



SALVATOR ROSA  
(Napoli 1615 – Roma 1673)

### *Mercurio ed Argo*

olio su tela, cm. 111 x 185  
Inghilterra, collezione privata

*Iscrizioni:* sulla traversa centrale orizzontale del telaio “Mercury soothing Argus to sleep while he was by the orders of Juno guarding Io metamorphosed into a cow” (sinistra), “Monogram RH lower corner SR” (al centro), “Lyndon H. Harris the Uplands, Waxland Road, Holesowen, Worcs.” (destra). Su un foglietto applicato sul telaio: “Royal Academy of Arts n. 99 / Mercury soothing Argus to sleep while he was by the orders of Juno guarding Io metamorphosed into a cow / Lyndon H. Harris the Uplands, Waxland Road, Holesowen, Worcs.” È monogrammato al centro SR



Il dipinto del quale ci occupiamo in questa sede potrebbe porsi in relazione ad un'opera avente per soggetto *Mercurio ed Argo* di Salvator Rosa in passato appartenuta alla collezione del principe Agostino Chigi (Siena 1634 – Roma 1705), nipote di papa Alessandro VII. Negli inventari seicenteschi dell'illustre casata si registravano ben dodici opere del pittore napoletano,(1) tra cui *Pindaro e Pan* (Fig. 1), certamente il più famoso dei dipinti Chigi e dallo stesso Rosa definito “il migliore ch'io sinora m'abbia operato” nella lettera inviata all'amico Giovan Battista Ricciardi il 9 ottobre del 1666.(2) Il soggetto del dipinto qui presentato, come spesso è accaduto per questo genere artistico ritenuto minore, quello del paesaggio, viene determinato dalle poche figure di piccolo formato che vi appaiono e che nel rapporto interno giocano in modo evidente un ruolo di secondo piano rispetto al paesaggio. Tuttavia, nonostante tale rapporto, l'iconografia dell'opera, da sempre, ed anche in questo caso, è a tutto vantaggio della figura umana.

L'identificazione del quadro nella raccolta di Agostino Chigi è alquanto problematica. La tela di cm 111x185, che raffigura il famoso tema mitologico tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, è siglata sul lato destro della composizione con l'inconfondibile monogramma del pittore “SR”. L'opera, esposta in anteprima dopo il restauro nella prestigiosa sede del Palazzo Chigi in Ariccia, fa parte di una collezione inglese ed è stata oggetto di contrastanti pareri da parte di vari studiosi,(3) non già sull'autografia rosiana, quanto piuttosto sulla sua problematica identificazione con quella nella raccolta Chigi.

Il *Mercurio ed Argo*(4) che qui possiamo osservare direttamente costituisce un importante nodo da sciogliere nella produzione del pittore. Infatti in questo studio vogliamo chiarire se si tratta del dipinto commissionato da Agostino Chigi alla fine degli anni cinquanta e appartenuto alla importante famiglia papale fino al 1793, quale *pendant* di un *Paesaggio con David e tre eroi* (Fig. 2) di Claude Lorrain, commissionato nel 1658 dallo stesso Chigi poco prima di quello del Rosa. L'inventario di un più tardo don Agostino, compilato nel 1793, descrive i due dipinti grossomodo negli stessi termini del precedente: “*Altri due sotto li medesi di palmi nove, e cinque rappresentanti Paesi con figure, originali uno di Salvator Rosa, l'altro di Claudio Lorenese con cornice come sopra.*”(5)

Non ci sarebbe nessun problema nell'accogliere la tesi dell'appartenenza di questo *Mercurio ed Argo* alla collezione Chigi dal momento che il dipinto, come si è detto, figura nel suo inventario, se non fosse per l'esistenza di un altro paesaggio dello stesso soggetto, un altro *Mercurio ed Argo* (Fig. 4), di formato più piccolo, cm 109x137, oggi nella William Rockill Nelson Gallery of Art di Kansas City.

