

ROMA - Ecco che una buona mostra, una mostra seria, è approdata finalmente al Palazzo delle Esposizioni che l'ha accolta come ha potuto nei suoi spazi ampi e luminosi ma barbaricamente rifiniti, inadatti soprattutto ad esporre senza un appropriato (anche se semplicissimo) allestimento quadri del Seicento che appaiono come macchie nere nel bianco accicante delle pareti. E' la mostra di Simon Vouet che ripropone, in formato notevolmente ridotto, quella dello scorso anno con cui il Gran Palais di Parigi celebrò il quarto centenario della nascita dell'artista. In formato ridotto, perché la guerra del Golfo e le minacce di azioni terroristiche hanno imposto drastiche limitazioni ai viaggi delle opere d'arte e così molti dipinti del Vouet di raccolte statunitensi ed europee non sono venuti a Roma. Peccato.

Ma anche con questi limiti si tratta pur sempre di una bellissima mostra e si può dire davvero che, soprattutto per quanto riguarda la prima parte, cioè le quindici opere dipinte negli anni italiani, Roma sia la sede naturale per accoglierla. Per di più vi è anche qualche opera che a Parigi non c'era: per esempio le due bellissime tavole con la Maddalena e Santa Caterina del Palazzo del Quirinale, due veri capolavori sin qui sconosciuti del periodo romano. Se sono stato io a segnalarle agli organizzatori, come scrive il catalogo, ho il dovere di aggiungere qui che a riconoscerne per prima la paternità è stata Ludovica Trezzani, nel corso della catalogazione dei dipinti che stiamo facendo nel Palazzo, mentre Laura Laureati né ha rintracciata la storia fino al tempo di Pio VI quando erano già a Montecavallo attribuiti a Carlo Saraceni.

Si sperava di avere anche i due stupendi dipinti con le storie di San Francesco che il Vouet eseguì per la cappella Alaleona in San Lorenzo in Lucina, sua chiesa parrocchiale. Sono nel catalogo ma non è stato possibile portarli alla mostra per l'inattesa protervia del parroco il quale, come se le opere in chiesa fossero di sua proprietà o quanto meno a sua piena discrezione, si è rifiutato di consegnarle come era suo preciso dovere e come gli era stato ingiunto sia dal vicariato che dalla soprintendenza. Evidentemente, l'incolto, credeva di essere al tempo dei «giacobini» che portavano via i quadri dalle chiese del Signore. Venite a vederli in chiesa così pregherete, ha detto: maniera davvero impropria di accrescere il numero degli oranti. Uno strano parroco, insomma; non a caso è lo stesso che tempo addietro voleva proporre al Vaticano, così si dice, il processo di beatificazione di Grace Kelly.

Cancellato il passato prossimo

Simon Vouet dunque ritorna a Roma idealmente, dopo 364 anni che se ne era definitivamente partito. Vi ritorna con alcune opere che vi aveva dipinto nel corso di circa quindici anni e con altre che ne dipinse lontano, in Francia. A Roma era arrivato, ventiduenne, nel 1613 e l'aveva lasciata nel 1627 richiamato in patria dalla stessa fama che aveva raggiunto, e non era cosa facile, in quella che era allora la indiscussa capitale dell'arte. In quegli anni infatti, verso il 1630, Vouet era considerato universalmente uno dei maggiori pittori viventi e il più grande di Francia, una fama che, se pur con fasi alterne, l'accompagnò per tutta la vita ma che non gli sopravvisse. Mentre, negli anni che seguirono alla sua morte, cresceva presso gli amatori e i mercanti la fama di Poussin che si sarebbe affermata indiscussa nei secoli a venire, calava precipitosamente la sua. La Rivoluzione Francese fece sparire la metà delle grandi tele d'altare che aveva dipinto per le chiese di Parigi e disperse le altre qua e là per i musei anche i più periferici. La stessa conoscenza delle sue opere decadde, tanto che non si distinsero più bene da quelle della sua scuola; fu persino possibile che ancora nel 1944, quando la moderna critica d'arte aveva da tempo fatto giustizia di tanti falsi giudizi che riguardavano il seco-



Simon Vouet in carne e sangue

Dopo quasi quattro secoli il grande pittore francese torna a Roma, che lo ospitò per quindici anni e che ora gli dedica una importante mostra

di GIULIANO BRIGANTI

lo XVII, si lasciasse bruciare nella cappella della scuola militare di Saint-Cyr il suo capolavoro, *La Vergine che prende sotto la sua protezione la Compagnia del Gesù* senza che nessuno si fosse fino ad allora preoccupato di fotografarlo.

