

Pier Francesco Mola

1612-1666

Sommario

- 21 Osservazioni sulla carriera professionale
e sullo stile di Pier Francesco Mola
Giuliano Briganti
- 28 Giacomo e Giovanni Battista Mola:
due diversi modi di essere architetti a Roma
nella prima metà del XVII secolo
Giovanna Curcio
- 40 Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano:
atteggiamenti e valutazioni
Luigi Spezzaferro
- 60 Pier Francesco Mola e la pittura a Roma
Erich Schleier
- 90 La Lombardia svizzera all'epoca
di Pier Francesco Mola: un primo bilancio
Mauro Natale
- 100 Il contributo di Pier Francesco Mola al paesaggio
Marcel G. Roethlisberger
- 103 Pier Francesco Mola: i disegni
Nicholas Turner
- 121 Pier Francesco Mola e la caricatura
Manuela Kabn-Rossi
- 134 Dal Mola al Mollo: "tombeau" per Giovanni Battista
Pierre Rosenberg

Pier Francesco Mola 1612-1666

- 148 I. Dipinti
schede a cura di Laura Laureati
- 202 II. Affreschi
schede a cura di Almamaria Tantillo
- 220 III. Disegni
schede a cura di Nicholas Turner
- 299 IV. Contesto romano
schede a cura di Erich Schleier
- 325 V. Contesto ticinese
*schede a cura di Federica Bianchi
e Laura Damiani*
- 347 Bibliografia

Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola

Giuliano Briganti

Pier Francesco Mola, figlio di Giovanni Battista di professione architetto e noto anche per aver scritto una guida di Roma nel 1663, nacque a Coldrerio, un paese del Cantone Ticino sulla vecchia strada che portava dal lago di Lugano a Como, nel febbraio del 1612. Aveva solo quattro anni quando il padre si trasferì definitivamente a Roma, da tempo meta costante degli architetti e dei mastri muratori ticinesi, e andò ad abitare nei pressi del Palazzo Mattei di Giove, nella parrocchia di San Nicola ai Cesarini, in una casa dove i Mola rimasero a lungo, almeno fino al 1666, anno della morte di Pier Francesco. Era un quartiere che, per solito, non era abitato da artisti come lo erano invece, sin dal tempo di Paolo V, le parrocchie di Santa Maria del Popolo, di San Lorenzo in Lucina e di Sant'Andrea delle Fratte e anche questa circostanza, almeno agli inizi fortuita, si può intendere come il segno di un certo isolamento, o meglio di quella indubbia eccentricità che distinse il pittore, per tutta la vita, nei confronti della comunità artistica contemporanea.

Dalle ricerche della Sutherland negli *Stati d'anime* di San Nicola ai Cesarini risulta che Pier Francesco è ininterrottamente presente nella casa paterna sino al 1633; vale a dire che rimase a Roma sino all'età di ventun'anni e che quindi a Roma, prima di iniziare un lungo periodo di viaggi nel Nord, compì il suo apprendistato, la sua primissima formazione. Le poche notizie relative a quegli anni della sua giovinezza ci sono riferite dai due biografii dell'artista, Giovanni Battista Passeri, pressoché suo coetaneo, che lo conobbe personalmente e ricorse quindi, nello scriverne la vita, a ricordi personali, e Leone Pascoli che, scrivendone circa sessant'anni dopo la morte, sembra invece aver usato, per le date, gli archivi della parrocchia e per il resto notizie e ricordi di seconda mano. Il Passeri riferisce di un suo primo alunno presso Prospero Orsi, detto Prosperino delle Grottesche che lo fa entrare poi nella bottega, più famosa, del Cavalier d'Arpino; il Pascoli ricorda solo quest'ultimo come suo maestro.

L'unica piccola testimonianza diretta che ci rimane di quegli anni romani di formazione del Mola è una figura disegnata in un volume di progetti architettonici del padre, firmata e datata del 1631, all'età di diciannove anni (resa nota da Schleier): un piccolo disegno a bistro e acquarello bruno, di un tocco rapido e leggero che ha già tutte le caratteristiche dello stile grafico del Mola maturo. Non riflette certo i modi del Cavalier d'Arpino, ma sembra ispirarsi piuttosto a quel disegnare a macchia del Poussin del primo periodo romano. È troppo poco tuttavia per trarne qualche indicazione sul primissimo stile di Pier Francesco.

Si potrebbe quindi rinunciare a fare ipotesi sulla iniziazione culturale del Mola in quel così breve periodo romano che non va oltre i suoi ventun'anni, e del quale nulla ci resta. Lo consiglierebbe la prudenza, visto che bisogna aspettare ancora ben otto anni per arrivare alla sua prima opera certamente datata (gli affreschi di Coldrerio) e addirittura quattordici per ritrovarlo a Roma con uno stile sufficientemente formato e individuale.

