

GUILLAUME COURTOIS  
DETTO "IL BORGOGNONE"  
(Saint Hippolyte 1626 – Roma 1679)

*I Santi Abdon e Sennen  
seppelliscono i martiri cristiani*

olio su tela, cm. 73,7 x 61,6  
Inghilterra, collezione privata

*Provenienza:* Londra, Christie's, 29  
ottobre 2008, lotto 187

*Iscrizioni:* sul retro della tela "Lined  
by Roberson & Miller 51 Long Acre  
London"



L'opera offre una testimonianza molto significativa della prima attività pubblica del Borgognone, poiché connessa ad uno degli affreschi eseguiti dal pittore per la navata della basilica di San Marco a Roma, la cui decorazione fu rinnovata per volontà dell'Ambasciatore Nicolò Sagredo (1653-1659) e diretta dal suo primo maestro Pietro da Cortona. Nella tela, come nel dipinto murario, si possono cogliere le molteplici fonti che guidarono le ricerche sperimentali di Courtois, anteriori alla svolta in senso berniniano che caratterizzerà buona parte della produzione del settimo decennio fino alla tarda declinazione gaullesca-marattiana; essa mette in luce un aspetto tipico della metodologia dell'artista, che era solito realizzare bozzetti, modelli e repliche autografe di pale e dipinti. Inoltre la composizione, collegata alla peste che si era abbattuta su Roma durante il pontificato chigiano, tra il 1656 e il 1657, ne diventa a tutti gli effetti un documento storico, di cui sembra avere consapevolezza lo stesso pittore, il quale traduce l'invenzione in incisione, garantendo larga circolazione e fortuna al soggetto con uno spirito moderno di autopromozione.

*Dagli esordi alla notorietà*

Dotato di una personalità eclettica e mutevole, eccellente disegnatore, pittore di grandi pale e di numerosi dipinti da cavalletto, ritrattista e specialista di figure femminili allegoriche in nature morte, il Borgognone ebbe una carriera luminosa (fig. 1); tra i pittori più impiegati da Pietro da Cortona nei suoi cantieri, egli divenne il migliore e più fedele interprete del linguaggio berniniano dopo la morte dell'Abbatini nel 1656<sup>1</sup>.

Scarse sono le notizie che precedono l'attività di Guillaume Courtois prima della pluricommissione per la basilica romana di San Marco<sup>2</sup>, dove è corretto sottolineare che ebbe tra tutti i pittori impegnati nel generale rinnovamento promosso dal futuro doge Nicolò Sagredo nel sesto decennio un ruolo da protagonista. Sappiamo che il pittore, nativo della Franca Contea, giunse a Roma intorno al 1644, come dimostrò Russo in base ai rinvenimenti documentari<sup>3</sup>; si deve tener conto anche del recente intervento sull'argomento da parte di Calenne che ha proposto di posticipare la data al 1647, in tal modo facendo coincidere l'arrivo di Courtois con il rientro di Pietro da Cortona da Firenze, presso cui compì il suo discepolato e ottenne le prime commissioni ufficiali<sup>4</sup>, come riportano unanimemente i suoi biografi Pascoli e Pio<sup>5</sup>. Ad ogni modo Guillaume aveva almeno diciotto anni quando si stabilì a Roma<sup>6</sup>, e non dodici come la storiografia aveva a lungo sostenuto, e dovette aver già compiuto in parte i suoi primi studi in campo artistico. Egli italianizzò il suo nome in Guglielmo Cortese (sebbene in alcune ricevute di pagamento mantenga la forma francese), come dimostrano



Fig. 1. Guillaume Courtois, “Il Borgognone”,  
*Autoritratto*. Milano, collezione Koelliker

lo stemma di famiglia posto sulla casa, i registri parrocchiali e la firma lasciata dal pittore sull'affresco con la *Visione di Sant'Ilario di Poitiers* (Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano; fig. 2), commissione prestigiosa che gli valse certa reputazione.

Forse tra le prime opere di Courtois bisognerebbe includere un ritrattino raffigurante il Principe Antonio Ruffo, inventariato assieme a due *Matticini*, ossia un *Buffone con boccale di vino* e un *Buffone con un sacco di denari*, tutti miniati su pergamena<sup>7</sup>. Se così fosse, si tratterebbe non solo del primo ritratto documentato, ma anche in assoluto della prima opera certa dell'artista, forse agli inizi interessato alla pittura fiammingo-olandese, specializzata nella scena di genere, chissà rivisitata attraverso il filtro del naturalismo emiliano.

Anche la notizia della presenza di opere del Borgognone nella chiesa dei SS. Luca e Martina al Foro romano rimane ancora da chiarire. Il biografo Salvagnini ritiene che Guillaume abbia eseguito quattro



Fig. 2. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Visione di Sant'Ilario di Poitiers*, 1660. Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano



Fig. 2a. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Visione di Sant'Ilario di Poitiers* (particolare della firma). Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano

piccoli affreschi sulla parete destra della cripta di Santa Martina e che essi furono terminati con la conclusione dei lavori per la chiesa superiore di San Luca nel 1650<sup>8</sup>; stando alla precoce datazione, dunque, questa costituirebbe la prima commissione pubblica per il giovane pittore, coeva ai telamoni della sala dei Paesi nel palazzo pamphiljano di Piazza Navona, eseguiti in collaborazione con Gaspard Dughet, imprese entrambe legate al nome di Pietro da Cortona.

