

GIULIANO BRIGANTI

PIETRO DA CORTONA  
DALLA VOLTA BARBERINI  
ALLA SALA DELLA STUFA \*

IL BAROCCO romano si andava affermando verso il 1630 con una sua grammatica figurativa e organizzava il suo repertorio. Nuovi temi si aggiungevano agli antichi: le romanzesche favole del Tasso si affiancavano a quelle della mitologia pagana e vi si aggiungevano i fasti della più recente mitologia cattolica; dal nuovo e soprattutto dall'antico Testamento si sceglievano episodi prima trascurati, come la patetica storia di Agar o altri fatti degli antichi patriarchi, favole romanzesche, ricche soprattutto di possibilità narrative e ambientali, mentre della martirologia della chiesa dei primi tempi del cristianesimo o dei recentissimi della controriforma si esaltava il lato eroico e sublime, sarei per dire melodrammatico, escludendone quegli aspetti truci, sanguinolenti e spaventevoli che avevano fornito l'argomento, per ben determinate ragioni, alla pittura del tardo manierismo negli anni cupi della prima controriforma e delle lotte di religione. Il nuovo repertorio barocco disponeva, come un teatro ben organizzato, di un ricco magazzino di scene e costumi: cieli drammatici con le quinte delle nubi traforate dagli obliqui raggi del sole, nobili gruppi di eroiche annose quercie, boschetti di allori, cespugli di acanto, templi, atrii, esedre, edicole, in stile dorico ionico e corinzio, corazze, loriche, elmi, schinieri ripresi con fedeltà dall'antico, turbanti, zimmarre, paramenti sacri. E gli attori erano giovinette in lieve deliquio, fossero esse martiri cristiane, ninfe od Erminie, giovani guerrieri con i capelli 'alla Traiano' e i riccioli di una lieve peluria alessandrina sul volto, imperatori, re e tiranni egualmente maestosi, patriarcali vegliardi dalle barbe fluenti, santi vescovi dall'aspetto venerando glorificati dal martirio, diaconi, estatici gesuiti dallo sguardo esaltato e febbricitante fisso alle nuvole fra i palmizi e le selve di un esotico giardino: immaginoso preludio alle pagine di Daniello Bartoli.

\* Il brano che qui si pubblica è tratto, con pochi tagli, dai capitoli IV e V del volume su Pietro da Cortona di imminente pubblicazione. All'editore Sansoni che ha gentilmente consentito all'anticipazione, l'autore e la redazione di 'Paragone' esprimono la più viva gratitudine.

Quale rapporto manteneva con la natura questo mondo 'sublime', gesticolante, appassionato? Inesistente, si sarebbe tentati a rispondere riferendosi a quell'atmosfera fittizia, a quell'indubbio distacco dalla realtà quotidiana della rappresentazione, suffragati soprattutto da quel parallelo col teatro cui ci ha così spesso portato il discorso nel tentativo di spiegarne la reale essenza. Fermarsi tuttavia alla logica apparente di una simile affermazione non varrebbe che a portare sbiaditi argomenti all'immagine più sfocata e convenzionale del nostro Seicento: quell'immagine moralistica e risorgimentale del Seicento-seicentista. Varrebbe anzi a corredarla del più valido argomento negativo. Un rapporto invece tra il Barocco e la natura ci fu e — come negarlo? — fu un rapporto nuovo e vitale. Se sostituiamo al termine di natura quello, più consoni ma non contrastante, di spettacolo naturale, ecco che saremo indotti ad ammettere, più facilmente, che fra questo e l'ispirazione degli artisti barocchi corre un legame diretto, continuo, imprescindibile. Lo schiudersi di nuovi orizzonti alla mente dell'uomo, quel capovolgersi della concezione del mondo quale si andava attuando da tempo ormai e ribadendo luminosamente in quegli anni nell'ambito del più moderno pensiero seicentesco trova, senza dubbio, un riflesso diffuso nella visione artistica e, in fondo, sono proprio gli artisti barocchi, in quel succedersi cronologico del modo di rappresentare che abbiamo seguito dal secondo decennio sino alle più esplicite affermazioni intorno al '30, che danno a modo loro, e magari con fini diversi, la più aggiornata interpretazione visiva di quella nuova apertura mentale. Considerando le opere di Pietro da Cortona giunto alla maturità dei trent'anni, quelle del più geniale e precoce Bernini o di altri che, al loro seguito, vissero nello stesso clima di cultura, dobbiamo renderci ragione come fra il terzo e il quarto decennio del Seicento il rapporto con la natura trovò una situazione molto precisa nella loro coscienza di artisti. La natura è uno spettacolo ed essi ne sono gli spettatori: una visione circostante, continua, mutabile, infinita; inafferrabile nei particolari ma da contemplarsi nel suo insieme, con l'occhio che spazia nell'atmosfera, cerca il più lontano orizzonte sino a perdersi nelle ultime prospettive luminose delle nubi e del cielo. Uno spettacolo che le nuove scoperte del secolo educavano, sia pure indirettamente o inconsciamente, a vedere in modo del tutto diverso da quello delle generazioni d'artisti che li avevano preceduti. Educavano ad affrontarlo con atteggiamento mutato che li allontanava

sempre più dall'attenta e assorta osservazione particolare per avvicinarli alla visione generale, all'immediata percezione del fenomeno. Una concezione della natura come azione, come spettacolo in movimento. Chi non ricorda le geniali intuizioni del Bernini, a proposito di una statua, sulla diversità di fattura e di proporzioni da concedere, per esempio, alla mano immaginata in movimento e circondata dall'aria nei confronti di quella ferma, scolpita come un altorilievo tra le pieghe di un panneggio? O il suo modo di avvicinarsi alla vivente realtà individuale di un uomo, in tema di un ritratto, studiandolo prima in movimento, nella piena naturalezza del suo agire, o disegnandolo di schiena, immobile nel suo atteggiamento più vero e momentaneo derivatogli dall'abitudinario e personale rilassamento dei muscoli? Non più quindi natura come umanità, ma umanità come natura, il che rivela chiaramente, nelle arti figurative, un parallelo a quello spostarsi dell'interesse, nel campo del pensiero, dall'uomo verso l'infinito.

Nei decenni precedenti, appena all'inizio del secolo, quella rivoluzionaria attitudine mentale aveva trovato in pittura un'altissima espressione che aveva alimentato, in modi del tutto diversi, la propria ispirazione ai suggerimenti del mondo circostante. La coscienza della destituzione dell'uomo dal trono rinascimentale che lo aveva posto al centro dell'universo, aveva determinato una crisi, drammatica e amara, e quella realtà naturale cui l'uomo s'era rivelato sottoposto fu guardata con occhi nuovi ma soprattutto in relazione all'uomo; su di lui riflessa e a lui vicina. Di qui l'ispirazione umana, sarei per dire sociale del Caravaggio. Ma solo vent'anni più tardi quel rapporto dialettico natura-uomo affrontato dalla mente profonda dell'artista lombardo ha esaurito in Roma, teatro principale delle sue azioni, l'ardua tensione dei propri argomenti e, in un clima schivo di conflitti morali, la visione andò sensibilmente mutando, dilatandosi e stemperandosi nel campo più vasto dello sguardo, come per una lunga 'carrellata' alla rovescia, sì che accadde di veder l'uomo 'nella natura', assorbito da essa, come risucchiato da un vortice vibrante di luminose circostanze. Vennero ad essere diverse, così, le fonti di ispirazione che si cercarono al di là degli interni che limitavano e concentravano il problema della realtà rappresentata, ma nell'aspetto più vario e distraente della natura-spettacolo, in prospettive aeree, libere e sfogate. È il cielo forse, il cielo dei drammatici tramonti romani, col fastoso corteggio delle nuvole trafitte