Tempi lunghi che gli hanno valso la qualifica di "slow starter", vale a dire di artista tutt'altro che precoce. Ma io sono convinto che quel rapporto che un artista riesce a stringere con la realtà, o se si vuole quell'immagine del mondo che egli si è formato nel momento in cui per la prima volta affronta il problema espressivo, resta l'esperienza fondamentale della sua vita e che non molto egli riesca ad aggiungervi nonostante le variazioni che col tempo possa apportarvi. Ricordo che qualcosa del genere mi disse una volta un amico pittore del quale avevo grande stima. Non so se sia sempre vero, ma so che lo è molto spesso, e penso che questo valga in particolare nel caso del Mola il cui percorso stilistico non mi sembra presenti brusche interruzioni o decisivi mutamenti di rotta. Così, se per punto di partenza mi baso sulla prima attività certa di Pier Francesco e sul tipo di visione che essa rivela, e se penso a quello che furono le esperienze che egli andò liberamente inseguendo dal 1633 al 1647 durante i suoi viaggi nell'Italia del Nord, mi convinco che non si possa fare a meno di prendere in considerazione alcune correnti emergenti nell'ambiente artistico romano degli anni Venti e degli inizi degli anni Trenta, anzi una corrente particolare che ebbe evidentemente un notevole peso sui successivi orientamenti dell'artista ticinese. Credo, insomma, che sia necessario attribuire alle prime impressioni "moderne" di quegli anni, ricevute certamente al di fuori dello studio del vecchio Cavalier d'Arpino del quale avrà seguito, immagino molto distrattamente, gli insegnamenti, le ragioni che lo spinsero a orientare verso Venezia e verso Bologna i suoi viaggi nel Nord, a cercare il Guercino o meglio le sue opere (scrive il Pascoli: "Andò a Venezia a cercare il Guercino" e naturalmente non lo trovò perché non c'era: a Venezia il Guercino era stato solo di sfuggita, pare, nel 1618), a ritrovare le fonti di quel paesismo bolognese che aveva certamente avuto modo di ammirare in opere del Domenichino, dell'Albani, del Gobbo dei Carracci, a ritrovare soprattutto le fonti del neovenetismo del Poussin.

So bene che fare del giovanissimo Mola un adepto, insieme al Poussin, al Cortona, al Sacchi, al giovane Castiglione, al coetaneo Pietro Testa o a Mattia Preti, del cosiddetto "movimento neoveneziano", come suppose il Longhi in tempi ormai lontani (precisamente nel 1916) può sembrare, detto così, alquanto arbitrario proprio per la mancanza di opere di Pier Francesco relative al periodo – e non fu un lungo periodo – in cui quel "movimento" si manifestò e per il fatto, ora noto con precisione di date, della sua precoce partenza da Roma.

Ma resta tuttavia il fatto che un'inevitabile affinità intellettuale e sentimentale lega alcune composizioni in paesaggi del Mola ai primi paesaggi arcadici di Nicolas Poussin, a quelli cioè più fortemente neoveneziani, o meglio neotizianeschi. Penso in particolare a un'opera che il Poussin dipinse nel 1625 per Cassiano del Pozzo e che, vedi caso, fu a lungo e indebitamente attribuita a Pier Francesco Mola, e precisamente a quell'*Amor vincit omnia* di Cleveland per il modo, che sarà costante nel Mola,

con cui il paesaggio, cioè la natura, lega, unisce, *vincit* appunto, le figure nella luce. Oppure penso al *Cefalo e Aurora* dipinto anche per Cassiano del Pozzo, forse l'anno precedente, dove il Poussin dimostra per la prima volta di essersi ispirato ai famosi *Baccanali di putti* Ludovisi di Tiziano dai quali si partì, la corrente neoveneziana romana del terzo decennio del secolo. Suppongo che il giovanissimo ticinese non avesse troppe difficoltà a vedere dipinti del genere o altri della corrente neoveneta: la sua amicizia con Pietro Testa, testimoniata dal ritratto che ne fece a Lucca pochissimo dopo, se si pensa che il Testa fin dal 1630 lavorava per Cassiano del Pozzo, fornisce già un indizio dell'ambiente che il Mola frequentava, e bisogna ricordare anche che il padre era dal 1616 "architetto della camera apostolica" e poteva godere, quindi, in Roma di buone entrate. Il fatto che i dipinti del Mola che rivelano qualche analogia con le "favole" neotizianesche del Poussin, ma anche predominanti simpatie per il paesismo bolognese, siano state dipinte fuori di Roma o dopo il suo ritorno in città, in anni cioè in cui lo stesso Poussin doveva apparirgli ben diversamente orientato e quando a Roma dominavano correnti classiciste d'altra natura, quando cioè si era già ben delineato, in pittura, l'avanzare, in funzione anticortonesca, degli ex cortoneschi classicizzanti, spinti avanti dal Bernini, come Giacinto Gimignani e Francesco Romanelli (altri due suoi coetanei), è proprio quello che mi induce a pensare che l'orientamento non del tutto consono alle nuove tendenze dimostrato dal Mola dopo il suo rientro sia dovuto alla spinta iniziale che l'ambiente neotizianesco degli anni Venti aveva impresso alla sua immaginazione visiva prima ancora dei ventun'anni. Ma sia chiaro che il linguaggio pittorico del Mola della fine degli anni Quaranta, degli anni Cinquanta e degli anni Sessanta, vale a dire il linguaggio cui restò fedele sino alla morte, è influenzato anche, anzi soprattutto, dalle dirette esperienze bolognesi così come da quelle fatte a Venezia non solo sulla pittura del gran secolo, su Tiziano, sul Veronese, sul Bassano, ma anche sulla pittura veneta contemporanea. Non si può notare forse in quella sua predilezione per le fogge turchesche, in quelle infocate penombre da cui emergono teste inturbantate, come un riflesso di quel romantico giorgionismo seicentesco che Pietro Vecchia aveva messo in voga a Venezia?

Le esperienze dei suoi viaggi, dunque. Diciamo, intanto, che quel suo girovagare per ben quattordici anni per le strade pittoriche dell'Italia del Nord e con non altro scopo, così almeno pare, che quello di conoscere, di accumulare esperienze nel mestiere, di compiere insomma la sua educazione, non era a quei tempi consuetudine dei giovani artisti. Era anomalo, voglio dire, quel percorrere un cammino inverso, dato che era sempre verso Roma e non da Roma che muovevano, in quegli anni, gli artisti che volevano educarsi fuori casa. Non certo verso Venezia o verso Bologna. Solo Mattia Preti forse fra i coetanei del Mola, ebbe una simile attrazione per i viaggi, per Venezia, per l'Emilia.