Graf ha fornito alcuni importanti elementi mancanti alla ricostruzione dell'attività del Borgognone di questi primi anni romani. Lo studioso ha rilevato i modi del pittore in un gruppo eterogeneo di disegni anonimi di soggetto neo e veterotestamentario, conservati nel Cabinet des Dessins del Museo del Louvre<sup>9</sup>. Queste prove grafiche sono caratterizzate da un segno assai sperimentale e da uno stile ancora acerbo. Si riconosce lo studio dei classici, dei grandi maestri, dei pittori manieristi e di quelli contemporanei, come Domenichino, Guercino, Sacchi - e di quest'ultimo Guillaume custodiva in casa una sanguigna raffigurante un putto, registrata nell'inventario dei beni del pittore *post mortem*<sup>10</sup> - Lanfranco, Mola e Pietro da Cortona. Modelli, questi, a cui di volta in volta attingerà anche nella produzione tarda.

Altro riferimento per la produzione grafica e pittorica del Borgognone, come vedremo all'origine della composizione dei *Santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*, è indubbiamente Poussin. Il Borgognone eseguì dei disegni da *La Morte di Germanico* e copiò la *Peste di Azoth*. Oltre al celebre connazionale, che aveva raggiunto un grande successo in Italia, Guillaume mostrò d'interessarsi alle opere di altri conterranei, come Charles Mellin: il disegno di *Venere dona le armi ad Enea*, da riferire allo squisito dipinto di Ariccia, passò in vendita come Mellin, mentre lo *studio per una Vergine* di Courtois (Roma, Istituto Nazionale della Grafica) è copia da una sua opera<sup>11</sup>. Ne deriva un'immagine davvero proteiforme degli esordi del pittore. Secondo Salvagnini nel 1647, dunque appena giunto a Roma, Guillaume avrebbe collaborato con il fratello Jacques alla pubblicazione del secondo volume del *De Bello Belgico*, opera del gesuita Famiano Strada, illustrata da quattordici incisioni ad acquaforte con scene di battaglia<sup>12</sup>. Si delinea così un certo precoce interesse verso l'arte incisoria, che giustifica la traduzione in stampa dell'affresco di San Marco. Le circostanze dell'incontro con Pietro da Cortona sono state correttamente ristabilite da Prosperi<sup>13</sup>, che attribuì a Guglielmo un fregio nella Sala dei Paesi di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona, primo esempio di una duratura e fruttuosa collaborazione con Gaspard Dughet, nota attraverso i quadri a soggetto sacro oggi nella galleria Doria-Pamphilj a Roma (ca. 1652-1653), ma concepiti per la dimora di famiglia a Nettuno, e la sala del Principe a Valmontone, dove Courtois eseguì vivaci ritratti dei membri della casata. Nonostante la mancanza di documenti o pagamenti per la Sala dei Paesi, il fregio si inquadra



Fig. 3. Guillaume Courtois, “Il Borgognone”, *Galatea*, 1658-59. Valmontone, Stanza dell’Acqua

stilisticamente entro il 1651, negli anni in cui il Cortona dipingeva la galleria.

I paesaggi del Dughet si alternano a colonne scanalate che culminano in erme maschili e femminili, come antiche cariatidi a sostenere l’architrave, tra esse si collocano i medaglioni con figure mitologiche. È limpido il richiamo agli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria Farnese, dove la decorazione in senso moderno traeva linfa dalla tradizione, in una sintesi delle invenzioni michelangiottesche (care al Borgognone come si deduce dalla *Deposizione* dell’Accademia di San Luca, che è copia rielaborata della *Pietà* Bandini, allora visibile nella vigna del prelado senese a Montecavallo) e raffaellesche, con richiami alla statuaria antica e al cromatismo neoveneto. Pertanto il Cortona, avendo avuto modo di valutare le brillanti doti del giovane pittore in tale occasione e nel cantiere della chiesa dei SS. Luca e Martina, lo scelse per un lavoro d’équipe in San Marco.

Il Borgognone diede inizio alla sua lunga carriera con piccoli incarichi, come pittore di figura specializzato in motivi *a grisaille*, e di questa esperienza ornamentale fece tesoro nella stanza dell’Acqua a Valmon-



Fig. 3a. Guillaume Courtois, “Il Borgognone”, *Putti*, 1658-59. Valmontone, Stanza dell’Acqua



Fig. 4. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Assunzione della Vergine*, 1660-61. Castelgandolfo, San Tommaso da Villanova



Fig. 5. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Il Sangue di Cristo*, 1670 ca. Genova, già collezione Cattaneo Adorno

tone (1658-59; fig. 3), altra commissione ricevuta da Camillo Pamphilj, dove applicò con maggiore raffinatezza le primitive sperimentazioni monocrome cortonesche su di uno spazio vasto e iconograficamente più complesso.

Ma è indubbiamente con i lavori della Basilica di San Marco che si giocano le sorti del Borgognone, a seguito dei quali ottenne la nomina ad Accademico di San Luca (1657). Grazie all'appoggio e alla stima di Pietro da Cortona, di cui non fu mai ortodosso seguace per la sua estrema versatilità, egli ottenne la commissione della volta della cappella Cesi (Roma, Basilica di Santa Prassede), a fianco di Ciro Ferri, dove nuovamente recuperò la lezione cortonesca ed adottò un linguaggio influenzato dai modi di Lanfranco. Gli affreschi, così chiari, leggeri e aerei, sembrano essere stati realizzati quasi contemporaneamente alla *Visione di Sant'Ilario di Poitiers* per la cappella Mauri in San Giovanni in Laterano (1660), opera firmata che lasciò il committente Ilario Mauri "soddisfattissimo"<sup>14</sup> (fig. 2). Come suggeriva Fagiolo non va trascurato il ruolo che il cardinale Flavio Chigi, "prefetto" della basilica episcopale del Laterano, ebbe in questa vicenda, legata alla ristrutturazione del coro affidata a Pietro da Cortona, il quale assegnò l'affresco speculare nella cappella Inghirami a Lazzaro Baldi, che attese a risultati meno indipendenti rispetto a Courtois verso il maestro toscano<sup>15</sup>.