dai raggi di un sole trionfante (quel sole che non a caso fu nello stesso secolo eletto a simbolo di regale potenza) che offre le più suggestive e dirette ispirazioni agli artisti barocchi. La Cattedra di San Pietro non è concepita forse come un paesaggio di nuvole contro il sole? Molti sono i suggerimenti che la natura, così contemplata, offre agli artisti della generazione romana del '30 e sarebbe proficuo, sotto questo aspetto, raccoglierne gli esempi più adatti per un'antologia del naturalismo universale del Barocco. Il risultato sarà senza dubbio illuminante ma devo ammettere che a voler scegliere solo i raggiungimenti più diretti di una siffatta ispirazione naturale bisognerebbe, nel più dei casi, isolare frammenti, squarci, spiragli, ricercati nelle parti secondarie di turbinose composizioni, ricorrere, in altre parole, al solito lavoro di forbici sulle fotografie. Perché il naturalismo barocco ebbe il grave limite di non essere appieno conscio di se stesso e delle proprie possibilità. Le grandi risorse di una visione aperta sulla mutevole mobilità della natura furono sacrificate, dagli artisti del Barocco romano, agli idoli più caduchi del proprio tempo, all'allegorico simbolismo politico, alla propaganda cattolica e soprattutto al classicismo, l'eterna remora della cultura italiana. Fuori d'Italia altri artisti, negli anni immediatamente successivi, seppero trar profitto, in ben diversa misura, da quella viva e moderna visione del mondo che confondeva uomini e cose nel seno palpitante della natura, nella luminosa vibrazione dell'atmosfera. Ma anche senza ricorrere ai grandi spiriti del Seicento europeo, a Roma stessa, in cronologico parallelo col Barocco, artisti di minor fama e spesso di assai minor temperamento seppero, forse perché stranieri e reietti dalle accademie, fissare con più determinazione il loro sguardo su quella stessa natura e trasmetterne un'immagine indimenticata. Alludo, naturalmente, a Claudio Lorenese e anche a qualche brano dei modesti paesisti italianizzanti. Un dialogo diretto con la natura-spettacolo, l'attingere alle sue fonti immediate, accade raramente agli artisti del '30, ai pittori soprattutto, che più avrebbero potuto approfittarne. Ma il punto fondamentale per la comprensione della pittura barocca consiste proprio nell'ammettere che la visione di quegli artisti, anche dove meno palesemente ricorreva alle fonti di natura, anche nelle sue più irreali e macchinose immaginazioni, era del tutto determinata dal preciso sentimento di una natura universale nella quale l'uomo stesso era assorbito. Un reale rapporto con la natura dunque e nuovo e vitale come all'inizio dicevo, anche se situato nelle zone

meno affioranti della coscienza, che ci dà ragione non solo del modo di rappresentare ma anche della tecnica pittorica barocca. Poiché quel sentimento era indissolubilmente intrecciato ad altri, di specie e di origine ben diverse, che gli artisti avevano egualmente assorbito dal loro tempo. Era presente, alle origini più segrete della loro immaginazione visiva, a determinare quelle invenzioni che altri moventi inducevano appunto a concepire; legandosi quindi indissolubilmente, positivo e moderno sentimento della natura, ai più caduchi e negativi atteggiamenti del secolo, sì da rendere quasi sempre inutile il nostro tentativo di separarlo da quelli, nei risultati. Tale equilibrio di forze contraddittorie costituisce il limite della generazione romana del '30 nei confronti dei maggiori artisti del Seicento europeo, che, come il Velazquez, per fare un solo esempio, seppero limitare la pomposa sovrastruttura sociale seicentesca a un puro dato accidentale e visivo confondendola nella luminosa e mobile realtà del vero di natura.

Queste considerazioni sono, a mio avviso, la premessa più adatta alla lettura delle opere maggiori di Pietro da Cortona che iniziano dal quarto decennio del secolo: l'affresco della volta Barberini e quelli fiorentini della camera della Stufa e delle stanze dei Pianeti a Palazzo Pitti. Sono esse a darci la vera misura della nuova espressione figurativa che fra i caratteri più intimamente connessi alla sua natura aveva quello di richiedere complessità di temi da illustrare e grandi spazi con cui cimentarsi. Quella fiducia assoluta, tutta seicentesca, nelle risorse dell'ingegno, quasi metafisica e orgogliosa sublimazione della padronanza dei mezzi espressivi e degli accorgimenti del mestiere, quel pretendere, in altre parole, di saper la regola di romper le regole più conosciute con qualcosa di nuovo e stupefacente, costituiva senza dubbio una sorta di carica vitale, una sicura riserva di energia che stimolava le forze dell'intelletto di fronte ai problemi più ardui e alle soluzioni più difficili. Anche in questo Pietro da Cortona era un vero figlio del secolo e quando, un giorno qualsiasi dell'anno 1630, spinse per la prima volta i suoi passi nel vuoto sonoro del gigantesco salone del palazzo Barberini alle Quattro Fontane, appena abbandonato dai muratori, dai capimastri e dagli scalpellini, alzando gli occhi all'enorme curvatura del soffitto sentì certamente lo stimolo di mille idee sopraffare in lui il naturale timore della difficoltà dell'impresa. Non si parlava ancora, in quell'anno, di affidargli il lavoro

se non forse per propositi vaghi che dimostravano come quell'idea si andasse facendo strada nella mente di alcuni suoi protettori, eppure penso che Pietro non dubitò un solo momento di essere l'unica persona in Roma capace a riempire quel grande spazio bianco con invenzioni adeguate alla sua vastità, all'importanza della nuova fabbrica cui lavorava il Bernini, all'autorità e alla potenza della famiglia committente. Era una fiducia che si basava su più di dieci anni ormai di operosità in conseguente sviluppo verso idee più grandiose che l'avevano portato dagli affreschi di Palazzo Mattei a quelli poco posteriori di Santa Bibiana e ad altre opere ancora nelle quali aveva dimostrato di saper trovare nuove regole alla composizione e all'invenzione atte soprattutto a mutar radicalmente i principî della 'poetica' decorativa. Sotto quest'aspetto, che vorrei dire dell'immaginazione compositiva, gli affreschi finiti l'anno prima nella villa dei Sacchetti a Castel Fusano doveva considerarli poco più che un divertimento, una serie di fresche e corsive invenzioni per una lieta dimora campestre; ma proprio nel '30 era stata issata solennemente su di un altare di San Pietro, nella Cappella del Sacramento, l'enorme pala che era la sua ultima opera di grande impegno (considerando soprattutto la destinazione, la più ambita, e il fatto di sostituirsi in una commissione al famosissimo Guido Reni), grandiosa macchina di nuvole e di angeli in ritmo maestoso a incoronare la visione della celeste Trinità. Una fiducia quindi giustificata dall'aver trovato una strada nuova e promettente, e che mancò certamente al modesto e lunatico Camassei, che pare fosse stato per primo incaricato del lavoro della volta. Fu proprio quella fiducia a comunicarsi ai committenti i quali, va a loro onore, non tardarono a rendersi conto della differenza dei due artisti e affidarono il compito a Pietro da Cortona.