E non a caso anche il Preti, ricordiamolo, non era stato indifferente, nei suoi primissimi anni romani, alla corrente neoveneta e al Poussin.

In quanto ai viaggi di Pier Francesco, se ci atteniamo alle date documentabili, non ne sappiamo molto: anzi ne sappiamo molto poco, dato che ignoriamo la sequenza dei suoi soggiorni, le eventuali tappe e gli itinerari seguiti. Sappiamo per certo che era già partito da Roma nella Pasqua del 1633, che nel 1637 era a Lucca, dove ritrasse l'amico Pietro Testa in un disegno firmato e datato di quell'anno, che nella Pasqua del 1641 era di nuovo a Roma, ma per brevissimo tempo dato che il 19 agosto dello stesso anno riceveva a Coldrerio il primo pagamento per gli affreschi che stava eseguendo nella parrocchiale (l'ultimo pagamento è dell'aprile del 1642) e infine che nella Pasqua del 1647 era di nuovo a Roma da dove non si muoverà più fino alla morte, salvo i brevi soggiorni laziali a Viterbo, a Nettuno, a Valmontone dove eseguì affreschi. Si può suggerire, tuttavia, che non è proprio certo, anche se probabile, che in tutti quegli anni, dal 1633 al 1647, tornasse a Roma solo una volta; non è impossibile, vista la sua mobilità, che vi tornasse altre volte per brevi soggiorni, come aveva fatto nel 1641, ma fra una Pasqua e l'altra, visto che gli *Stati d'anime* delle parrocchie è solo a Pasqua che registrano le presenze.

Per il resto dei suoi viaggi sappiamo solo quanto ci riferiscono i due biografi che parlano di un suo soggiorno a Venezia e a Bologna. Del soggiorno veneziano ne parla anche il Boschini che lo colloca al tempo della presenza in città del cardinale Alessandro Bichi, che vi arrivò nel dicembre del 1643 e che nel maggio del 1644 vi ratificò la pace fra il papa e la Repubblica per tornarsene non molto dopo a Roma.

Ricordiamo che, al tempo del cardinale Bichi, era a Venezia anche Pietro da Cortona. Molto probabilmente, però, il Mola era stato a Venezia anche in precedenza, dato che nell'affresco di Coldrerio del 1641 con la *Vergine e i confratelli*, la posizione della Vergine è direttamente derivata da quella della Madonna nella *Pala Pesaro* di Tiziano ai Frari. È probabilmente nel vero il Passeri quando racconta che, partito da Roma, andò "con ogni celerità" direttamente a Venezia "ove dimorò per molto tempo". In quanto a Bologna, non sappiamo se vi andò anche prima del 1641 (come è probabile) o solo dopo Coldrerio.

Ricordiamo che il padre di Pier Francesco fu incaricato, insieme a un gruppo di architetti della costruzione del Forte Urbano a Castel Bolognese, a trenta chilometri da Bologna, le cui fondamenta furono poste nel 1628; ma non ho notizie precise sulla partecipazione di Giovan Battista né di quando vi andò né se, come scrive il Pascoli, portò con sé il figlio. A Bologna, comunque, fu quasi certamente anche dopo il 1641, se si segue il racconto del Passeri, e si legò con l'Albani il quale, qualche anno dopo, in una lettera del 30 ottobre del 1658, riferisce come Pier Francesco "si trattenne circa due anni nella mia stanza" e, aggiunge "con

profitto, avanzandosi assai nel colorire, come mi vien detto”.

L'unica opera che si può assegnare con certezza a questo periodo di quindici anni in cui il Mola soggiornò in Alta Italia sono gli affreschi che dipinse nel 1641 nella cappella Nova della chiesa di Santa Maria del Carmelo a Coldrerio. Opere indubbiamente deboli che denunciano una insicurezza quasi da principiante, non fosse altro per quel riprendere quasi di peso nell'affresco con le anime del Purgatorio la composizione di un dipinto del Cerano nella chiesa di San Vittore a Varese (lo ha notato Genty), un espediente dovuto, sembra, più alla necessità di appoggiarsi a un'invenzione preesistente nell'incapacità di crearne una propria, che non alla volontà di rivolgersi all'area culturale della pittura lombarda che al Mola fu sempre estranea. Tali mancanze, mi sembra molto probabile, vanno attribuite al fatto che Pier Francesco si cimentava per la prima volta in un'opera pubblica di notevoli dimensioni e ad affresco, ma è chiaro che se la si dovesse considerare come la prima opera che di lui si conosca, la definizione di “slow starter” affibbiatagli dalla Sutherland, visto che l'artista aveva già superato il traguardo della trentina, è in effetti giustificata.

Ma è certo, altresì, che si deve dar credito a quanto racconta il Passeri e cioè che fra il 1633 e il 1647 il Mola, in quegli anni di viaggi e di soggiorni a Venezia e a Bologna, fece “cose di non molta fatica, ma in piccolo, e v'accompagnava qualche sito di paese di assai buono stile”. Al fine di ritrovare le testimonianze di questo periodo del Mola anteriore al 1647, mi sembra convincente il criterio seguito dalla Sutherland che, in disaccordo con l'ordine cronologico delle opere proposto dal Cocke nella sua monografia sull'artista, attribuisce a quegli anni un gruppo di tele, nessuna delle quali fra l'altro proveniente da raccolte romane, e dove il paesaggio, in cui si uniscono evidenti suggestioni veneziane e soprattutto bolognesi, è il principale protagonista e domina le figure di piccole dimensioni. Tipico esempio il *Ratto d'Europa* di Schleissheim, dove così chiaramente si avverte la vicinanza dell'Albani, e che il Cocke data invece agli anni più tardi di Pier Francesco.