Forte è la percezione di un compiuto radicale cambiamento in termini stilistici in direzione berniniana negli affreschi della cappella della Congregazione Prima Primaria del Collegio Romano dei Gesuiti, eseguiti tra il 1660 ed il '63, accanto al fratello Jacques, pittore di battaglie. Si susseguono ininterrottamente le commissioni per le grandi imprese promosse da papa Alessandro VII Chigi: sotto la direzione di Bernini Courtois realizzò le pale per Castelgandolfo (1660-61; fig. 4) e Galloro (1663), lavori che celebrano le beatificazioni e canonizzazioni proclamate dal pontefice senese; *Il Re Acab ed il profeta Elia* per la chiesa di San Lorenzo in Lucina (ca. 1664), opera dispersa ma documentata dal bozzetto preparatorio o replica autografa a Tolone, il grande affresco con l'*Assunta* per il catino absidale della collegiata dell'Aricea (1664-1666; fig. 6).

Quest'ultima prova è il capolavoro assoluto del pittore: tutte le arti partecipano a un linguaggio comune, a uno spazio condiviso e a una stessa trascendente spiritualità. Il fedele si viene a trovare di fronte al miracolo in atto, in una chiesa dalla pianta ovale che include e coinvolge chiunque, accedendo, ne entri a far parte. L'epifania mariana si svolge *hic et hunc*. Il discorso sull'unità delle arti, intrapreso nella Collegiata di Aricea, si pragmatizza con nuove idee nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, tempio dei gesuiti, forse la più straordinaria impresa barocca dopo la Cattedra di San Pietro. La pala d'altare eseguita dal Borgognone, raffigurante *Il Martirio di Sant'Andrea* (1668-



Fig. 6. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Assunzione della Vergine*, 1664-1666. Ariccia, Collegiata dell'Assunta

71), inserita nell'apparato marmoreo contro un "cielo" di lapislazzuli, si tramuta in una finestra aperta sull'apparizione. Si ha l'impressione di essere testimoni di un evento trascendentale che prende corpo nello spazio reale dell'osservatore, il quale ne diviene inaspettato testimone (fig. 19).

Il Borgognone seppe tradurre impeccabilmente le idee berniniane, anche l'ultima, intima e profonda meditazione sul tema della morte,



Fig. 7. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Madonna con il Bambino e Santi*, 1677. Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini



Fig. 8. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Sacrificio di Aronne*, 1656. Roma, Basilica di San Marco



Fig. 9. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Cattura di San Marco*, 1654-56 ca. Roma, Basilica di San Marco

il *Sangue di Cristo*, che il cavalier Bernino disegnò, fece tradurre in stampa dallo Spierre e nella tela che tenne ai piedi del letto sino alla morte (Genova, già collezione Cattaneo Adorno; fig. 5)<sup>16</sup>. Nelle pale della maturità, la *Madonna con i Santi Domenico e Caterina*, commissionata da Giovan Battista Borghese ed eseguita nel 1673 (Monteporzio Catone, Chiesa dei Santi Gregorio e Armeno) e la *Madonna con il Bambino e Santi*, ultima opera documentata realizzata nel 1677 per Domenico Altimani (Roma, Chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini; fig. 7), il pittore stempera il berninismo a favore di modulazioni classicheggianti marattesche, e trova nel colore e nella luce gli strumenti atti a una sintesi compositiva di forte solidità formale.

*"I santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani" nella Basilica di San Marco a Roma*

Sotto lo sguardo attento del committente Sagredo che «talmente applicatosi a ciò con tanto gusto che le giornate intiere consumava in vedere operare»<sup>17</sup>, il Borgognone realizzò per la basilica di San Marco i due quadri laterali della tribuna, raffiguranti la *Cattura* e il *Martirio di San Marco* (figg. 9, 10); il *Sacrificio di Aronne* e la *Raccolta della manna* per la cappella del SS. Sacramento (fig. 8), vero saggio di puro cortonismo<sup>18</sup>; due dei riquadri della navata centrale, l'uno con l'*Incoronazione di San Marco papa* e l'altro con i *Santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*. Pascoli racconta con un certo accento romanzato che sia Pietro da Cortona che Nicolò Sagredo rimasero molto soddisfatti dei lavori del talentuoso giovane e che il toscano si rallegrò del suo scolaro che fece «quello che forse non avrebbe fatto il suo maestro»<sup>19</sup>.

Il primo incarico fu per i dipinti laterali dell'abside, mentre l'affresco centrale, raffigurante *San Marco con il leone*, è opera del Romanelli: il Salvagnini riprese una notazione del Pascoli secondo la quale la pittura fu portata a termine da Courtois dopo la partenza del collega per la Francia<sup>20</sup>, ipotesi smentita da Tiberia<sup>21</sup>.

Se per la commissione della cappella del SS. Sacramento esiste un *post quem*, ossia il pagamento relativo all'acconto di 15 scudi versato al pittore il 3 gennaio 1656 (sebbene Salvagnini trascriva "saldo"), più difficile risulta stabilire con esattezza la datazione delle opere murarie della navata, poiché a lungo si protrassero i lavori che videro confrontarsi negli otto riquadri Courtois, Francesco Allegrini, Pier Francesco Mola, Giovan Angelo Canini e Fabrizio Chiari (gli ultimi due realizzati da Domenico Corvi furono completati successivamente). Risulta infatti che Giovan Angelo Canini ricevette 60 scudi il 15 ottobre 1659, a saldo delle due storie da lui dipinte<sup>22</sup>, e a completamento, dunque, dell'impresa decorativa.