È sempre difficile, per non dire impossibile, recuperare tutta la storia di un'opera che è come dire seguirla dal suo primo nascere nella mente dell'artista sino alla sua ultima, definitiva configurazione. Difficile anche se si tratta di un'opera così complessa come il soffitto Barberini *[tavole 1, 2]* — la cui esecuzione richiese sette anni di tempo — ripercorrerne il cammino del concepimento, che fu certo lungo e laborioso e che rifletteva quindi successivi stadi di idee, progetti, risoluzioni e l'avvicinarsi di relazioni variamente approfondite e dialetticamente esasperate con la cultura pittorica contemporanea e degli anni precedenti; soprattutto difficile in questo caso, ove non ci soccorrono disegni preparatori,

studi, bozzetti e nemmeno lettere dell'artista. Quanto sappiamo è che la volta fu portata a termine dai muratori fra la fine del 1629 e il principio del '30, che nell'autunno del '31 si cominciò a costruirvi i ponti per chi doveva dipingerla, che nel luglio del '32 i ponti erano finiti e che al principio del '33 Pietro da Cortona era già al lavoro. Non credo occorressero quei tre lunghi anni di tempo per passare la commissione dal Camassei al Cortona: essi furono impiegati piuttosto, se non tutti uno e mezzo almeno, e cioè dal '31, anno in cui suppongo la commissione toccò al Berrettini, a immaginare figurativamente il macchinoso soggetto di Francesco Bracciolini, a tradurlo in termini visivi le complicate, apologetiche allegorie. E fu soprattutto lavoro preliminare del Cortona. Quali idee, in quella contingenza, gli si affollassero nella mente, come le eliminasse via via o le adoperasse al concepimento dell'idea finale, quali fossero, durante questo primo lavoro di immaginazione, i suoi pensieri, il suo stato d'animo, come si configurasse entro di lui il rapporto con imprese consimili contemporanee o anteriori, non sappiamo. Tuttavia non si rischierà di eludere il vero immaginando che il pensiero della Galleria dei Carracci, sia pure come inevitabile futuro termine di paragone, fu il primo ad affacciarglisi alla mente. Era, è vero, la Galleria impresa di quarant'anni prima, e quarant'anni, nelle vicende della pittura, sono un tempo estremamente difficile a recuperare ai fini dell'utilità d'un rapporto: troppi per un legame culturale diretto, troppo pochi per una 'ripresa' di motivi più distaccata e per così dire storica, quale era ad esempio quella del neo-tizianismo. Ma bisogna por mente all'attualità, nel Seicento, della questione dei Carracci, all'attualità della Galleria in particolare e come il principio dell'autorità normativa dell'arte di Annibale fosse stato discusso ancora in tempi recentissimi, nel terzo decennio, e continuasse ad essere indispensabile strumento della cultura corrente nella cerchia dei virtuosi e dei dilettanti, nelle accademie e negli studi stessi dei pittori. Quarant'anni non ne avevano appassito la fama e penso di non allontanarmi dal vero immaginando che il Cortona, conscio dell'importanza del suo compito, non trovasse altro termine di paragone più degno e a lui più prossimo della famosa Galleria, ristudiandone in quell'occasione la sapiente struttura, la complessa e geniale 'poetica' decorativa. E penso altresì che un tale inevitabile paragone indirizzasse il cammino dei suoi pensieri e dei suoi esperimenti costringendoli, per così dire, a partire da una rinnovata considerazione appunto, della

‘poetica’ della Galleria. Affermare ciò sarebbe cosa del tutto oziosa riferendoci agli indubbi stadi successivi ma irrecuperabili del concepimento, se di quel cammino e di quel rapporto iniziale non si trovasse traccia nell’opera compiuta, che riuscì tuttavia ad esprimere un mondo completamente diverso di spirito e di forme. E d’altra parte è proprio quel rapporto, quel legame cosciente, iniziale, con la volta più illustre e ammirata di un tempo ancor vicino e di una cultura ancora valida, che ne postula con maggior chiarezza il distacco, fa sentire come e quanto fossero mutati i tempi in quei pochi decenni trascorsi. Non v’è dubbio che l’idea di una marmorea costruzione architettonica, con le bianche statue dei ‘termini’ che reggono gli architravi e i finti medaglioni in bronzo o in marmo colorato figurati di storie sia ancora un’idea carraccesca, un richiamo alla struttura della Galleria, ma quella nobilissima raccolta farnesiana di antiche favole disposte sulla volta a secondare le fantasie classicheggianti di un cardinale umanista, immersa nella tiepida luce dell’autunno del Rinascimento, esprimeva con indicibile sensibilità un momento ormai tramontato dello spirito e del costume italiano. Ora, una volta di più, quel paragone che era sempre presente, più o meno velatamente, alla coscienza ombrosa e malata d’orgoglio degli uomini del Seicento, fra l’antico e il moderno, trovava un’affermazione sicura della superiorità di quest’ultimo e dei suoi ingegni, implicita nella consapevolezza dell’inaudita grandiosità dei mezzi con cui si potevano illustrare le glorie del proprio tempo. O quelle almeno che si ritenevano tali. Quindi a quel nostalgico amore per un tempo ormai irrestituibile che vela di una sottile malinconia le favole mitologiche della Galleria, si sostituisce la precisa coscienza delle istanze più mondane del proprio tempo, vi si unisce, a temperarne la retorica vuota e rumorosa o a volgerne almeno alcuni aspetti a fini artisticamente positivi, il nuovo sentimento turbinoso e centrifugo dell’infinito di natura. La cornice architettonica, unico residuo di un’invenzione strutturale carraccesca, semplificata e ridotta per dar maggior luogo all’aperta luce del cielo, è immersa nella vibrante luminosità dell’atmosfera che la varia di luci mutevoli, la vela di ombre trasparenti e leggere; qua e là è coperta dall’agglomerarsi denso delle nubi ed è spezzata, quasi distrutta, in un punto ove sembra sgretolarsi sotto il peso del gruppo che la sovrasta. A sedici sono ridotte le figure delle statue, e raggruppate nei quattro angoli, e a

quattro, e sempre negli angoli, i finti medaglioni in bassorilievo. A differenza della Galleria, ove le singole storie erano isolate nei quadri riportati e l’illusione, o meglio l’inganno del vero si limitava alle complesse figurazioni della cornice, cioè al ‘finto’, qui tutto ciò che è immaginato come ‘finto’ è contenuto nei limiti della cornice marmorea mentre il resto è immaginato come ‘vero’, come scrosciante apparizione: cielo, nuvole, rocce, fiamme, alberi, fontane e la folla innumerevole delle figure che scavalcano la cornice, le sono intorno, dietro, davanti, l’invasano da ogni parte. Le stesse scene, a se stanti per soggetto, che utilizzano le quattro parti curve della volta, sotto l’aerea cornice, non sono da questa isolate ma comunicano con la parte centrale in una indubbia unità atmosferica, ché il cielo è lo stesso in tutta la volta e la cornice è interrotta da gruppi di figure che si frappongono in uno spazio ideale fra essa e lo spettatore conferendo unione compositiva e un legame continuo, contrario ad ogni prefisso schema architettonico, che percorre le cinque parti in cui la cornice divide l’affresco.