Questa inclinazione del Mola, cui diede libero corso negli anni che precedono il suo ritorno a Roma, per opere di non grande formato dove la storia, sacra, biblica o mitologica, è intesa come complemento a libere composizioni di paesaggio, ci testimonia quale fosse allora il tipo di richieste che amava soddisfare e quindi quale fosse la sua posizione nei confronti della committenza o, come sarebbe forse meglio dire in questo caso, della clientela. Una clientela come poteva essere appunto quella di un pittore che lavorò per due anni nello studio dell'Albani e non tanto in qualità di apprendista ma piuttosto di collaboratore, adeguandosi alle richieste minori che a tale studio pervenivano. Perché se l'Albani, giunto allora al culmine della sua fama che a Bologna, dopo la morte di Ludovico, divise soltanto con il Reni sino alla morte di quest'ultimo (1642), riceveva commissioni reali e principesche

dall'Italia e dall'Europa, aveva anche una notevole produzione di piccoli quadretti, come Sacre famiglie, Riposi dalla fuga in Egitto, Favole mitologiche (e sempre in "siti di paese") che erano molto richiesti. Non mi par dubbio che il Mola, probabilmente dopo Coldrerio, modellasse la propria carriera professionale sull'esempio dell'Albani ed è vero altresì che quella sua inclinazione alla pittura da camera, quel suo amore per il paesaggio (si pensi agli stupendi, luminosi, vorrei dire meteorologici *plein air* di certi suoi disegni) lo accompagnò per tutta la vita. E sebbene, quando ritornò a Roma, preso da un'atmosfera competitiva ben diversa da quella di Bologna e invogliato dalla possibilità di inserirsi in una delle tante imprese che nella città si andavano promovendo, si adoperasse per entrare nel giro delle commissioni importanti legandosi alle famiglie del grande patronato, come i Pamphilj, i Chigi, i Costaguti o a personaggi influenti come il cardinale Omodei, monsignor Nini o Nicola Simonelli, egli rimase sempre, professionalmente, a mezza via fra l'impegno delle grandi imprese e la pittura da stanza. Si può anzi dire che egli lavorò su diversi registri: affreschi e quadri d'altare, vale a dire grandi composizioni da una parte, dall'altra quadri da cavalletto in tele da imperatore o in tele da testa con storie bibliche o mitologiche e spesso con mezze figure all'aperto in temi didascalici o poetici; senza dire che continuò certamente a fare anche piccole tele con "siti di paese". E non è certo nelle imprese pubbliche e chiesastiche, cioè nelle opere del primo registro, che Mola diede sempre la parte migliore di sé: non riuscì mai a familiarizzare pienamente con l'esecuzione di grandi figure nei loro reciproci rapporti e nel rapporto con lo spazio, né con la composizione, né con la prospettiva né con tutti quegli accorgimenti ai quali i pittori barocchi "di storia" sapevano ricorrere con sorprendente intuitiva sottigliezza e anche con luminosa virtù pittorica (come, per esempio, Pietro da Cortona) o, dove questa mancasse, con spavalda disinvoltura. Fu sempre impacciato, Pier Francesco, in tema di grandi composizioni e raramente riuscì, in quel campo, a convincere se non forse quando, come vedremo, fu più sensibile all'esempio di Pietro da Cortona; ma quello che ora mi interessa notare è che i diversi registri, cioè il diverso impegno mentale, comportava anche diversi esiti stilistici, diversi ricorsi a esperienze sia precedenti che attuali, vale a dire alle esperienze formative dei suoi viaggi nel Nord Italia e alle nuove esperienze romane. E poiché queste indubbie differenze stilistiche si alternano con l'alternarsi dei temi, ne consegue che in molti casi è difficile stabilire, su osservazioni di stile, la sequenza cronologica dei suoi dipinti non documentati. Che sono i più.

Quando il Mola rientrò definitivamente a Roma nel 1647, nel terzo anno di regno di Innocenzo X Pamphilj, la situazione era molto diversa da quella degli anni, diciamo così barberiniani, della sua prima formazione. Alla primaverile, luminosa fioritura pittorica neoveneziana era subentrata una stagione di più meditato classicismo, così come nel Poussin alla luce d'ambra,

alla calda passione sensuale e alla struggente nostalgia per il mondo delle favole ovidiane, per una età dell'oro governata dall'amore che diffonde il suo spirito sulla natura e sugli uomini, insomma al suo felice momento arcadico-tizianesco, si era sostituito il fuoco più interiore di una differente temperie intellettuale nel sublime raffaellismo e nella misura attica delle sue opere degli anni Quaranta. Ma per il Mola, credo, che aveva fatto confluire le sue giovanili simpatie neoveneziane nel guercinismo e nel paesismo bolognese e nella immediatezza pittorica di certa pittura veneta seicentesca, Poussin navigava in acque troppo alte, lontane, irraggiungibili. Molto più raggiungibile, per lui, era invece il poussinismo paesistico di Gaspard Dughet con il quale anzi ebbe più tardi a collaborare. In quanto a Pietro Testa, che era stato suo amico, era, in quegli anni, sempre più isolato, anche perché il suo protettore Cassiano del Pozzo aveva perso i suoi agganci con la corte pontificia dopo la morte di Urbano VIII e la caduta in disgrazia dei Barberini. Sembrava tutto teso a scrivere il suo *Trattato della Pittura* (che non vide mai la luce), incidere soggetti altamente filosofici come *Il Simposio* o *Il suicidio di Catone* o dipingeva quadri "colti", letterari, in luci crepuscolari e funeste come *l'Alessandro salvato dalle acque del fiume Cydno* o *l'Enea sulle rive dello Stige*, due opere che hanno per tema la morte e il fiume, un tema cioè, come ha notato Elizabeth Cropper, che se anche gli fu suggerito dal committente riesce difficile per noi separare da quel destino che portò poco dopo il Testa al volontario annegamento nel Tevere. Famoso come incisore, era soprattutto come pittore che voleva affermarsi e la commissione di una pala d'altare per una chiesa di Lucca o per San Martino ai Monti non bastava a soddisfare la sua ambizione e così i pochi successi, unitamente alla solitudine, lo portarono alla disperazione e alla morte. Non c'è dubbio che in quegli anni di assenza le strade dei due amici si fossero molto allontanate.