Fig. 10. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Martirio di San Marco*, 1654-56 ca. Roma, Basilica di San Marco







Fig. 11. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*, 1656. Roma, Basilica di San Marco



Fig. 12. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Studio per i Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*, gessetto nero. Minneapolis Institute of Arts, Gift of the Joseph F. McCrindle Collection 2010.47.2 (Photo: Minneapolis Institute of Arts)

Sulla navata destra sono rappresentate le scene salienti della vita del santo titolare della basilica, su quella opposta i fatti riguardanti i santi Abdon e Sennen, i cui corpi furono seppelliti sotto l'altare maggiore. L'identificazione delle diverse mani dei singoli riquadri si deve a Salvagnini (già parzialmente rettificata da Voss per quanto riguarda Courtois), che corresse l'errore del Titi nel descrivere la parete destra, il quale, avendo invertito l'ordine degli autori dei singoli riquadri, lasciò intendere che *Il martirio dei SS. Abdon e Sennen*, realizzato da Pier Francesco Mola, fosse opera di Guillaume, notizia poi ripresa da Arslan<sup>23</sup>.

Per questo importante cantiere a Courtois fu assegnata la scena con l'*Incoronazione di San Marco*, la prima a sinistra entrando nella chiesa: l'impianto è semplice e simmetrico, con la scena dell'incoronamento al centro e due gruppi di figure dalle larghe masse poste lateralmente; unica marca distintiva del giovane Borgognone è la figura inginocchiata sulla sinistra, di cui risalta il panneggio accademico e lo studio del chiaroscuro espresso da una sottile variazione tonale. Sulla parete opposta il pittore eseguì i *Santi Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*: una invenzione sciolta e riuscita che partendo da una solida tradizione iconografica classicista sul tema del trasporto si carica di riferimenti personali e moderni (fig. 11).

Il processo ideativo, dalla rapida formulazione della scena all'elaborazione finita e dettagliata, è documentata dal disegno preparatorio per l'intera composizione a Minneapolis (fig. 12)<sup>24</sup>, ossia uno studio rapido a gessetto nero, correlato alla più tipica produzione grafica cortonesca, e dallo straordinario bozzetto di Bruxelles (fig. 13)<sup>25</sup>, pubblicato da Salvagnini e poi da Ferrari<sup>26</sup>, che consente di immaginare la ricchezza cromatica e i contrasti chiaroscurali dell'affresco prima dell'impetoso deterioramento dovuto al tempo e all'umidità; fattori questi che hanno trasformato l'opera muraria in un appena leggibile relitto artistico con incisioni a vista per la perdita della pellicola pittorica.

Fagiolo<sup>27</sup> ricordava anche un altro dipinto di Courtois sullo stesso soggetto, ma con un'iconografia differente (già Londra, Wellington Museum). La fortuna iconografica dell'invenzione è poi attestata da una sanguigna a Weimar che è copia dell'affresco di San Marco (fig. 14)<sup>28</sup>.

La tela in esame presenta tutti i caratteri di un'opera autografa: straordinarie sono le pennellate materiche e filamentose del lenzuolo ed il bianco utilizzato per le lumeggiature sulla manica blu di uno dei due santi con effetti di cangiantismo; estremamente libera è la conduzione della fascia che cinge il capo dello stesso, sottili sono i trapassi chiaroscurali delle nude carni e audace lo scorcio accademico del corpo disteso. Da una disamina filologica dell'affresco, del bozzetto belga e della tela inglese, si possono notare delle varianti. Rispetto all'opera muraria il dipinto in esame presenta similitudini nell'architettura con

le alte arcate sulla destra, nella centralità dell'obelisco rispetto all'arco (sebbene vi sia una figura in più sulla destra, mentre nella tela belga la presenza umana è sostituita da inserti naturalistici) e nel dettaglio del calzare del santo a sinistra, raffigurato a piedi nudi nel bozzetto di Bruxelles; mentre se ne discosta per una inquadratura leggermente più larga sia ai lati, con una maggiore apertura delle architetture classiche, che in alto, dove l'obelisco appare più slanciato, ma scompare la luna con la sua luce crepuscolare e le nuvole striate, incluse nel modello belga.

Queste osservazioni, più la conoscenza di altri modelli finiti per pale d'altare, ad esempio la *Visione di sant'Ilario di Poitiers*, opera preparatoria per l'affresco della basilica di san Giovanni in Laterano (Düsseldorf, Kunstakademie), o il *Martirio di sant'Andrea* per la chiesa dei gesuiti al Quirinale (Ariccia, Palazzo Chigi; fig. 19), che evidenziano varianti e modifiche in corso d'opera, lascerebbero supporre di essere in presenza di una "memoria", magari eseguita su richiesta o come dono per il Sagredo stesso, sebbene lo stile sia impetuoso e urgente, evocato da una stesura vibrante e dalla materia corposa.

Riguardo alla datazione dell'affresco e più in generale alla presenza di Courtois a San Marco, Salvagnini indicava la fine del 1655 come termine, poiché il Sagredo era stato richiamato a Venezia all'inizio del 1656; tuttavia sappiamo che il Borgognone ricevette un acconto per le opere della cappella del SS. Sacramento nel gennaio del 1656 e nel marzo 1656 realizzò il ritratto dello stesso ambasciatore<sup>29</sup> (figg. 17, 18). Ferrari datava l'opera entro il 1657, collegandolo alla peste scoppiata a Roma. La composizione sembra in effetti serbare il ricordo vivo di una scena dal vero, molto umanizzata. L'epidemia si diffuse nello Stato Pontificio nel giugno del 1656 e terminò nell'agosto del 1657. Sappiamo che il Borgognone fu occupato a dipingere la *Vittoria di Giosuè sugli Amorriti* per la galleria di Alessandro VII al Quirinale, tra il novembre 1656 e l'aprile 1657, ancora a fianco di Mola, Canini e Chiari nella grande impresa decorativa diretta da Pietro da Cortona.