Nonostante quindi la molteplicità degli episodi — che del resto sono collegati fra loro con ingegnosa invenzione letteraria per confluire nell’apoteosi centrale — l’affresco è concepito come una visione unitaria e si attiene così ad una sorta di unità di tempo e di spazio. È concepito cioè, prima d’ogni cosa, per essere abbracciato da un solo sguardo e a quello esprimere immediatamente il senso compiuto e unitario della sua invenzione e del suo significato. A ciò contribuisce soprattutto la composizione, a gruppi collegati fra loro e distribuiti pittorescamente, quasi come per estro improvviso, seguendo un raggrupparsi e un diradarsi liberissimo ma sapientemente calcolato intorno al vuoto luminoso che fa da sfondo al gruppo centrale. Una tale composizione ignora, anzi contrasta, l’ordine regolare della cornice architettonica, dimostrando in questo un deliberato, esplicito, direi quasi ostentato intendimento di rompere una regola tradizionale di divisione e utilizzazione dei vari spazi.

La fedeltà tuttavia al proposito di una visione unitaria non contrasta il libero svolgersi dell’esuberante immaginazione narrativa dell’artista: singole prospettive si aprono entro la prospettiva centrale e danno vita ai vari episodi. In questi particolarmente si afferma la vena pittorica ricca e felice del Cortona. Sia nella tremula luce boschiva che palpita sul gruppo stupendo del Sileno ebbro *[tavola I]* o si diffonde per il giardino incantato di Venere perdendosi al-

l'orizzonte oltre la fontana e le ultime fronde degli alberi mossi dal vento; sia nel riflesso inquieto delle fiamme della fucina di Vulcano che trae improvvisi bagliori dal gruppo di armi sparse al suolo o nella frana improvvisa del gruppo dei giganti che sembra provocato dallo scrosciar turbinoso dell'aria intorno al volo di Pallade armata che minaccia l'integrità stessa della marmorea cornice.

Vale per queste storie, così come per tutta la realizzazione pittorica dell'affresco, un'osservazione già fatta qualche pagina fa a proposito dei quadri sacri barocchi e del Cortona in particolare; un'osservazione che concerne il proposito di dare 'verosimiglianza' alle apparizioni più fantastiche e irreali, quella fiducia cioè che un illusivo aspetto di naturalezza rendesse più persuasive e universalmente comprensibili le rappresentazioni di idee miracolistiche, di immaginazioni allegoriche, quel dar quindi una immediata e fuggevole concretezza visiva a ciò che vi era di meno concreto servendosi di quei mezzi espressivi che erano forniti dal nuovo mobile, infinito sentimento della natura. Cui si aggiungeva, s'è già detto, l'avventura di un'esperienza particolare e felice fatta sulla pittura veneziana del gran secolo. Ed è infatti la verosimiglianza atmosferica, la prospettiva aerea e luminosa e l'unità pittorica che ne deriva a conferire a tutto l'affresco il mezzo più efficace per la vagheggiata illusione. Che questa fosse poi adoperata ai fini più inverosimili, lontani persino da quelli della più miracolistica persuasione religiosa, adoperata direi al più iperbolico degli scopi, è altro discorso. Ronzano infatti, rombando sarei per dire come potenti aerei in formazione, al centro dello spazio celeste, le gigantesche api dorate dei Barberini; tutte le virtù immaginabili, umane e divine, in veste di floride e cordiali fanciulle fan loro corona, tutta la mitologia sacra e profana è chiamata a fornire gli argomenti per la loro glorificazione. Il tema era, si sa, il 'Trionfo della Divina Provvidenza e il compimento dei suoi fini attraverso il potere spirituale e temporale del papato', ma quelle grandi api dorate incoronate da una fronda d'alloro proprio al centro dell'affresco stan lì a dire che il papato era quello di Urbano VIII, che il potere temporale e spirituale — e le stesse personali allegorie delle singole storie non ne fan mistero — era quello della famiglia Barberini. Mai era stata tentata, nemmeno al tempo dei potenti e orgogliosi Farnese, una tale apologetica unione di sacro e profano a gloria di una famiglia, un colloquio a così alto livello, per usare un termine oggi comune,

fra i simboli di una gloria terrena e quelli divini della religione cattolica. Che non si sentisse pudore di ciò era segno dei tempi, ma che da un'idea siffatta potesse uscir qualcosa di diverso dal prolisso, illeggibile poema di egual soggetto di Francesco Bracciolini, qualcosa di artisticamente positivo, è merito del Cortona e della nuova visione figurativa della sua arte, il che ci fornisce uno dei più solidi argomenti per sostenere quella superiorità, nel Seicento, delle arti figurative sulla nostra letteratura che pur viveva degli stessi argomenti e collaborava agli stessi fini esteriori; superiorità della quale si è già altrove fatto cenno. Ma c'è qualcosa di più che può dirsi a favore di un'opera siffatta, qualcosa che riguarda, ancora una volta, il suo inserirsi positivo e moderno nella vita del proprio tempo. Con essa infatti seppe il Cortona, più di ogni altro ai suoi giorni, immaginare e condurre a termine un'opera che rispondeva meravigliosamente a quella tendenza giustamente riconosciuta dagli storici come una delle fondamentali del secolo, seppe anzi prevenirne le esigenze imminenti. Voglio dire che se il Seicento fu l'età dell'assolutismo monarchico che avrebbe di lì a poco abbattuto l'individualismo politico per educare ad una più alta e salda idea dello stato, trovo sia legittimo riconoscere nell'immagine grandiosa, unitaria, apologetica, del soffitto Barberini il simbolo più adatto, l'immagine figurativa più consona che possa immaginarsi a servizio ed esaltazione di quei seicenteschi principi. Anche se il soggetto e lo scopo per cui era stato immaginato non collimano appieno con essi, anche se Urbano VIII non sapeva né poteva essere il Re Sole, è certo che la poetica di quell'opera, i suoi metodi espressivi, il suo unitario concepimento, era il più adatto ad illustrare quella idea di regalità, di investitura divina, di incontrastata potenza accentratrice che ebbe vita nel secolo XVII. Più tardi, mi si dirà, e non in Italia, ché la legge dell'assolutismo si venne attuando in Europa di lì a poco e ad essa ci si piegò, da noi, senza mai farla propria, senza accompagnarla coi nostri sforzi, senza circondarla, si dice, né d'amore né di poesia. Ma è privilegio, lo sa ognuno, dei veri artisti quello di sentire le cose in anticipo sui fatti determinanti, di cogliere e esprimere le idee ancora vaghe e a loro stessi ignote, di prevenire le più nuove esigenze. E questo mi sembra un altro punto a favore di Pietro da Cortona e della sua volta.

Per portar a fine quest'opera Pietro impiegò sette anni, dai primi del 1633 a tutto il 1639, e fu un tempo che parve