L'altro campione del neovenezianesimo degli anni 1625-1635, Pietro da Cortona, era stato anche lui assente da Roma per sette anni e vi ritornava proprio negli stessi mesi del Mola. Appena arrivato cominciò subito a lavorare sui palchi della cupola della chiesa Nuova che finì poco meno di due anni dopo ed è solo più tardi che entrerà con il Mola in un proficuo rapporto. In quanto al Sacchi, che agli inizi degli anni Trenta aveva concepito dei dipinti in uno spirito estremamente congeniale a quello del ticinese, come la *Visione di San Romualdo* per la chiesa dedicata al santo (ora distrutta) e *l'Agar e Ismaele* per Antonio Barberini, aveva subito anche lui una certa deviazione classicista ma, come dire, classicista nel senso della semplicità.

Ben lontana quindi dal classicismo da bassorilievo, nitido e accademico di Giacinto Gimignani o dalla tornita eleganza di Francesco Romanelli. Aereo e luminoso, piuttosto. Le figure, nelle otto tele per il Battistero Lateranense (1641-1647) hanno la sostanza di larve intrise di luce e una dorata semplicità; calde

trasparenze illuminano di fervidi bagliori un mondo di religiosità umile, povera, disadorna.

Ma altri fatti, che interessano forse più da vicino gli orientamenti del Mola nei primi anni del suo definitivo soggiorno romano e pesano in qualche modo anche sul suo seguente sviluppo, si susseguono durante il pontificato di Innocenzo X. Credo proprio che il Mola fosse, più di ogni altro, in grado di apprezzare quella che può considerarsi una delle maggiori imprese pubbliche, in pittura, di quegli anni: voglio dire i tre grandi affreschi che Mattia Preti dipinse nella tribuna di Sant'Andrea della Valle fra il 1650 e il 1651. Dovevano essergli congeniali i modi con cui il Preti esprimeva un tributo ormai consueto alla pittura veneziana: modi così diversi dal primo commosso omaggio al giovane Tiziano che coinvolse a Roma la migliore pittura dei giovani degli anni Venti. Era ora piuttosto un omaggio a Paolo Veronese che guidava la mano del Preti in quell'espandersi in zone larghe e calme, in quel colorire chiaro e trasparente, in quel limpido lume diffuso, velato di ombre leggere; e in quei cieli di un chiaro azzurro disteso striato di nubi bianche. Non ritroviamo forse lo stesso cielo veronesiano nelle storie affrescate dal Mola per i Pamphilj a Nettuno (ritrovate dalla Tantillo), in una soprattutto, cioè quella con *La Fortuna di Anzio*?

Gli affreschi di Nettuno sono esattamente di un anno posteriori a quelli del Preti: non mi sembra quindi illegittimo vedere nella corposa, colorata, luminosità di quelle storie e in quel cielo veronesiano un risveglio neoveneto stimolato dalla tribuna di Sant'Andrea della Valle. Familiare al Mola anche per le reminiscenze bolognesi che, sposate alle veneziane, gli ricordavano un *iter* di esperienze non diverso dal suo. E glielo ricordava anche l'indubbio guercinismo di certe composizioni a mezze figure del Preti, che certo avrà visto e alle quali anche non fu indifferente. Così come, in un ambito pittorico del tutto diverso, non fu certo insensibile ai quadri che Salvator Rosa, ritornato a Roma nel 1649, esponeva alle mostre del Pantheon negli anni Cinquanta o a quanto vide del Castiglione tornato anche lui a Roma nel 1647.

Salvator Rosa e il Castiglione, per vie diverse, avevano profondamente rinnovato la concezione del paesaggio, allontanandosi dalla tradizione bolognese e dall'ideale classico per esprimere una visione della natura più drammatica, più ricca di suggestioni fantastiche e romanzesche. Il Mola fu certamente interessato a queste nuove immaginazioni paesistiche che se pur non lo coinvolsero in profondità, almeno nel senso rosiano, cioè sul piano dei contenuti sentimentali, letterari e retorici, gli suggerirono tuttavia utili soluzioni e nuove morfologie. Per esempio credo che certe opere del Rosa o del Castiglione siano state per lui d'aiuto a realizzare il rapporto fra grandi e medie figure e paesaggio, vale a dire un rapporto ben diverso da quello, tutto bolognese, che legava le piccole figure ai "siti di paese" nelle tele del tempo in cui stava con l'Albani. Un'opera come *Diogene*

che getta la coppa del Rosa, esposto al Pantheon nel 1652, o altre sue grandi tele simili di quegli anni, mi sembra non siano estranee alla genesi di un dipinto come il *San Giovanni* che Pier Francesco dipinse per i Costaguti circa nello stesso tempo e che fu posto più tardi nella chiesa di Sant'Anastasia. E anche Gaspard Dughet, in collaborazione con il quale dipinse una più grande pala d'altare di egual soggetto (un paesaggio-pala d'altare, fatto abbastanza nuovo) per incarico del cardinale Omodei, suggerì certamente al Mola espedienti per rendere più suggestivi e drammatici i suoi paesi.