Uno strano destino per un pittore che aveva raggiunto, e con indubbio merito, il vertice della fama in quello che la Francia chiama il suo Secolo d'Oro. Un destino molto francese nel quale difficilmente sarebbe potuto incappare un suo omologo italiano. Il fatto è che nel passato, e particolarmente a cominciare dal Seicento, la cultura artistica francese è stata sempre molto più radicale sia nel portare alle stelle che nel condannare all'oblio i suoi artisti di quanto non lo fosse la cultura italiana. Da Luigi XIII a Luigi XIV, che consacrò il sistema con ferree regole, la corte fu sempre di più arbitra assoluta degli avvicendamenti del gusto e il primato indiscusso era quello della moda, cioè dell'espressione attuale della «modernità».

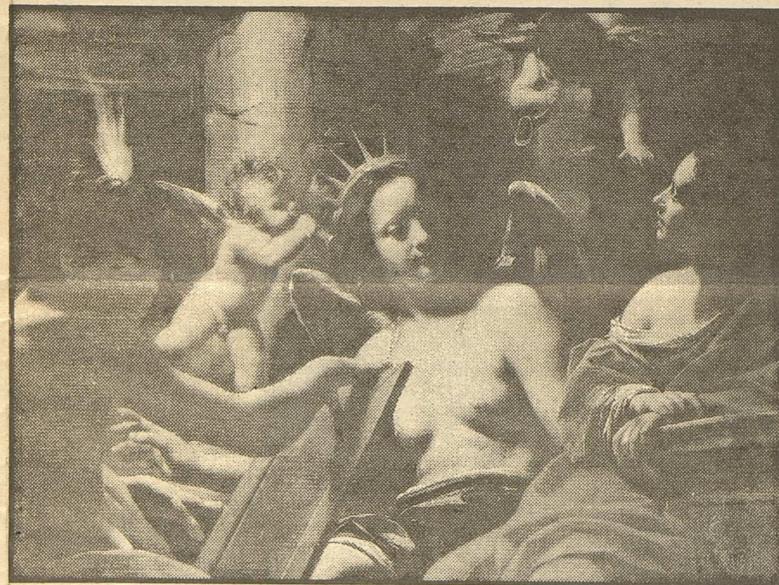
La moda, legge suprema su cui si modellava tutta la vita della corte, con i suoi capricci crudeli, irrecusabili, cancellava il passato, soprattutto il passato prossimo, esigeva la distruzione di quegli idoli che ieri si adoravano. Da noi invece, dove i circoli intellettuali e lo stesso potere si modellavano su di un diverso sistema, era possibile, con estrema naturalezza, conferire valore di attualità ad artisti del passato, anche del passato appena trascorso, e considerarli come punti di riferimento sempre presenti. Se anche se ne riconoscevano i difetti, dal punto di vista dell'«attuale», se si poteva considerare diversa la loro «maniera», per molti secoli della nostra storia si è sempre avuto forte la coscienza di quanto, all'interno del mondo dell'arte, fossero forti i legami, sensibili e concreti, con il passato. Per tutto il Seicen-

to era possibile parlare in termini di lode e di «vicinanza», su un piano fuori della storia, non solo dei grandi della passata Età dell'Oro, ma anche di artisti scomparsi agli inizi del secolo, cioè decenni prima, come per esempio Annibale Carracci. Cosa che invece non accade in Francia per Vouet.

Fu comunque la sua, nel corso di una vita non lunga (nacque nel 1590 morì nel 1649), una carriera fortunata. Aveva avuto intanto la ventura di nascere, come si dice, «bene», relativamente alle condizioni di un artista, almeno. Suo padre, «maestro pittore» era uomo colto e ben considerato a Parigi, suo zio Nicola era falconiere del re. Anche i suoi inizi furono felici e soprattutto precocissimi tanto che a soli quindici anni fu mandato a Londra per fare, a quanto sembra, il ritratto di una grande dama. Così dicono i biograf ma in realtà il suo viaggio londinese rimane misterioso, come sono sconosciuti i suoi esordi dato che nulla di lui ci rimane di anteriore alle opere roma-

Il fascino di un approccio con la realtà

Fra il 1611 e il 1612 andò a Costantinopoli al seguito del signore di Harlay barone di Sancy, ambasciatore presso il Sultano. Lasciò la Turchia per Venezia dove, si dice, rimase circa un anno e da Venezia partì per Roma dove giunse alla fine del 1613. Era, insomma, ben piazzato nella buona società e aveva fatto buone esperienze, così che a Roma, grazie alle sue credenziali, venne subito in rapporto con due personaggi di gran spicco nella vita artistica della città: Marcello Sacchetti e Cassiano del Pozzo, gli stessi che



A fianco: Simon Vouet: *L'Intelletto, La Memoria e La Volontà*; in alto: *La nascita della Vergine*

circa dieci anni dopo appoggeranno gli esordi del giovane Poussin.