tanto lungo anche ai contemporanei che il Passeri ne esagerò ancora i termini sostenendo una volta che il lavoro durò dodici anni e un'altra volta quattordici. Il Cortona stesso disse in una lettera 'che mi ha portato più tempo che non credevo, sia per essere l'opera grande, sia ancora per essere in Roma, dove è necessario le cose ridurle per bene'. Comunque la grandezza dell'affresco non è sufficiente a giustificare quei sette anni né le ragioni della lunghezza del suo compimento potranno mai esserci chiare. Quel senso di perfetta unità di cui si è detto non lascia intravedere le pause e le riprese che certo vi furono, i pentimenti, le parti rifatte di nuovo che indubbiamente seguirono a momenti di scoraggiamento e di scontentezza facilmente immaginabili. C'è poi il fatto, non facile a spiegare in termini di logica, della sua partenza improvvisa per un viaggio che doveva immaginare non breve, il viaggio tanto desiderato a Venezia, che aveva già rifiutato di fare in compagnia di Sandrart, proprio con la scusa dell'affresco, nel 1635 e al quale si accinse invece nel 1637 lasciando incompiuta un'opera che costituiva certamente il centro dei suoi pensieri. A che punto era l'affresco quando Pietro da Cortona partì? Vi lavorava già da quattro anni, ma al Boschini nella *Carta del navegar pitoresco* non par vero di affermare che di ritorno da Venezia il Cortona buttò giù gran parte di quanto aveva fatto ricominciando tutto da capo sotto l'impressione delle nuove esperienze veneziane. Il che non sembra vero o non è da addebitarsi almeno alle ragioni addotte dal Boschini e ovviamente dettate da pittorico amor patrio. Sappiamo che, partito nel '37, il Cortona arrivò nell'estate a Firenze ove rimase almeno tre mesi nei quali compì per accontentare il Granduca due delle storie della Stanza della Stufa, l'Età dell'Oro e dell'Argento. Sono queste due storie talmente vicine alle parti più belle dell'affresco Barberini e, se si vuole, anche nel senso neo-veneziano, da rendere del tutto ingiustificata l'idea che il posteriore soggiorno a Venezia fosse una esperienza fondamentale per l'artista e tale da influire sul corso del suo stile. Per di più fu un soggiorno brevissimo: due settimane se non meno di un piovoso novembre, con le chiese buie e una gran furia nel cuore di tornarsene a casa...

... Con l'affresco della volta Barberini Pietro da Cortona toccò il punto più alto del suo cammino artistico e, insieme, il vertice della sua carriera. Già un anno dopo l'inizio del lavoro fu eletto Principe dell'Accademia di San Luca e gli anni a venire portarono largamente i frutti della fama ac-

quisita con un'opera così nuova, così clamorosa, così impressionante.

\*

Negli anni in cui fu Principe dell'Accademia di San Luca, dal 1634 al 1638, Pietro da Cortona sostenne una discussione con Andrea Sacchi che per il tema e gli opposti argomenti ha per noi un notevole interesse riflettendo un momento particolare, e importante, della storia della pittura barocca. La disputa verteva sui principî della composizione e il Sacchi sosteneva che, anche nei dipinti più grandi e di soggetto più complesso, fosse necessario limitare il numero delle figure per conservare alla composizione quella chiarezza, quella misura, quell'ordine che erano sempre state il pregio delle opere classiche; il Cortona invece era d'opinione affatto diversa. Non già ch'egli eludesse l'esempio dei classici — in quell'epoca chiunque si richiama a loro —, ma dovevano sovvenirgli soprattutto due esempi sui quali si era tanto esercitata la sua studiosa gioventù, quello della Colonna Traiana e quello dei 'Baccanali' di Tiziano che di figure non erano davvero poveri né l'una né gli altri. Come la pensasse del resto in proposito ce lo rivelano non solo le sue opere di quel tempo, e il soffitto Barberini in particolare, ma anche un giudizio riferitoci dal Malvasia su di un grande e allora famoso dipinto di Guido Reni, le 'Nozze di Bacco ed Arianna', oggi perduto, ma che conosciamo attraverso copie. Il Cortona soleva chiamarlo ironicamente 'il quadro della processione', irridendo così, dal suo punto di vista, quella semplicità compositiva che direi bidimensionale, quel disporre, come in un bassorilievo attico o in un antico cammeo, sul fondo unito del cielo azzurrissimo, contro la linea orizzontale del mare terso, la 'processione' appunto delle figure statuarie. Questa sorta di polemica, che al lume delle nuove tendenze riproponeva, fra artisti della nuova generazione, il rapporto fra l'arte moderna e i principî del classicismo, non manca di una importanza esemplare perché ci dà ragione del primo divergere, in seno alla nuova espressione barocca, di due tendenze diverse. Dico in seno alla nuova espressione barocca; perché il classicismo di cui il Sacchi si faceva paladino, anche se si richiamava alla teorica classico-idealista e filobolognese postulata dall'Agucchi, sortiva poi, nelle opere, a risultati del tutto diversi da quelli raggiunti tempo prima dai bolognesi, dall'Albani, che pur era stato suo maestro, dal Domenichino in particolare, dallo stesso

Reni, perché aderiva profondamente al nuovo sentimento della natura che, insieme alle esperienze neo-veneziane, era stato alla base della formazione del Sacchi, comune del resto per nutrimenti spirituali a quella degli artisti della sua generazione. Una divergenza tuttavia ci fu e abbastanza profonda; sta a testimoniarcela, più che il ricordo libresco dell'accademica discussione, la differenza fra l'opera maggiore del Cortona, la volta del Salone Barberini, e l'opera maggiore del Sacchi, il soffitto di una sala dello stesso palazzo che il Sacchi dipinse dal 1629 al 1633 su di un tema analogo e complementare a quello che era stato dettato al Berrettini: la Divina Sapienza.

Nel concepire il suo affresco, che era già finito quando il Cortona aveva appena cominciato a lavorare al suo, il Sacchi ha rinunciato alla falsa cornice architettonica, ha deliberatamente evitato il ricorso ad ogni elemento statuaria e decorativo limitandolo al necessario complemento di un cornicione dipinto e a quattro piccole figure femminili agli angoli. Sul profondo azzurro del cielo ove indugiano pigre nuvole rigonfie, contro la luce radiante e immobile del sole, ha accampato quattordici figure simboliche, composte nei gesti, rapite in una divina beatitudine. L'enorme sfera del mondo col suo liquido peso galleggia dilatata nello spazio celeste, trattenuta appena dall'equilibrio di una forza centripeta che sembra lì lì per rompersi, come quello di certe gocce d'acqua troppo pesanti, e influenza singolarmente, con la elementare struttura della sua grande massa, tutta la composizione, priva apparentemente di ogni studioso accorgimento nel suo assembrarsi quasi casuale, nella sua possente semplicità. Un che di liquido, di molle, di blandamente diluito nella luce, percorre tutta la volta, si propaga dai contorni incerti delle figure, vela le fisionomie sorridenti, ne stempera le sagome, come riflesses sull'onda placida d'uno specchio d'acqua appena mosso. Una pittura semplice, larga, quasi incerta, un tono unito, un colorire morbido e caldo, un calore trattenuto ma intenso di affetti contribuisce alla vasta semplicità del concepimento. Come non riconoscere quindi anche qui quel sentimento barocco di una natura universale mobile e luminosa che ci circonda, come non registrare il riconosciuto debito verso la pittura veneziana? Eppure come diversi i risultati, come contrastante questa semplicità pittorica, questa contenuta misura compositiva, questa maestosa larghezza, col mondo turbinoso, agitato, trionfante di Pietro da Cortona. Dobbiamo riconoscere

così fin dagli inizi, una profonda scissione nei modi espressivi del Barocco, una diversità di metodi nell'applicare principî visivi non dissimili che avrà conseguenze determinanti per la storia della pittura nel corso di tutto il secolo. Per accennarle, e nella maniera più sintetica, basterà menzionare l'eredità cortonesca raccolta da Luca Giordano, da lui divulgata per tutta Italia e sino in Spagna con un seguito non indifferente, anzi gremitissimo, di fatti pittorici che, partendo dal Giordano appunto, prolifereranno un po' ovunque, varrà ricordare il fondamentale epilogo del Bacciccia, di origini ancora diverse, con cui si chiude validamente il secolo. E, per l'altra parte, accennare al classicismo barocco del Maratta, che dal Sacchi appunto partiva, e al seguito che esso ebbe in Italia, a Roma soprattutto, fino ancora a gran parte del secolo XVIII.