Ma quello di cui il Mola si rese subito conto appena tornato a Roma (e penso che questo pensiero lo tormentasse anche quando vi ritornò brevemente nel 1641) era la necessità di perfezionarsi nell'affresco e soprattutto nella composizione con grandi figure se voleva veramente soddisfare quelle ambizioni e raggiungere quelle mete cui certamente lo spingeva anche il padre. Quel padre dal quale, si può dire, non riuscì mai a liberarsi, che convisse con lui sin quando morì, nel 1665 cioè solo un anno prima del figlio, e che era ossessionato più o meno dagli stessi problemi di prestigio per quel che riguardava la sua qualifica d'architetto.

Si trattava, cioè, per il Mola di qualificarsi come "pittore di historia" e quindi di avere accesso alle commissioni pubbliche, evitando così il pericolo di passare soltanto per pittore di paesaggi o di piccole scene sacre e mitologiche. Fu un cammino non facile, arduo, direi, agli inizi; e non credo che gli riuscisse mai di raggiungere pienamente, nell'ambiente romano, quella posizione alla quale ambiva. Il suo maggior successo lo raggiunse solo al tempo di Alessandro VII, quando Pietro da Cortona gli offrì l'occasione di dipingere, fra il 1656 e il 1657, uno dei due affreschi maggiori nella nuova galleria voluta dal pontefice al Palazzo del Quirinale che era stata affidata alla direzione del Berrettini. Si può dire che solo allora in un'opera ad affresco il suo "virtuoso" impegno raggiunse quel risultato che la Sutherland definisce "l'eroica sintesi di Venezia, Bologna e Roma". Ma prima di quell'affresco, che sembra manifestare l'intenzione, certo eroica, di Pier Francesco di dialogare alla pari con il Cortona e di dimostrarsi anche adeguatamente "classico" per quel riecheggiare nelle figure i cartoni di Raffaello; prima di quell'opera indubbiamente felice in cui appare liberato dalle molte incertezze e dagli impacci delle opere pubbliche precedenti per raggiungere un risultato indubbiamente degno del livello più alto della pittura romana della metà del secolo, il Mola aveva fatto altri tentativi dotati di minore successo.

Basandoci su documenti e su induzioni si può stabilire una sequenza sufficientemente esatta delle sue opere ad affresco, pubbliche o private. Non mi sembra dubbio che la più antica di queste, come molti giustamente ritengono, sia l'affresco di Palazzo Costaguti con il *Bacco e Arianna*, di modi evidentemente più bolognesi che romani; una sorta di omaggio al Reni e

all'Albani non troppo *à la page* nella Roma di quegli anni. Si nota tuttavia una certa affinità con i modi grafici del Sacchi nel disegno preparatorio del Teylers Museum. I Costaguti, che erano per così dire vicini di casa, furono certo il primo contatto che il Mola stabilì a Roma. Lo testimonia la sua prima opera pubblica romana, la pala d'altare che eseguì nel 1648, cioè soltanto un anno dopo il suo arrivo, per incarico appunto dei Costaguti, nella chiesa dei Santi Domenico e Sisto, nella cappella edificata a spese di quattro sorelle di quella casata. Raffigura il miracolo dell'apparizione di un'immagine di San Domenico a Soriano, un soggetto che già il suo amico Testa aveva dipinto, quando lo incontrò nel 1637, per la chiesa di San Romano a Lucca e che più tardi dipingerà, con più disinvoltura ed eleganza, anche il Castiglione. Nonostante qualche bel tratto di immediatezza pittorica nella figura del domenicano inginocchiato, di una libertà di tocco fra guercinesca e veneziana, non si può considerare un'opera felice. I molti pentimenti rivelati dalla recente pulitura, lo squilibrio compositivo e le incertezze nel raccordare il fondo, indubbiamente già cortonesco, al primo piano, dimostrano quanto fosse ancora faticoso per il Mola il concepire in grande, ottenere effetti prospettici e adottare i tagli iconografici del Barocco romano. Qualche anno più tardi, nella prima metà degli anni Cinquanta, Pier Francesco dimostrerà di aver superato almeno in parte queste sue difficoltà nella bellissima pala d'altare con la *Predica di San Barnaba* che il cardinale Omodei gli commissionò per San Carlo al Corso. Un dipinto ancora fortemente intriso di valori pittorici guercineschi e di straordinarie qualità materiche alla veneziana con quei drammatici effetti di luce e d'ombra che riescono a sopperire a qualche difetto di composizione e di disegno.

Insieme ai Costaguti, o immediatamente dopo, il Mola entrò in rapporto con una famiglia ben più potente entrando al servizio di don Camillo Pamphilj, nipote di Innocenzo X. Il tramite fu certamente Niccolò Simonelli, "ministro" dei Pamphilj, e con il quale Pier Francesco era già in dimestichezza nel 1649, come dimostra un disegno giocoso, un ritratto di schiena che i due si fecero reciprocamente (così sembra vada interpretata la scritta autografa) rivolti, in un atteggiamento inequivocabile, contro il muro della vigna Pamphilj. Per don Camillo, infatti, fra il 1651 e il 1653, il Mola decorò ad affresco la galleria del palazzo di Nettuno, con "venti e più storie", cioè con una serie di "quadri riportati", alcuni dei quali tuttora sussistono. Ma pochissimo prima, cioè fra la fine del 1650 e l'inizio del 1651, aveva dipinto, quasi certamente per tramite dei Costaguti o dei domenicani dei Santi Domenico e Sisto, tre lunette con storie di miracoli nel santuario della Madonna della Quercia presso Viterbo.