In questa sede si procederà a stabilire con ipotesi che ritengo del tutto fondate a quale dei due dipinti di analogo soggetto spetta la



Fig. 1 Salvator Rosa, *Pindaro e Pan*. Ariccia, Palazzo Chigi



Fig. 2 Claude Lorrain, *Paesaggio con David e tre eroi*. Londra, National Gallery



Fig. 4 Salvator Rosa, *Allegoria della Fortuna*. The John Paul Getty Museum Malibu (California, USA)

paternità della collezione Chigi. Intanto, va precisato, come si è accennato, che il parere degli studiosi non è concorde. La redazione di Kansas City, come sostiene Luigi Salerno nella monografia del 1963 e come ribadisce nel 1975, nell'*Opera completa* per la fortunata serie dei Classici dell'Arte Rizzoli, veniva identificata come quella di provenienza Chigi. All'inizio degli anni novanta, B.B. Fredericksen, in un articolo sul Burlington Magazine, ribadiva l'appartenenza dell'opera americana alla collezione Chigi, e riconosceva nel *Mercurio ed Argo* di Kansas City "Un quadro rappresentante con Bosco e fiume con due figure uno che suona la pifara e l'altro sta a sedere con una vacca del dal [sic] fiume alto p.mi 4 1/2 e largo 6 1/2 in circa di Salvator Rosa con sua cornice intagliata e rami di cerque e iande con monti e stelle tutti dorati".(6) Anche Francesco Petrucci, l'anno dopo, riprende il parere del Fredericksen e fa un passo avanti, collegando al quadro un mandato di pagamento del 1660 da lui ritrovato nella contabilità di Agostino Chigi: "a dì 26 detto [giugno 1660...] al s. Salvator Rosa s [cudi] centoventi m.te q.li sono p. d'un quadro di Paese lungo p.mi x p.mi... 7 datoci - s[cudi] centoventi".(7) Nel '92 il Petrucci già rilevava tuttavia che le dimensioni descritte nell'inventario e quelle del pagamento si riferivano ad una tela di formato orizzontale. Anche J. Scott, come gli studiosi precedentemente menzionati, era del parere che il *Mercurio ed Argo*, nonostante le sue misure inferiori rispetto a quelle riferite nell'inventario Chigi, più piccole anche del suo *pendant*, il *Paesaggio con David e tre eroi* di Lorrain, fosse quello americano.

Ritornando allo studio di Fredericksen, lo studioso descrive con fine e pungente analisi, l'acredine mostrata da Salvator Rosa nei confronti di Alessandro VII Chigi (1655 – 1667), dalla cui committenza era stato escluso. I sentimenti del pittore, in relazione a questa delicata circostanza, risultano evidenti nel dipinto raffigurante l'*Allegoria della Fortuna* (Fig. 4). Ciononostante, come argutamente riferisce Fredericksen, il Rosa, che col suo comportamento si era seriamente inimicato i Chigi tanto da rischiare il carcere, riuscì a trarre ampi benefici e consensi: se non dal Papa, certamente dai nipoti Agostino e Flavio Chigi. Molti e tutti di notevole importanza sono i dipinti del pittore posseduti da Flavio Chigi (Siena 1631 – Roma 1693), tra cui quella straordinaria *Humana Fragilitas* (Fig. 5) del Fitzwilliam Museum di Cambridge, e i due dipinti con *Cristo che esorcizza i demoni* (Fig. 6) e *Cristo che predica agli apostoli* (Fig. 7), passati poi per relazioni di parentela nella collezione dei marchesi Incisa della Rocchetta. Agostino, dunque, secondo quanto sostiene lo studioso inglese, possedeva il *Mercurio ed Argo* oggi nel Museo di Kansas City, unitamente ad altri dipinti di paesaggio. Per la cronologia della suddetta opera è giocoforza assumere quale *terminus post quem* il 1658, anno in cui si iniziò a redarre l'inventario e in cui Agostino Chigi commissionò il *David e tre eroi* a Clau-



Fig. 3 Salvator Rosa, *Mercurio ed Argo*. Kansas City, William Rockill Nelson



Fig. 5 Salvator Rosa, *Humana Fragilitas*. Cambridge, Fitzwilliam Museum

de Lorrain, quale, tra non molto, farà da *pendant* al dipinto di Rosa: fatto, questo, del tutto eccezionale, perché, com'è noto, la maggior parte delle opere di Claude fungevano reciprocamente da *pendant*. È importante sottolineare che il dipinto di Lorrain alla National Gallery misuri 112x185, l'identica misura del *Mercurio ed Argo* di Rosa di collezione inglese.