Gli stranieri che venivano a Roma in quel secondo decennio del Seicento, francesi, olandesi, fiamminghi, erano attratti soprattutto dal caravaggismo. Furono caravaggeschi infatti Nicolas Tournier, Valentin de Boulogne, Nicolas Regnier e Claude Vignon, connazionali del Vouet, tutti, anno più anno meno, suoi coetanei e tutti piovuti a Roma pochissimo prima o pochissimo dopo l'anno in cui lui vi arrivò. Tra questi Valentin era il più dotato ed ebbe certamente rapporti con Vouet, tanto che gli antichi biograf attribuiscono ora all'uno ora all'altro la responsabilità di una reciproca influenza. E' indubbio comunque che il Vouet, che aveva forse più esperienze del Valentin, fu fortemente attratto, nel suo primissimo tempo romano, dal mondo caravaggesco e dai suoi temi.

E' certo che subì fortemente il fascino di un approccio naturalistico con la realtà, il fascino di una pittura densamente intrisa di vita, una pittura, vorrei dire, di carne e di sangue. Fascino che lo segnò profondamente. Opere come *La buona Ventura* del museo di Ottawa o come *Gli amanti* della Galleria Pallavicini, purtroppo assenti dalla mostra, denotano un deciso avvicinamento al caravaggismo e ai suoi temi più familiari. Ma ben presto, pur restando fedele ad un modo di dipingere intensamente naturalistico e a una pittura «di valori», mi sembra si possa dire che Vouet si allontani progressivamente dal caravaggismo più stretto, dal caravaggismo dei seguaci della «manfrediana methodus», come erano il Regnier e il Tournier, come erano molti nordici, con i loro temi di «corpi di guardia» e di taverne con soldatucci e bari, per elaborare invece un suo stile più complesso, più

colto più attento ai richiami classici. Soprattutto rivolto ad un diverso tipo di committenza. Ma non per questo meno «forte», meno attento alla realtà.

Fama ricchezza e onori

Un esempio evidente di questa sua tendenza «aperta», è la bellissima *Nascita della Vergine* di San Francesco a Ripa (n. 7 del catalogo) databile presumibilmente fra il 1618 e il 1620. Il forte risalto delle figure così evidenti e vive contro il fondo scuro, la luce che piove dall'alto creando ombre nette e violente, il realismo sensuoso dei panneggi, quel piede nudo della donna di schiena rivolto con la pianta verso lo spettatore, sono certamente elementi di un caravaggismo corposo e sincero, ma è evidente altresì come il senso generale dell'opera volga verso una direzione diversa. La composizione, studiata con meditazione pensosa, è decisamente classica, vorrei dire raffaellesca: intorno al grande baccinello di rame che occupa il centro del piano dove si svolge la scena, le quattro figure femminili, come per riprenderne il tema, si dispongono in un cerchio perfetto, armoniosamente, con un gestire studiato che accompagna l'andamento circolare del gruppo, un gestire che un caravaggesco si sarebbe ben guardato di conferire ai suoi personaggi.

Un gestire che si può comporre, che nasce dalla mente, non dalla realtà. Anche la tenda rossa, che è in sé elemento tipico del repertorio caravaggesco sacro, ha qui un andamento regale, solenne, quasi teatrale. Un quadro, insomma, che già nel secondo decennio del Seicento, propone

quel modo di deviare il caravaggismo verso l'«historia», di accorarlo al «decoro», che presto dominerà in molte parti d'Italia, ma con una nobiltà meditata, grandiosa, che fa presagire il futuro Vouet «peintre du Roi».

Anche l'allegoria de *L'Intelletto, La Memoria e La Volontà* dipinto per Marcello Sacchetti e ora alla Capitolina (n. 6 del catalogo), se nella seducente figura del fanciullo nudo, illuminato di sghebo, Vouet dimostra di essersi ricordato del San Giovanni di Caravaggio della Capitolina, che a sua volta riecheggia la posa di uno dei nudi michelangioleschi della Sistina, se le luci e i valori sono indubbiamente caravaggeschi, la composizione delle tre figure è invece di matrice classica, sembra ricordare uno dei pennacchi della loggia della Farnesina di Raffaello e precisamente quello con Amore e le Grazie.

Marcello Sacchetti, del resto, che insieme a Cassiano del Pozzo aveva accolto Vouet poco dopo il suo arrivo a Roma, non era certo di parte caravaggesca.