In questa serie di affreschi di non grandi dimensioni, sia nei primi, quelli di Viterbo, con pensieri e invenzioni di paesi e con soggetti romanzeschi che invitavano al racconto figurato, e soprattutto con un rapporto fra figure e ambiente che era a lui

familiare, sia nei secondi, quelli di Nettuno, dove appare per due volte quella composizione con due mezze figure che avrà tanti successivi sviluppi nella sua iconografia, e nelle cui storie, come ho già detto, si possono notare accenni a recenti fatti romani e anche vive reminiscenze lanfranchiane, il Mola si dimostra più liberamente inventivo, più padrone dei propri mezzi, più pittore insomma che non negli affreschi di destinazione sacra. Certamente molto più libero e felice che non nei due grandi murali del Gesù che mi sembrano le sue opere pubbliche meno felici per quella velleità di aggiornarsi a un tipo di classicismo neoraffaellesco che gli era del tutto non congeniale. E credo che questo momento di crisi espressiva rivelato dai due murali del Gesù debba porsi agli inizi degli anni Cinquanta, prima cioè che un diretto rapporto con il Cortona al Quirinale lo aiutasse a trovare una strada per affrontare con più sicurezza i problemi delle grandi decorazioni parietali. Un problema che è già sulla strada per risolvere fra il 1653 e il 1655 nell'affresco con il *Martirio dei Santi Abdon e Sennon* dipinto per incarico di Niccolò Sagredo nell'ambito della ridecorazione della chiesa di San Marco da lui voluta.

Poco dopo aver terminato l'affresco con *Giuseppe e i fratelli* nella galleria del Quirinale, un'opera che gli procurò lodi universali e che si può dire rappresenti il culmine della sua carriera professionale, il Mola nell'estate del 1658 si stabilì a Valmontone nel palazzo di don Camillo Pamphilj per dare avvio a quell'impresa che ebbe un esito infelice e le cui conseguenze, cioè la "lite per mercede" intentata al principe e che si concluse a sfavore di Pier Francesco nel 1664, gli amareggiò gli ultimi anni di vita. Nel 1658 il Mola era da quasi dieci anni nel ruolo della piccola corte di don Camillo e poiché, poco prima, era venuto a conoscenza dell'intenzione del principe di decorare ad affresco le volte del palazzo di Valmontone, gli fece pervenire una "convenzione" da firmare in duplice copia in cui proponeva di affrescare le volte delle quattro sale maggiori dell'appartamento nobile con allegorie dei *Quattro elementi* e quattro sale minori con raffigurazioni delle *Quattro parti del mondo*. Proponeva come collaboratori Francesco Cozza e Angelo Canini. Il principe non firmò la convenzione ma, oralmente, assegnò al Mola la sala con l'Elemento dell'Aria oltre la decorazione della "sala maggiore" e di due camerini. Per collaboratori sceglieva Francesco Cozza, aggiungendovi Guglielmo Cortese e Giovan Battista Tassi, ignorando il Canini. Fra il luglio e il settembre del 1658 il Mola, con indubbia celerità, portò a termine la decorazione della sala Maggiore e delle due salette; lasciò però incompleta la stanza dell'Aria che aveva intrapresa nel luglio del 1658 e nel dicembre di quell'anno se ne ritornò a Roma.

Nonostante i solleciti del principe l'artista non volle per nessuna ragione proseguire la stanza, che era quasi ultimata, giudicando insufficiente la pattuita ricompensa e all'inizio dell'anno seguente finì col citare don Camillo Pamphilj, il quale fra il febbraio e il marzo del 1659 aveva ordinato la distruzione

dell'affresco incompiuto, per affidare poi nel 1661, la stanza a Mattia Preti che vi raffigurò lo stesso soggetto. Il processo, reso noto in tutti i suoi particolari dalla Montalto, sulla base dei documenti, si concluse, come ho detto, a suo sfavore. A seguire le fasi di quella lunga lite, sembra di scorgere come il Mola, inasprito soprattutto dal grave affronto subito dalla distruzione dell'affresco, più che da ragioni esclusivamente di denaro, da motivi personali di contrasto o da difficoltà di carattere, fosse mosso in primo luogo da una straordinaria ansia di vedere riconosciuto il suo grande valore di pittore: che era certamente il suo problema di sempre. Sotto questo aspetto, se pur perse la causa, si può dire che ne uscisse vincitore, che una valutazione positiva dell'artista emerge dalla imparziale perizia presentata nel 1662 da Gaspard Dughet ed da Guglielmo Cortese, che anche avevano lavorato a Valmontone, e altre lodi e riconoscimenti del suo valore gli vennero anche da parte avversa.

Prima ancora della conclusione del processo, nel 1662, il Mola fu eletto Principe dell'Accademia di San Luca, ma nel settembre dell'anno dopo, per malferma salute, dovette rinunciare al principato e fu sostituito da Francesco Cozza. La salute era davvero malferma e limitò molto l'attività dei suoi ultimi anni e sembra di poter dedurre da vari indizi che copisti lavoravano nel suo studio ripetendo sue composizioni. Molte copie infatti di sue opere sono citate nel testamento e il Passeri scrive che "questo suo male oltre il pregiudizio della mala indisposizione ne cagionò un altro alla sua buona fama, e fu che egli faceva copiare le cose sue da altri, et egli dandogli dopo poche pennellate delle sue le vendeva pur di sua mano originale, e vedendosi molte cose nel soggetto medesimo, e sapendosi l'uso intrapreso dal suo comodo rendeva tutte sospette per non assicurarsi quale fosse la legittima verità del suo pennello". Discorso questo, che potrebbe applicarsi senza variazioni a più d'uno (ma a uno soprattutto) degli artisti di questo nostro secolo.