La scena dei martiri cristiani fu tradotta da Guillaume in incisione. Salvagnini ricorda una prima stampa difettosa e dipendente dall'affresco, su cui compare la firma "Guill.mo Cortese pinxit et sculpsit"; le successive due stampe sono invece direttamente collegate alla peste, presentano il testo profetico di Ezechiele e recano l'indicazione degli editori ("A. Van Westerhout formis" la prima; "Vincentius Billy formis Romae" la seconda)<sup>30</sup>. In *Il seppellimento dei morti durante la peste a Roma* (fig. 15), ricordata anche da Dusmenil nel suo repertorio<sup>31</sup>, egli convertì abilmente l'iconografia specifica riferibile ai santi persiani in un episodio di storia contemporanea. Le rovine romane poste sullo sfondo alludono chiaramente ai contenuti della profezia di Ezechiele riguardanti la distruzione degli edifici e degli idoli pagani. Si tratta di un raro esempio dell'attività incisoria del Borgognone,



Fig. 13. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani*, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts





Fig. 14. Guillaume Courtois, "Il Borgognone" (copia da), *Abdon e Sennen seppelliscono i martiri cristiani, sanguigna*. Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen (KK 8871)



Fig. 15. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Il seppellimento dei morti durante la peste a Roma, 1656, incisione*. Già Parigi, Galerie Tarantino

mentre molti sono i disegni e i dipinti dell'artista tradotti a stampa da esperti incisori, soprattutto francesi: si vedano le stampe per il messale di Alessandro VII, *L'arte di prendere le altezze in geometria* e il frontespizio della tesi di re Casimiro di Polonia<sup>32</sup>.

Il soggetto della pestilenza fu interpretato straordinariamente da Poussin nella *Peste di Azoth* (fig. 16), dipinto che ebbe un successo enorme data l'esistenza di copie, disegni e incisioni. Guglielmo ne aveva in effetti tratto un disegno, inciso da Jean Baron, probabilmente attorno al 1647; l'uso della sanguigna opera una contrazione dell'equilibrio straordinario tra disegno e colore raggiunto dal prototipo pousiniano<sup>33</sup>.

Il più anziano connazionale rappresentava a buon diritto un esempio da seguire e la composizione un noto riferimento. Tuttavia l'iconografia del trasporto concepita da Guillaume è nutrita di molti riflessi e il modello più accreditato per la monumentalità dell'impaginazione è indubbiamente la *Deposizione Baglioni* di Raffaello (Roma, Galleria Borghese). Il taglio ravvicinato e le analogie strette con il dipinto del Sanzio suggeriscono una conoscenza diretta dell'opera del maestro (come del resto la *Galatea* nella Stanza dell'Acqua a Valmontone di Guillaume attesta una profonda riflessione sul Maestro). Si può citare a confronto anche la *Sepoltura di Cristo* di Sisto Badalocchio (Roma, galleria Borghese), come riferimento alla cultura classicista ispirata al vero. La lettura dei classici e delle fonti manieriste care al pittore avvengono in chiave proto barocca, con uno sguardo a Lanfranco, Guercino e Mola, e con quest'ultimo Courtois ebbe stretti e significativi rapporti già dal 1654, quando i due pittori erano impegnati nella campagna decorativa di palazzo Pamphilj a Nettuno<sup>34</sup>. Attuale e suggestiva è la rielaborazione dell'archetipo offerta da Mattia Preti, il *Trasporto del corpo di San Marco* per l'abside della chiesa di Sant'Andrea della Valle (1650), che certamente Courtois ammirò e studiò attentamente.

In conclusione il dipinto in collezione inglese sembra più una memoria che un bozzetto per l'affresco di San Marco. Che il Borgognone fosse solito replicare alcune sue opere riuscite si evince ancora dallo stesso cantiere: del ritratto del committente Nicolò Sagredo nella sagrestia della basilica di san Marco (fig. 17), eseguito nel marzo del 1656, il pittore realizzò una seconda versione (Milano, collezione Koelliker; fig. 19)<sup>35</sup>; si potrebbero citare ancora i casi dell'autoritratto di Besançon, di cui esistono altre due repliche, l'una in collezione Koelliker, l'altra ridotta e con varianti di ubicazione ignota; la *Fuga in Egitto* della Fondazione Longhi a Firenze e alla University Art Gallery di Yale o la *Bella raccoglitrice di frutta* di Dresda, nota attraverso repliche, derivazioni e copie.

Sagredo fu effigiato da Courtois, discepolo favorito del Berettini, in un ritratto ufficiale e nel già citato esemplare milanese, dipinto dal



Fig. 16. Nicolas Poussin, *Peste di Azoth*, 1630-31. Parigi, Museo del Louvre

“fuoco ravvicinato” eseguito con maggiore libertà espressiva: la testa sdegnosa e fiera, che genera tensione negli occhi e nelle sopracciglia, si riflette con uno stile ancora più spregiudicato nei guizzi corposi e veloci della pennellata e nella leggera capigliatura eseguita in punta di pennello. Non è da escludere una possibile provenienza del dipinto Koelliker dalla collezione moderna e raffinata dello stesso Nicolò Sagredo, dove figuravano diversi ritratti anonimi del doge di varie dimensioni<sup>36</sup>, nonché un dipinto di Guillaume. Tra i lasciti del Doge è registrata, infatti, una *Conversione di San Paolo “del Borgognon”*, donata a Lattanzio Zucconi, amministratore del Sagredo, forse da identificare in una delle due versioni oggi note (collezione Cartwright, Aynhopyark, Northamptonshire e mercato antiquario)<sup>37</sup>.