A giustificare il suo stile, a contrapporlo a quello del Cortona, il Sacchi si richiamava, come abbiamo visto, al classicismo. Ed era un altro modo ancora e da una specula culturale diversa d'intendere quella sorta di costante illusione, di paragone inevitabile, di mèta irraggiungibile e sempre vagheggiata della cultura artistica italiana. Tentare di far valere, in pieno Seicento, entro i territori più saldamente tenuti dalla cultura barocca, i problemi stilistici della regolarità, della simmetria, della sobrietà, della castigatezza formale — ché a tali argomenti si appoggiava, almeno nelle intenzioni, la poetica del Sacchi — rivelava un'attitudine mentale che ai nostri occhi si colora vagamente di nostalgia, di patetico richiamo ad un bene ormai perduto. Vorrei scorgervi come un accenno appena incipiente di disagio e di crisi, di mancata adesione agli idoli più vistosi del proprio tempo, e in un momento in cui gli artisti italiani, e in particolare il Cortona e il Bernini, gli incontrastati leaders dell'espressione più ammirata e moderna, si sentivano ancora superiori ad ogni altro in Europa, in un momento cioè in cui, sul precipizio di quella nostra 'decadenza' civile, morale ed artistica che farà versar tanto inchiostro ai secoli futuri, si ammirava ancora la capacità, la dottrina, la destrezza italiana, in tutte le pratiche e in tutte le arti. E accenno qui a quel disagio incipiente non tanto a proposito del Sacchi, legato così indissolubilmente per altre vie al movimento barocco, quanto per individuare nel sentimento che spingeva gli uomini dei Seicento verso il classicismo anche una radice più inquieta e nostalgica, quasi una lunatica e insoddisfatta ricerca di isolamento, una zona pre-

romantica di accese immaginazioni. Ciò non tocca naturalmente il Cortona, ma ben s'addice ad un transfuga della sua scuola, Pietro Testa, che dopo aver collaborato con lui per tutto il terzo decennio non tardò ad abbandonare i suoi insegnamenti per tuffarsi, con una sorta di mania e cupa determinazione, entro il nudo mondo di una fredda classicità ben rivelatoci dalle sue singolari acqueforti ravvivate tuttavia dall'estro bizzarro di fantastiche invenzioni. A ciò lo spingevano soprattutto gli spropositati studi sull'antichità intrapresi a servizio di Cassiano dal Pozzo, temperamento tutt'altro che nostalgico e inquieto, ma che con positiva pesantezza piemontese andava inaugurando in quegli anni una scienza che ebbe poi, nei tempi propriamente romantici, il più forte impulso: l'archeologia. E che nell'ambiente di casa Dal Pozzo si collaborasse ad ogni modo ad allontanarsi dal movimento barocco, dopo quel primo momento che vorrei chiamar cortonesco degli studi dall'antico, quando l'entusiasmo neo-veneziano forniva i mezzi pittorici più felici per vivificare di morbidezza atmosferica le forme dei bassorilievi traianei, ci è dimostrato dal cammino stesso che seguivano le idee del sentenzioso archeologo piemontese, che andavano assumendo sempre più posizioni di contrasto contro le manifestazioni artistiche del proprio secolo. Al lume di queste vicende cadrà più chiaro l'accento ad una diversione in senso classico ben più decisiva e importante, anche se ebbe meno seguito in Italia e che al classicismo si richiama con argomenti più appropriati e propositi più rigorosi. Una diversione tutta intellettuale, e come tale nata da meditazioni più profonde, da una cultura meno dedita alle parvenze di un secolo fastoso che in ogni aspetto del suo costume, nello stesso vestire, atteggiarsi e vivere nel mondo era in fondo proprio il più lontano dagli ideali classici. E fu quella di Nicola Poussin che, dopo una prima felicissima adesione alla tendenza neo-veneziana che, almeno agli inizi, lo poneva in una sorta di comunità culturale con Pietro da Cortona e gli altri artisti barocchi, a partire dal terzo decennio andò ritrovando un suo solitario e faticoso cammino che lo conduceva a creare un mondo nudo e disadorno ove solo la chiara luce della ragione e l'interno nascosto calore di un acceso intelletto si riflettevano con straordinario rilievo sulla statuaria apparenza di una venerata antichità. Un'inclinazione spirituale, quindi, che portava alla negazione dei propositi più vistosi del Barocco ma che, oltre i limiti personalissimi della tenace fatica del

Poussin, seppe in qualche modo accordarsi a quelli, modificandoli e raffreddandoli, nella pittura francese del 'grand siècle', sin quando il cortonismo razionalizzato, classicizzato, stretto al freno della rigorosa etichetta di corte, trionfò ancora con Le Brun a Versailles. Tuttavia in Francia il legame col Barocco romano era spesso più blando poiché l'adesione ai suoi principî contrastava soprattutto con la diversa religiosità di quella nazione. Meno spettacolare e più meditata, meno popolare e sarei per dire più filosofica, più premurosa in altre parole della sostanza che delle apparenze o, se si vuole, meno 'persuasiva' e più 'educativa'. V'era infatti nelle raffigurazioni sacre della pittura francese, paragonandole a quelle della pittura barocca italiana, come una ricerca di ricostruzione storica dei fatti del Testamento che rispondeva ad una fiducia più meditata sulla realtà di quegli avvenimenti che si pensava poter ricostruire, con i mezzi che la cultura allora forniva, nell'ambiente storicamente più adatto, negli atteggiamenti più verosimili, nei costumi più appropriati. Un geloso attenersi alle fonti storiche ben diverso dalle miracolistiche, immediate apparizioni del Barocco romano, immaginate soprattutto per commuovere i sentimenti, per esaltare le gerarchie della Chiesa, per fare intravedere la gloria provvidenziale del Paradiso. Il Sacchi, in fondo, nella povera semplicità delle sue opere più tarde, come le tele nel tiburio del battistero lateranense cominciate proprio dopo la nota polemica, seppe toccare le corde di una religiosità più intima e vera. Ma meno severa, meno intellettuale, anzi forse ancora più umile, e popolare. Espressa comunque in modi diversi e che con quel razionalizzante classicismo non aveva nessuna comunicazione, che partiva anzi, come abbiám visto, da un'origine tutta diversa.

Si è accennato fuggacemente a questi fatti per seguire le vicende del classicismo seicentesco entro e fuori del movimento barocco e potere così individuare meglio la posizione del Cortona nel Barocco romano e nel Seicento. Quale fosse la strada che s'era prescelta abbiám visto, e possiam dire che la seguì fedelmente per tutta la vita. A partire infatti dagli anni in cui concepì e portò a termine la volta Barberini, non deviò mai sensibilmente dagli ideali che avevano dato vita a quel momento della sua fantasia e del suo ingegno, non arricchì altrimenti la sua cultura alla fonte di fatti nuovi e diversi; sì che seguirlo ora sarà lavoro più facile e, perché non rischi di divenir uggioso al lettore, più breve.