Due anni dopo la conclusione del processo, a soli cinquanta-quattro anni, il Mola morì, il 13 maggio del 1666.

Se questo percorso cronologico, basato quasi esclusivamente su dati documentari, può consentirci di stabilire una sequenza molto convincente delle sue opere pubbliche o ad affresco, è ben lungi dal costituire una base sufficiente per fissare una cronologia delle sue opere su tela e di destinazione privata, una sola delle quali, il bel *Guerriero orientale* del Louvre, è firmata e datata 1650. È vero, la cronologia delle opere da cavalletto del Mola è ancora piena d'incertezze nonostante che la Sutherland con molta acutezza vi abbia apportato notevoli chiarimenti soprattutto per quel che riguarda la distinzione fra opere anteriori e opere posteriori al 1647. Sono certo che questa mostra, offrendo la possibilità di confrontare direttamente fra loro un buon numero di sue tele scioglierà molti nodi e farà superare le difficoltà poste dal modo di procedere del Mola stesso che operando, come ho già detto, sui diversi registri dei diversi temi iconografici, adattava

in qualche modo il proprio stile al genere prescelto. Ma forse c'è anche da chiedersi se la cronologia delle opere su tela del Mola dopo il 1647 possa riservare notevoli punti fermi per la conoscenza del suo sviluppo stilistico che non mi sembra registri, dopo il 1647, in quel campo (vale a dire nelle opere da cavalletto) variazioni di gran rilievo. È certo, invece, che la migliore conoscenza, voglio dire una conoscenza ravvicinata e comparata, dei modi pittorici del Mola aiuterà a distinguere le opere originali dalle copie o da quelle opere di scuola fatte alla sua maniera e magari con il suo consenso e il suo intervento della cui esistenza abbiamo più di una testimonianza.

Precisazioni di indubbio peso, perché è proprio alle opere da cavalletto, ai suoi pensieri e alle sue invenzioni per storie bibliche, mitologiche, poetiche o allegoriche che è affidata la fama di Pier Francesco Mola presso noi moderni. Sono esse soprattutto che ci testimoniano quale fosse la sua posizione, alquanto eccentrica, nella comunità degli artisti romani verso la metà del secolo, durante i pontificati di Innocenzo X e di Alessandro VII. Gli anni che videro, in pittura, le luminose dissolvenze, le prospettive aeree e il comporre turbinoso della piena maturità e della felice vecchiaia di Pietro da Cortona; o le ultime opere, sublimi e solitarie, vale a dire senza possibilità di confronti, nate nella mente di Nicolas Poussin, alte meditazioni sulla vita e sulla morte; o la commovente semplicità dell'ultimo Sacchi. E che videro anche, quando già erano usciti o si preparavano a uscire di scena quei tre grandi protagonisti della generazione che si manifestò negli anni Venti, il sorgere e l'affermarsi di Carlo Maratta, campione di un nuovo classicismo, dominatore degli ultimi decenni del secolo. Pier Francesco Mola fu profondamente diverso da questi artisti, anche se talvolta cercò di seguire l'esempio dei primi, se dimostrò di condividere con essi, in rari casi e soprattutto in opere di destinazione sacra, una generica comunità di intenzioni. Non molto più che di intenzioni. Il suo

percorso romano, a cominciare dal 1647, aveva radici troppo profonde nel prima, cioè nella sua formazione guercinesca, bolognese e veneziana, avvenuta in anni già maturi. Non adottò mai, o lo fece con notevole impaccio, il gestire eroico e magniloquente e la retorica persuasiva dell'immaginazione del Barocco di Roma, non si sottomise mai del tutto ai suoi fini liturgici, alle sue iconografie, non conobbe le sue glorie celesti, non sperimentò le sue prospettive senza fine. Ma non accettò nemmeno pienamente il classicismo, né quello antichizzante e statuario di certi suoi coetanei, né quello emergente del Maratta inteso come invito al bel dipingere, accarezzando le forme, disegnando volti dall'ovale perfetto, con l'occhio al Reni o a Raffaello, e provandosi in ben tornite, equilibrate e complesse composizioni.

Se affrontò talvolta soggetti "filosofici", come il *Socrate e lo specchio* di Lugano, o si provò in dotte allegorie come quella del *Temperamento flemmatico* di Venezia, era attratto piuttosto dal patetico e dal romanzesco. Da quel patetico, cioè, che il Tasso aveva portato al punto più alto e sensibile nel suo poema e che il Seicento accolse in funzione romanzesca, non come motivo di individuazione poetica di un personaggio, ma come temperie sentimentale, come genere. Genere letterario e pittorico.

Un patetismo che riconosciamo nell'intensità dell'espressione rapita dell'*Omero che detta i suoi poemi* o anche nell'atteggiamento accorato del *San Gerolamo penitente* curvo sul libro di preghiere nel dipinto di una raccolta privata luganese, che ritroviamo nell'incantata atmosfera immersa nell'argentea luce lunare nella storia d'amore, piena di pathos, del dipinto capitolino dove Diana, come luna, contempla il giovanetto Endimione immerso nel sonno innocente. È solo uno degli aspetti di Pier Francesco Mola, naturalmente, ma è quello che forse meglio caratterizza la sua posizione di artista non del tutto integrato nella Roma barocca e classicista.