Pascoli riporta che “*oltre al prezzo traboccante, che ne ebbe dall’imbasciatore [Nicolò Sagredo], Guglielmo, ne fu anche generosamente regalato e specialmente protetto, finché S.E stette e in Roma; e l’avrebbe condotto anche seco a Venezia, se egli avesse potuto partire, ed impegnato non si fosse in altri grossi lavori, dopochè questo fu scoperto, e veduto*”<sup>38</sup>.

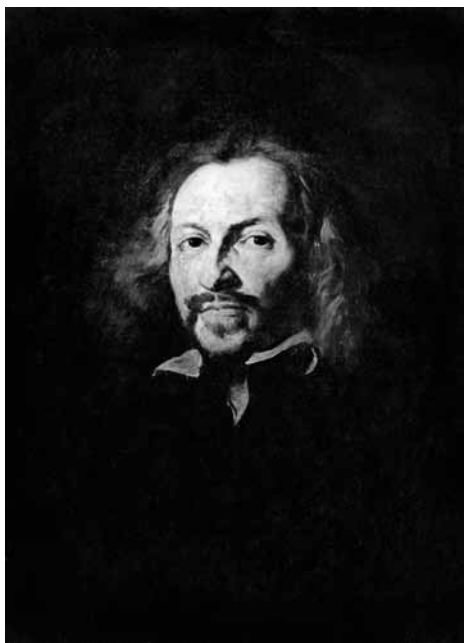


Fig. 17. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Ritratto di Nicolò Sagredo*, 1656. Roma, Basilica di San Marco, sagrestia



Fig. 18. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Ritratto di Nicolò Sagredo*, 1656. Milano, collezione Koelliker



Fig. 19. Guillaume Courtois, "Il Borgognone", *Crocifissione di sant'Andrea* (bozzetto per la pala di Sant'Andrea al Quirinale), 1668 ca. Ariccia, Palazzo Chigi, collezione Lemme

Il viaggio lagunare fu compiuto dal Borgognone soltanto nel 1665, durante i lavori ad Ariccia, e contemporaneamente alla partenza di Bernini per la Francia, come pittore di fama ormai acquisita.