Lo svolgersi successivo dell'attività di Pietro da Cortona ebbe per campo, oltre Roma, anche Firenze ove l'artista, in tre tempi, trascorse sette anni almeno della sua vita nella casa ospitale dell'amico Michelangelo Buonarroti il giovane, al servizio del Granduca Ferdinando II. Quando, al seguito del Cardinal Giulio Sacchetti che si recava a Bologna ove era stato nominato legato pontificio, Pietro giunse la prima volta in Firenze, nel giugno del 1637, stanco per un periodo di intenso e difficile lavoro, con la mente ancora tutta presa dalle idee e dai problemi della volta Barberini lasciata incompiuta, trovò un ambiente molto diverso da quello che solo pochi giorni prima aveva abbandonato. Un ambiente indubbiamente modesto, limitato, provinciale. Al suo primo entrare in città, imboccando Porta Romana, si trovò subito innanzi agli occhi, sulla facciata di una casetta in piazza della Calza, un grande affresco allegorico di Giovanni da San Giovanni che spiccava sul grigio circostante con la freschezza colorita di un mazzo di fiori di campo. L'affresco, consunto purtroppo dal corso degli anni e or non è molto sostituito non nobilmente dall'opera men che mediocre di un moderno, era stato dipinto ancor nella giovinezza di Giovanni e per la sua singolare posizione, come per il soggetto dedicato alla gloria di Firenze, soleva adempiere all'ufficio di primo saluto della città a chi entrasse entro le sue mura e come tale, per qualche secolo ancora, riempì d'ammirazione i forestieri restando forse, più di altre cose di maggior merito, impresso nella loro mente. Fra i molti tributi di lode le fonti ricordano anche quello di Pietro da Cortona; che certo non mancò, ma che ora possiamo dire quanto fosse condizionato. Fermando la lettiga e affacciandosi allo sportello, Pietro riconobbe un'antica e non discara conoscenza che lo riportava ai tempi della sua giovinezza quando andava dividendo un certo suo entusiasmo fra gli affreschi del fiorentino nelle chiese romane e le opere contemporanee di Giovan Francesco Barbieri. Molt'acqua da allora era passata sotto i ponti eppure i dipinti di Giovanni da San Giovanni e in particolare gli affreschi nella Sala degli Argenti a Palazzo Pitti che visitò qualche giorno dopo, restati incompiuti l'anno precedente per l'incuria prima di tutto dell'artista che perdeva tempo nelle allegre veglie di casa Pucci, poi per la sua morte immatura, era quanto di più nuovo, in materia di pittura, la città potesse offrirgli.

Povera era la cultura artistica fiorentina del tempo, povera e provinciale, anche se non priva di un sottile in-

canto. In quei primi quattro decenni del Seicento nessun fatto nuovo di qualche peso, ove si eccettui se si vuole la vivace apparizione di Giovanni da San Giovanni, era intervenuto a scuoter l'ambiente dal torpore, a fargli sospettare che le sue convinzioni erano ormai sorpassate. Si viveva ancora sull'antica eredità, e ormai ridotta agli estremi, raccolta negli ultimi anni del Cinquecento, rinsanguata appena dagli insegnamenti del Cigoli e del Passignano e dal flusso dei loro problemi pensosi e più moderni. Il Cigoli, che aveva avuto maggior peso, era morto da tempo ma aveva lasciato in patria forse più scolari che opere, modesti se pur abili 'riformati', attaccati al disegno come alla luce dei loro occhi, che riconoscevano in Matteo Rosselli le doti necessarie del caposcuola. Si può dire infatti che costui sostituisse il Cigoli nella funzione di riconosciuto maestro delle nuove generazioni, e ancor nel terzo decennio del Seicento teneva il campo insieme a Cristofano Allori e Giovanni Bilivert con artisti minori come Niccodemo Ferrucci, Nastagio Fontebuoni, Filippo Tarchiani, Fabrizio Boschi ed altri. Si deve a loro, fra l'altro, quel singolare ambiente che è Casa Buonarroti, ove si andava montando proprio in quegli anni la stanza con le tele storiche sulla vita di Michelangelo che sembra un piccolo 'Salon' del Secondo Impero per quel realismo senza atmosfera che insiste sui ritratti, sui costumi, sulle insegne dei cavalierati, quei gesti pieni di sussiego, quel ricco guardaroba di vesti, di livree e d'uniformi. Pietro da Cortona doveva passarvi in mezzo ogni giorno perché fu accomodato proprio in quella casa, ospite del volonteroso animatore dell'impresa, il nipote del grande Michelangelo. Dove meno poi si facevano sentire gli insegnamenti pittorici del Cigoli e le regole severe della 'riforma', la pittura fiorentina andava seguendo una sua via piacevolmente narrativa che aveva avuto inizio ancora molti decenni prima, quando nelle lunette dei chiostri di San Marco e dell'Annunziata Bernardino Poccetti aveva intrapreso per i fedeli una popolare narrazione della vita dei Santi, una sorta di romanzo sacro a puntate, ambientato fra le mura di Firenze, in vista dei monumenti più famosi, o nel contado fiorentino a specchio delle placide curve dell'Arno, fra gli eremi sparsi sui gioghi dell'Appennino e le abetaie di Camaldoli e di Monte Senario, sui colli di Fiesole o di Settignano. Un'inclinazione che riviveva soprattutto in Giovanni da San Giovanni animando quella sua immediata propensione alla realtà, quella vena di poesia e di freschezza con

cui seppe individuare la modesta grazia campestre della vita fiorentina del primo Seicento. Un temperamento di esteta malinconico come quello del Furini, assorto nelle sue visioni estenuate nella pieve di Ansano di Mugello, dimostra che non tutta qui si estingueva la vena della pittura toscana del Seicento; ma era ancora un caso isolato che aprì poi una via che direi romantica, certo sentimentale e melodrammatica, seguendo la quale la pittura fiorentina della seconda metà del Seicento seppe eludere i propositi del Barocco.

A meglio comprender le ragioni di quella cultura figurativa sterile e limitata è necessario collocarla entro il quadro più vasto della città spopolata e povera di risorse, della pompa provinciale e bigotta della corte di Cosimo e di Ferdinando II, della grave decadenza economica dello Stato. A ripensare alla Firenze di quel tempo, che ha lasciato un segno profondo e ancor oggi riconoscibile nell'aspetto della città, par di riudire l'arguto brusio di un mondo piccino di interessi piccini che accompagnava il ritmo tranquillo di una vita divisa tra corte e contado, fra botteghe artigiane e monasteri, animato dalla meschina vivacità di un popolo inconscio della propria decadenza, che nessun sentimento grandioso riesce ad agitare, nemmeno il senso della propria desolazione, nemmeno la stessa paura, ché più della guerra o dell'inquisizione si temono le Gabelle. Nello specchio delle opere più immediate di Giovanni pare rivedere la città impoverita, ma sempre piena di sé sotto l'insegna issata ovunque delle palle medicee, capitale soltanto di un temporale Granducato, ove, dalle nove porte che si chiudono a sera, quasi inesorabilmente l'atmosfera campestre si insinua per le strette vie e fa crescer più alta l'erba nelle piazze desolate, mentre ai Marmi e alle Logge del Mercato Nuovo, o per il Centauro e Via Larga lungo il corso del passeggio granducale, i nobili cortigiani commentano gli ultimi pettegolezzi di Palazzo Pitti o l'andamento delle compromesse rendite campagnuole.

