche conoscendo il temperamento altero del francese e la sua mente solitaria e profonda, conferire a quell'atteggiamento, agli inizi, un carattere di dipendenza o almeno di sincera considerazione che poteva indurlo a ricercare nell'opera del cortonese elementi a lui congeniali per ispirazione classica e per dichiarata intelligenza della pittura veneziana. Soltanto il conoscere l'atmosfera in cui sbocciava in quegli anni una nuova cultura figurativa, e la parte determinante che in essa ebbe il giovane Cortona, può darci pienamente ragione delle origini di quel classicismo seicentesco quale nel corso del secolo si impersonerà soprattutto nella figura del Poussin. Un dipinto come il 'Trionfo di Bacco' già dei Sacchetti e ora alla Capitolina può considerarsi infatti un archetipo del nuovo stile. Essendo

ricordato dal Mancini nella prima vita di Pietro da Cortona scritta quando quest'ultimo lavorava a Santa Bibiana, probabilmente nel '25, anno in cui gli affreschi della chiesa erano quasi giunti al termine, il quadro era già in casa Sacchetti prima di quella data e penso quindi sia logico porne l'esecuzione anteriormente all'inizio dei lavori a Santa Bibiana, anteriormente quindi all'anno, il 1624, nel quale il Poussin giunse a Roma. Non v'è dubbio che un quadro siffatto, rivelando una particolare maniera di attingere alla cultura classica, nell'accezione più secentesca, e immergendola in un'atmosfera neo-tizianesca, dovette servire al Poussin di prezioso orientamento.

Penso che in questo senso debba intendersi il rapporto fra i due artisti e non nel senso opposto, attribuendo cioè quel leggero e innegabile divario che distingue il 'Trionfo di Bacco' dalle altre opere giovanili del Cortona all'influenza del giovane classicista francese, il che costringerebbe fra l'altro a datare il dipinto almeno del 1625, forzando così fino al limite estremo il termine 'ante quem' posto dalla citazione del Mancini. Bisognerebbe inoltre immaginare un Poussin che fosse giunto a Roma già avviato per la strada del classicismo molto più di quanto in realtà non potesse essere, sfavorito in questo dalle evidenti circostanze che avevano invece favorito il Berrettini il quale aveva potuto dedicare anni e anni della sua giovinezza allo studio dell'antico. È coincidenza significativa che il Poussin appena giunto a Roma fu accolto nell'ambiente dei Sacchetti, i protettori di Pietro, legati con Cassiano del Pozzo e con il Cardinal Barberini. E le due battaglie che a detta del Bellori dipinse ancor sconosciuto dopo la partenza del suo protettore per le 'Legazioni' del 1625, e dalle quali, sempre secondo il Bellori, ricavò soltanto sette scudi l'una, le Vittorie di Giosuè sugli Amalaciti e gli Amoriti oggi a Leningrado, risentono più di Pietro da Cortona e del suo classicissimo libero e pittorresco che non dello studio, più volte ricordato, all'accademia del Domenichino.

Ad un rapporto così configurato la inedita composizione cortonesca per il Martirio di Sant'Erasmo fornisce una prova positiva.

ANDREINA GRISERI

L'ULTIMO TEMPO DELL'AMIGONI E IL NOGARI

PER gli ultimi anni dell'Amigoni, quelli che videro il suo soggiorno in Spagna, è stato lamentato ch'essi segnarono una irriducibile decadenza del suo gusto, un irrigidimento pressoché neoclassico ed accademico; e non si è esitato di conseguenza a definire come preludio al Mengs l'immaginazione pastorale di uno dei più autentici pittori del rococò veneziano. Mentre è certo che la sorpresa di fronte agli affreschi di Aranjuez, condotti al servizio di Ferdinando VI, può correggere tale giudizio decisamente negativo, e anzitutto documentarne una posizione raggiunta in ambito di arcadia pittorica.

Passato in Spagna nel marzo 1747, dopo soggiorni in Baviera dal 1717 al '29, in Inghilterra dal 1730 al '39, e una ultima tappa a Venezia dal '40 al '47, egli segnò a Madrid, prima dell'arrivo del Giaquinto, un primo stacco dalla pittura romana accademica che aveva trionfato nelle commissioni reali ad opera di Filippo Juvarra, e a cui era stata improntata, come esempio tipico, la decorazione della Granja di Segovia (vedi documenti in 'Commentari', 1958, n. 4).

Poiché si è insistito recentemente, e a mio avviso fuori del tracciato, nell'indicare i rapporti di Amigoni con la pittura romana e napoletana, producendo i nomi all'apparenza inevitabili ma generici di Maratta e del Solimena, e fra quelli a lui più contemporanei il De Matteis e il Conca, mi pare sia utile riportarne la formazione ai precedenti indicati a suo tempo dal Voss (Jahr. d. Preusz. Kunstsamm. 1918, pagg. 145-170), più recentemente dal Pallucchini (Dispense del Corso all'Università di Bologna, 1951, I, pagg. 37-43), precisati nel Balestra ma soprattutto nel Bellucci; e per i napoletani solo Luca Giordano (Longhi, in 'L'Arte' 1920, pag. 95), riferimento più che sufficiente come anticipo brillante e concreto per ogni fioritura dell'ultimo barocchetto.

Anche la fase giovanile di Montecassino, per la prima volta ampiamente commentata dal Pilo ('Arte Veneta', 1958, XII, pagg. 160-1), intanto è ormai troppo dichiaratamente personale di lui, Amigoni, per essere legata all'ambiente romano e napoletano citato, ed in più non può essere per nessun verso in contatto con il Benefial o il Subleyras, già