*Valeria Di Giuseppe Di Paolo*

## Note

- <sup>1</sup> Tra i contributi più significativi sul Borgognone segnaliamo: E. Schleier, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, in "Antichità viva", IX, 1970, n. 1, pp. 3-25; D. Graf, E. Schleier, *Guglielmo Cortese und Abraham Brueghel*, in "Pantheon", XXXI, 1973, pp. 46-57; *Courtois, Guillaume*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, vol. 30, 1984, pp. 499-503; M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Milano, Skira, 2001, pp. 135-148; R. Benucci, *L'inventario dei beni di Guglielmo Cortese ed altri documenti inediti riguardanti la sua famiglia e la casa in piazza di Spagna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte", III serie, XXIV, 2001, n. 56, pp. 319-357. Su Courtois disegnatore si vedano: D. Graf, *Die Handzeichnungen von Guglielmo Cortese und Giovanni Battista Gaulli Kunstmuseum Düsseldorf*, Düsseldorf 1976; *Disegni di Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) detto il Borgognone nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Palazzo della Farnesina, 23 novembre 1979 – 28 febbraio 1980, Roma 1979. Sull'attività ritrattistica del Borgognone F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma 2008, I, pp. 198-199; II, pp. 301-305; III, pp. 530-539
- <sup>2</sup> I. P. Dengel, *Palast und Basilika San Marco in Rom*, Roma 1913, p. 92. F. A. Salvagnini, *Le pitture di Guglielmo Courtois (Cortese) Borgognone in San Marco di Roma*, in "Bollettino d'arte", XXIX, 4, 1935, pp. 167-176. Sull'argomento ritorna il biografo nella monografia sui fratelli Courtois: F. A. Salvagnini, *I pittori borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in Piazza di Spagna*, Roma 1937
- <sup>3</sup> L. Russo, *Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj*, in A. Zuccari e S. Macioce (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca*, Roma 1990, p. 194. Il documento datato 1672 fu redatto dal notaio Landus Pinus in occasione del matrimonio del pittore francese con Felice Renzi: la fonte, che raccoglie le dichiarazioni di Ludovico Gimignani, Jean-Jacques Reyff, Giovanni Bonati e Francesco Fraichot, smentisce l'ormai accreditato viaggio dei fratelli Courtois per il Nord Italia della durata di tre anni, dal 1636 al 1639, rivelando che, dopo un primo apprendistato a Friburgo, presso i pittori Francesco Reyff, padre di Gian Giacomo, e un fratello di Francesco Fraichot, forse Claude, il Cortese avrebbe lasciato la città solo nel 1644, per giungere a Roma dopo circa un mese
- <sup>4</sup> L. Calenne, *Echi del classicismo marattesco in provincia: alcune note sui pittori Jean François Courtois e Leandro Carcano, e in particolare sulla loro attività per la cattedrale di Segni*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", XI, 2011, p. 211. Lo studioso segnala che nel maggio 1646 il Reyff, con cui Guillaume compì il viaggio a Roma, presenziava un battesimo a Friburgo; ammesso che si tratti della stessa persona e non di un caso di omonimia non si può escludere la possibilità che sia ritornato in patria per un breve periodo.
- <sup>5</sup> L. Pascoli, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. critica dedicata a V. Martinelli, Perugia 1992 (pp. 218-225), p. 218 (voce a cura di E. Villa); N. Pio, *Le vite di pittori, scultori e architetti*, Roma 1724, ed. a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977 (pp. 58; 234-235), p. 58
- <sup>6</sup> Il pittore nacque nel 1626 e non nel 1628, come ha chiarito Lallemand Buysens che ha rintracciato l'atto di battesimo, datato 20 gennaio 1626. Cfr. N. Lallemand-Buysens, *Jacques Courtois – une réévaluation biographique. Les origines et la jeunesse franco-comptoises de l'artiste: les clefs pour mieux comprendre le personnage et son parcours?*, in "Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs", 49, 2007 (2008), pp. 45-66, in part. p. 51
- <sup>7</sup> V. Ruffo, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori e altri documenti inediti)*, in "Bollettino d'Arte", 1916, n. I-II, p. 30; 35-36; 40; nn. IX-X, p. 314. Ruffo oscilla sull'autografia di tali dipinti, proponendo dapprima Jacques, poi facendo il nome di Guillaume, che tra il 1648 e il 1649 era discepolo di Pietro da Cortona, con il quale don Antonio era in corrispondenza: nell'elenco dei 364 quadri della galleria Ruffo, repertato nell'atto di transazione del 23 gennaio 1703, ma stabilito con l'atto di elezione del 5 agosto 1710, egli si esprime a favore di Guillaume, attribuzione seguita da un punto interrogativo
- <sup>8</sup> F. A. Salvagnini, *op. cit.*, p. 137. Noehles parla di quadri, e non di affreschi, ricordati dalle guide antiche fino alla fine Settecento come opere di Lazzaro Baldi e Guillaume Courtois, di cui restano ancora le incassature vuote nella muratura. Cfr. K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, p. 185
- <sup>9</sup> D. Graf, *Guillaume Courtois. Le commencement de sa formation artistique à Rome, in Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Parigi 1990, pp. 147-156. I disegni del Cabinet des Dessins attribuiti al Cortese sono otto: *Dio Padre appare alla famiglia di Noè* (Inv. 15375); *il Sacrificio di Noè* (Inv. 15372); *Tobia e l'angelo* (Inv. 15374), *la Predica di San Giovanni Battista* (Inv. 15380); *il Riposo durante la fuga in Egitto* (Inv. 15291); *Gesù fra i dottori* (Inv. 15383); *Cristo e la Samaritana al pozzo* (Inv. 17647) e *la Presentazione al tempio* (Inv. 15381)
- <sup>10</sup> Benucci, *op. cit.*, p. 330
- <sup>11</sup> P. Malgouyres, *Charles Mellin un Lorrain entre Rome e Naples*, catalogo della mostra, Nancy, Musée des Beaux-Arts, 21 settembre -31 dicembre 2007, Parigi 2007, pp. 133-147; p. 242, n. 19e. Per l'attribuzione a Mellin del disegno raffigurante *Venere dona le armi ad Enea* si veda: Drouot, Parigi, 30 ottobre 1981
- <sup>12</sup> Salvagnini, *op. cit.*, p. 42. Gli artisti impegnati in quest'opera grafica furono Jean Miel, Giacinto Gimignani, François Collignon, su disegni di Michelangelo Cerquozzi, Jacques Courtois e forse del Borgognone. Due delle quattro battaglie eseguite da Jacques sono firmate, ossia la *Battaglia di Steenberg* e la *Presa di l'Ecluse*, altre due gli vengono assegnate, la *Presa di Oudenard* e la *Presa di Berck*. Le acquedotti anonime date a Guglielmo sono: la *Battaglia di Engelmunster*, gli *Spagnoli assediati presso Bommel* e la *Presa di Neuss*
- <sup>13</sup> S. Prosperi Valenti Rodinò, *L'attività giovanile di Guglielmo Cortese per i Pamphilj*, in "Paragone", XXVII, 1976, pp. 48-69
- <sup>14</sup> Russo, *op. cit.*, p. 291, nota 41. Nel primo documento, datato 15 marzo 1660, è riportato il pagamento per il ponteggio e per la colla del quadro; nel secondo, una lettera di Giulio Cini, si dice che fu il Mauri stesso, e non il Capitolo, ad occuparsi delle spese. Cfr. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 132, nota 8