L'ambiente estetico di Firenze, insomma, era quello che era, ma per certo a Pietro da Cortona non poteva sembrare che vecchio e inadeguato. Quando visitò la Sala degli Argenti, se pur fu attratto dalla vena estrosa e bizzarra di Giovanni, lo colpì sfavorevolmente il tono da poema eroico-mico che non trovava adatto alla dimora di un principe; riprovava soprattutto quella mancanza di rispetto verso i miti dell'antichità a veder quell'Omero cieco e straccione

andar risibilmente a tentoni, quella Saffo acconciata come una villanella in ghingheri, quel Pegaso sconciamente rovesciato come una vecchia giumenta da stalla, quei poeti laureati scomposti nei ruzzoloni, quei filosofi raminghi e dolenti, troppo simili ai cenciosi e lunatici 'letterati' presi in giro dall'amico romano Gian Vittorio Rossi. In un ambiente siffatto penso che il suo stato d'animo non fosse diverso da quello in cui si troverebbe oggi un forte industriale del Nord chiamato in un piccolo centro, già famoso per le sue industrie artigiane, per impiantar nuovi mezzi di produzione e stabilire moderni sistemi di lavoro. Paragone che potrebbe anche calzare, se non fosse per l'innata modestia del nostro artista, per quel suo temperamento accomodevole e bonario che lo fece subito legare cordialmente col Buonarroti e per cui non lesinò lodi ai colleghi procurandosi in cambio quelle naturali inimicizie che la posizione di privilegio in cui venne a trovarsi presso il Granduca fatalmente portava.

Quale fosse il nuovo stile di Roma lo dimostrò subito ai fiorentini nella Sala della Stufa a Palazzo Pitti, ove in quattro affreschi dipinse le quattro età del mondo [*tavole 3-8; tavole a colori*] quelle dell'Oro e dell'Argento in poco più di due mesi di lavoro, ancora nel primo soggiorno del 1637, quelle del Rame e del Ferro quando ritornò per rimanere più a lungo, nel 1640. Nelle prime due l'immagine di un mondo beato e felice lo ritrovò nelle zone più libere e avventurose della fantasia. Una vera età dell'oro della memoria incontaminata dal ricordo positivo e vicino della realtà, schiva da ogni richiamo alla familiare dolcezza riflessa sul nostro spirito dal ricordo di luoghi agresti e conosciuti e dalla quotidiana contemplazione di cose circostanti, ma classica e pura nella sua innocenza, vagheggiata più che vista, sarei per dire ariostesca. S'era forse nutrita, nella sua fantasia, ai racconti di terre felici e lontane, di un mondo ancora vergine e favoloso, di là dal mare, verso le Indie Orientali: che prevedeva le pagine di chi poi lo descrisse, e non v'era mai stato, raccontando i viaggi dei padri della Compagnia del Gesù al Gran Mogol, a Goa, alle Isole Fortunate. Un poetico riflesso di quelle terre sconosciute ma esistenti, ove la fantasia apriva un luminoso spiraglio su ciò che, al di là delle personali esperienze, si immaginava del vasto mondo e attraverso il quale entrava come un soffio fresco e nuovo di lontananze carico di profumi ignoti misti all'inebriante brezza marina. Nella luce mattutina di un cielo luminoso, sul lido ancora vergine di un mare non sol-

cato da navi, nell'Età dell'Oro', giovani e giovanette sorridenti, in un costume senza tempo, d'una bellezza estatica e nuova che l'immaginazione dell'artista, in un momento felice, ha reso forse meno classica delle sue intenzioni, suscitano involontariamente nella nostra memoria il ricordo di letture giovanili, di quei popoli beati scoperti dal capitano Cook più di un secolo dopo nelle isole del Pacifico. Quale tributo più commovente, direi quasi russoiano, all'aderenza del soggetto? Anche nell'Età dell'Argento' la selva che degrada verso il mare e la baia lontana assumono ai nostri occhi un colore estatico, romanzesco, lo stesso profumo di terre lontane, di viaggi pel vasto mondo.

ANDREINA GRISERI

## UN INCISORE DELLA REALTÀ: GIOVENALE BOETTO DA FOSSANO

NEL CAPITOLO del primo '600 in Piemonte Giovenale Boetto, nato nel 1604 e attivo fino al 1678, presentandosi come 'capitano trattenuto' al servizio della corte torinese, (lettere patenti della Duchessa di Savoia per l'anno 1642 e pagamenti per 'disegni, intagli e fatiche' dal 1635 al 1661)<sup>1</sup>, si inserisce a primo aspetto, e certamente a buon diritto, nella tradizione dei cartografi locali e degli architetti-ingegneri militari, cui Torino deve la cittadella e alcune fra le testimonianze più vive della sua 'urbanistica'; ma si scopre ben altrimenti orientato quando, lasciate da parte le tavole con vedute che serviranno nel 1682 alla edizione del 'Theatrum Sabaudiae Ducis', curata dagli eredi del Blaeu ad Amsterdam, se ne rivedano, anzi se ne vedano, le incisioni alla luce degli scambi che in quegli anni si erano avvicinati alla corte piemontese. Il Boetto vi appare allora come una delle punte più avanzate; non a caso il suo bulino realista aveva ragione della cultura post-manieristica di cui pure egli illustra le tesi per le tornate accademiche; ma decidendone le sorti con ben altra incisività rispetto alle sentenze ed ai motti del Theatro: così prossimo il suo tratto ormai a quello della 'bamboccia' romana e così lontano dall'accademismo perdurante.

Alla buona conoscenza di lui, solidamente ancorata agli elenchi preziosi e non più arricchiti del Vesme nel 'Peintre Graveur'<sup>2</sup>, affidata alle cure dei ricercatori locali in una tradizione che risale al Della Valle e al Muratori<sup>3</sup>, ha nuocciuto finora la mancanza di una traccia che ne precisasse la cultura, e la grande levatura, in rapporto con le novità di primo '600 approdate in Piemonte. Non bastando, a questo fine, l'accento al Callot, e magari al Della Bella, destinati a rimanere generici e di prammatica, come componenti di una ricetta troppo abusata, quando non siano in particolare commentati.

Già il Vesme nel 1906 avvertiva trattarsi, per l'opera del Boetto, di un materiale rarissimo, andata dispersa la raccolta del Rignon venduta verso il 1880 in Inghilterra; e ancor oggi i due nuclei più cospicui restano quello della Biblioteca Reale di Torino, nella cartella ordinata dal Vesme (e dove alcuni disegni a lucido di mano del Vesme stesso integrano i numeri mancanti), e quello della Pinacoteca Sabauda, pervenuto come donazione dello stesso studioso<sup>4</sup>.

Fin dagli inizi i rapporti del Boetto sono con il romano 'Jacobus Marcutio' a cui egli dedica una piccola incisione con 'Jacobbe e Rachele' (Vesme n. 1; mm. 73 × 112).

Chi era Marcutio? Un documento ritrovato dal Vesme ne fornisce il nome, Giacomo Marcucci, e lo dice venuto da Roma in Piemonte nel 1633-34 in qualità di intagliatore del Duca di Savoia e impegnato per lavori di 'cosmografia'. Nel 1636 è ricordato di ritorno a Roma attivo per il Card. Maurizio<sup>5</sup>. Avverte il Vesme che l'incisione non era praticata in Piemonte (la corte aveva infatti ricorso per rilievi e piante all'olandese Carracha, Jan Kraek, e poi direttamente a Roma), e avanza l'ipotesi che il Marcucci sia stato maestro del Boetto, e davvero in questo caso 'amico ingegnoso'. Una lettura attenta di questo omaggio al Marcucci romano nella incisione conservata alla Biblioteca Reale, induce a considerare i legami che apertamente vi appaiono dichiarati con l'ambiente romano-napoletano: il tema biblico trattato senza pregiudizi si sortà, le figure piuttosto in atteggiamento 'naturale' come avveniva nelle scene di genere, quelle che erano considerate 'pittura inferiore'; e per quanto riguarda il segno contrastato, a stacchi vigorosi nelle morsure, tratteggio parallelo negli alberi a quinta in primo piano, esso riesce come nei paesaggi, di recente rivalutati, del romano G. B. Mercati, attivo fra il 1616 e il '37<sup>6</sup>.