Circa una trentina, poco più, sono i dipinti che ci rimangono degli anni romani del Vouet. Solo quindici di questi sono esposti alla mostra. Forse si sarebbe potuto, in quest'occasione, fare qualche sforzo per raccoglierne di più, anche perché alcuni sono qui da noi, in Italia. Quello del quale si sente più la mancanza (ma la colpa non è degli organizzatori) è l'allegoria del Tempo vinto dalla Speranza, dalla Bellezza e dall'Amore del museo del Prado, dipinto nel 1627, cioè nell'anno stesso in cui Vouet lasciò l'Italia per tornarsene in patria dove si aspettava di trovare, e in parte trovò, fama e ricchezza e onori. Un quadro, quello del Prado, di suggestiva bellezza, intriso di verità e di classicità e come ravvivato dal soffio di un'olimpica felicità poussiniana, quasi fosse pervaso dal sentimento d'amore

per Virginia, la bellissima donna che amò fino alla morte.

Come per il periodo romano, anche la ricostruzione della carriera e dell'opera di Vouet del periodo francese, quando divenne pittore ufficiale del re, riserva non poche difficoltà. Jacques Thuillier, ideatore della mostra parigina ed estensore del catalogo (e quindi anche del parziale catalogo italiano), ha fatto un lavoro straordinario, ha risolto molti problemi con acume e brillantezza, e ci ha lasciato un testo che sarà un insostituibile punto di riferimento per i futuri studi sull'artista. Noi italiani, e forse non noi soltanto, abbiamo sempre dimostrato di apprezzare di più il momento che può chiamarsi caravaggesco, in altre parole romano del Vouet che non le sue macchinose imprese decorative e le sue grandi pale d'altare francesi o gli eleganti quadri da cavalletto dipinti per l'ambiente di corte. Eravamo forse tutti condizionati dallo spirito realista, dal quale erano nati giudizi come quello di Roberto Longhi del lontano 1935, quando scrisse che Vouet, partito buon caravaggesco, «mulinando in mente la compilazione di una pittura che potesse imporsi in Francia (e dalla quale egli stesso s'intende, dovesse divenir maresciallo) mescola presto molta acqua nel vino nero e denso di quella pittura». Presto, cioè ancora in Italia, quando dimostra di «preferire il Lanfranco al compaesano Valentini». Come per esempio nell'altare commessogli per San Pietro e del quale restano alcuni frammenti (assai lanfranchiani appunto) esposti alla mostra.

Il «vero» del classicismo statuario

Molta acqua è passata sotto i ponti dal tempo di quel giudizio longhiano, che pur morde con tanta precisione nella realtà, per poterne accettare, oltre che la sintetica esattezza storica, anche il senso negativo. Molti entusiasmi classicisti e neoclassici hanno temperato il giovanile e in fondo romantico entusiasmo per quel dipingere che ci appariva come presa diretta sulla natura. Vediamo le cose in modo diverso, prestiamo maggior attenzione a tutto quello che ci appare riflesso nello spazio mentale. Pensiamo anzi che tutto quello che avviene sulla superficie della terra si rifletta in uno spazio mentale. Vedere, in questa mostra, i quadri francesi di Vouet subito dopo i quadri italiani è molto educativo, è come una sorta di lezione sui diversi registri della pittura. Se possiamo facilmente notare una indubitabile caduta di qualità nelle grandi imprese decorative come quella per il castello reale di Saint-Germain en Laye, ora in parte al Louvre e in parte a Nancy (n. 21 e 24 del catalogo) per la quale del resto si servì ampiamente di aiuti, non possiamo non ammirare alcune delle grandi tele d'altare che eseguì nel corso degli anni Trenta e Quaranta, come per esempio *Le Tentazioni di Sant'Antonio*, pala dipinta per l'Oratorio e ora al museo di Grenoble, dove accoglie con precoce sensibilità le nuove rigorose istanze che andavano mutando lo stile della pittura religiosa in Francia, e che egli, in quest'opera, seppe individuare con estrema nobiltà di pensiero, precludendo quasi, nel Santo sdraiato in primo piano, il commosso «vero» del classicismo statuario di David. Oppure la grandiosa *Presentazione al Tempio* del Louvre, dipinta per la Chiesa professa dei Gesuiti nel 1641, composto omaggio al nostro classicismo seicentesco.

Lo svolgersi della pittura religiosa in Francia all'incirca dagli anni Quaranta alla fine del secolo, e alle vicende della quale parteciparono, a fianco al Vouet (e non senza conseguenze sul suo stile) e, naturalmente anche dopo la sua morte, artisti come Charles Poerson, Michel Dornigny, Eustache Le Sueur, Laurent de Layre e Philippe de Champaigne, costituisce un capitolo di estremo interesse nel campo dell'arte del «rappresentare» una storia, anzi la storia sacra in quanto Storia, nel secolo XVII. Attraverso le ultime opere del Vouet il visitatore della mostra potrà vedere un riflesso.