- <sup>15</sup> Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 126-127
- <sup>16</sup> *Dipinti del Barocco Romano da Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra a cura di F. Petrucci, Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castromediano, 22 settembre – 13 dicembre 2012, Roma 2012, n. 34, pp. 96-97 (scheda di V. Di Giuseppe Di Paolo)
- <sup>17</sup> Dengel, *op. cit.*, doc. 107, p. 92
- <sup>18</sup> C. Monbeig Goguel, *Guglielmo Cortese et le Sacrifice d'Aaron à San Marco*, in *Per A. E. Popham*, Parma 1981; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Aggiunte al catalogo dei disegni di Guglielmo Cortese, in Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Napoli 2011, pp. 321-328
- <sup>19</sup> Pascoli, *op. cit.*, p. 218
- <sup>20</sup> Salvagnini, *op. cit.*, p. 138
- <sup>21</sup> V. Tiberia, *Un'allegoria di Venezia nell'abside della basilica marciana di Roma*, in "Alma Roma", 1986, n. 5-6, pp. 139-149. Lo studioso dimostrò che l'esecuzione dell'affresco fu brevissima, in sole sei giornate, e condotta da Romanelli al rientro da Parigi, dopo l'assedio di Candia, a cui farebbe eco la simbologia dell'affresco. Anche gli affreschi seriamente compromessi della prima cappella a destra della basilica, raffiguranti un *Padre Eterno in gloria* e una *Vergine annunziata*, sono stati attribuiti al Borgognone dalla Negro, in occasione della pubblicazione sui restauri del Giubileo. Cfr. A. Negro, *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma nel piano per il Grande Giubileo del 2000*, Napoli 2001, p. 194
- <sup>22</sup> Dengel, *op. cit.*, p. 93, nota 1
- <sup>23</sup> Sull'affresco di Mola nella basilica di San Marco si veda F. Petrucci, *Pier Francesco Mola. Materia e colore nella pittura del '600*, Roma 2012, D23, pp. 459-461 (con bibliografia precedente). Forse Arslan non nota l'errore del Titi in merito all'autografia del riquadro di Mola a San Marco poiché lo stile è molto vicino a quello del Borgognone
- <sup>24</sup> Gessetto nero, mm. 246 x 247 (Minneapolis, Institute of Arts, inv. 2010.47.2). Una volta attribuito a Giacinto Brandi, il disegno fu restituito al Borgognone da G. Serafinelli
- <sup>25</sup> Olio su tela, cm. 74,5 x 59 (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts)
- <sup>26</sup> Salvagnini, *op. cit.*, p. 145; O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990, pp. 117, 120
- <sup>27</sup> Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 137
- <sup>28</sup> *Von Callot bis Greuze*, catalogo della mostra a cura di D. Mandrella e H. Midenberger, New York Frick Collection, 1 giugno – 7 agosto 2005; Parigi, Musée Jacquemart-André, 15 marzo – 15 giugno 2006, Berlino 2005, p. 286. Il disegno a sanguigna sfumato misura mm. 180 x 121 (Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, KK 8871)
- <sup>29</sup> Russo, *op. cit.*, pp. 196-197
- <sup>30</sup> Salvagnini, *op. cit.*, p. 173. Alcune stampe sono recentemente passate sul mercato antiquario. Per il primo stato con la sola firma di Courtois, più raro dell'altro, si veda: Prouté, Parigi, cat. 125, dicembre 2004, lotto 152. Sulla seconda stampa corredata dal testo di Ezechiele: Prouté, Parigi, dicembre 1997, lotto 140. Si veda *Peindre à Rome. Tableaux et dessins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (15 marzo - 15 maggio 2011), catalogo della mostra a cura di A. Tarantino, Paris, galerie Tarantino, 16 marzo-21 aprile 2011, Parigi 2011, n. 8. pp. 42-45 (scheda di V. Di Giuseppe Di Paolo)
- <sup>31</sup> A.P. R. Dumesnil, *Le peintre graveur français. Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*, Parigi, 1835, pp. 212
- <sup>32</sup> D. Graf, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in Pietro da Cortona, a cura di C. L. Frommel, S. Schütze, Atti del Convegno internazionale Roma-Firenze 12-15 novembre 1997, Milano 1998, pp. 208-211, figg. 23-26; Prosperi Valenti Rodinò, *op. cit.*, pp. 46-47, fig. 13; 58-60, fig. 16
- <sup>33</sup> Salvagnini, *op. cit.*, p. 45. Cfr. E. Hipp, *Nicolas Poussin: die Pest von Asdod*, Hildesheim 2005, p. 160. La sanguigna misura 37,9 x 48,8 cm., è conservata presso l'Art Gallery and Museum di Glasgow (inv. U 30) e reca un'iscrizione a matita e inchiostro bruno "E. P." e nel verso "Guill. Courtois del. after N. Poussin. Si veda A. Donald, *French Painting and drawings: illustrated summary catalogue, Art Gallery & Museum Glasgow*, Glasgow 1985; il disegno è riprodotto anche in P. Rosenberg, L. Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, Milano 1994, p. 888, R 443
- <sup>34</sup> V. Di Giuseppe Di Paolo, *Pier Francesco Mola e Guillaume Courtois: la ridefinizione del corpus grafico e pittorico dei due artisti attraverso la lettura della vicenda critico-attribuzionistica*, Atti del Convegno Internazionale sulla famiglia Mola, a cura di J. Zütter e A. Amendola, Mendrisio, Accademia di architettura, 6-7 giugno 2013, in corso di pubblicazione
- <sup>35</sup> *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra a cura di F. Petrucci, Ariccia, Palazzo Chigi, 22 gennaio – 23 aprile 2005, Milano 2005, n.38, pp. 180-181 (scheda di D. Graf)
- <sup>36</sup> *Venise, l'art de la Serenissima: dessins de XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, catalogo della mostra a cura di M. Favilla, Montpellier, Musée Fabre, 14 ottobre 2006- 14 gennaio 2007, Montreuil 2006, p. 95
- <sup>37</sup> L. Borean, "In camera dove dormo": su alcuni quadri di Nicola Sagredo, in "Arte veneta", L, 1997, p. 126; 130. [...] *Tengo diversi conti con D. Lattanzio Zucconi che hà maneggiato le cose mie con infinita amorevolezza, e mia obligatione, si doverà stare alli suoi conti e se il che non è possibile nascesse mai qualche difficoltà, si doverà star alla sua decisione et alla sua fede, essendo tale la mia volontà. Et a lui lascio il quadro della Conversion di S. Paulo del Borgognon [...]*. La moderna collezione del Sagredo (oltre ai grandi maestri del Cinquecento veneziano figurano opere di Preti, Pietro da Cortona, Poussin, Giacomo e Guglielmo Courtois, Mola, Rosa...) riflette la personalità artistica di questo ricercato committente. Sono stati resi noti sia il testamento di Nicolò Sagredo (12 agosto 1676) che l'inventario parziale stilato da Agostino Lama tra il 1685 e il 1698. Si veda C. Mazza, *La committenza artistica del futuro doge Nicolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in «Arte veneta», LI, 1997, pp. 88-103; id., *I Sagredo. Committenti e collezionisti d'arte nella Venezia del Sei e Settecento*, Venezia 2004, (riguardo a Nicolò in particolare, pp.48-66)
- <sup>38</sup> Pascoli, *op. cit.*, p. 218
- <sup>39</sup> Russo, *op. cit.*, p. 194