Non è dato sapere cosa avesse spinto Agostino ad avere come *pendant* due composizioni che non hanno nessuna relazione particolare sul piano stilistico e iconografico, se non quel paesaggio anch'esso comunque di differente ispirazione. I contenuti sono assolutamente diversi, l'uno biblico, l'altro mitologico, né si può supporre una relazione interna dei soggetti. Ma è possibile che Agostino stesso fosse consapevole di quanto l'accostamento di due opere così diverse per stile ed ideologia finisse per esaltarne le reciproche qualità e caratteristiche! Claude, che ha dipinto prima del Rosa, ha trattato un tema biblico rispetto al quale il pittore napoletano, con la sua favola mitologica di *Mercurio ed Argo* - forse ambedue i soggetti erano stati dettati dal committente - non si adegua, se non in maniera del tutto aleatoria, alla componente stilistica della composizione del lorenese, pur rispettandone misura e formato. Figlia del paesaggio moderno di matrice ideale concepito dal bolognese Annibale Carracci risulta l'opera di Lorrain, in cui le figure convivono serenamente con la natura nella loro solenne gestualità. La tela rosiana invece già mostra, nelle forme vorticosi degli alberi, nei colori più bruni e terrei, nel maggiore coinvolgimento dei protagonisti nella natura, quell'inquietudine preromantica, appena mitigata dall'incedere della vacca verso la fonte d'acqua, che l'autore svilupperà maggiormente nella sua successiva pittura di paesaggio. In Rosa la natura ha forme conchiuse ed avvolgenti, quasi inglobando la figura umana nella sua impenetrabilità ed imperscrutabilità, così diversa dal mondo pacificato, dall'atmosfera cristallina, dalla serena convivenza tra il paesaggio e l'operare umano, tutti elementi che costituiscono la cifra della poetica del pittore lorenese. Storicamente i due dipinti sono stati da sempre l'uno *pendant* dell'altro, come risulta dall'inventario che al numero 71 descrive il dipinto di Rosa e al numero 72 quello di Lorrain nei termini che qui si ripropongono:

71. *Un quadro rappresentante con Bosco e fiume con due figure uno che suona la pifara e l'altro sta a sedere con una vacca del dal [sic] fiume alto p.mi 4 1/2 e largo 6 1/2 in circa di Salvator Rosa con sua cornice intagliata e rami di cerque e iande con monti e stelle tutti dorati.*

72. *Un quadro con un paese (di due paesi con) e lontananza di più paese con un Re in atto di dar audienza con Soldati con bandiera et alberi alto p.mi 4 1/2 e largo 6 1/2 in circa con cornice intagliata e rami di cerque e iande con monti e stelle tutti dorati mano di Claudio Lorenese.*

I due dipinti continuano ad essere accomunati nella collezione Chigi anche nell'inventario dei quadri posseduti da Agostino dopo la sua morte nel 1705, e sono ancora insieme in un inventario del 1770, quando appartenevano al Principe Sigismondo Chigi. In seguito le guide di Volkmann, Ramdhor ed altri ricordano le due tele come importanti esemplari della collezione Chigi, forse ancora l'uno di fronte all'altro. Nuovamente come coppia sono descritti nel 1793, nell'inventario compilato in quell'anno da un altro Agostino Chigi e così descritti: "altri due sotto li medesi di palmi 9 e 5, rappresentanti paesi con figure, originali uno di Salvator Rosa, l'altro di Claudio Lorenese".

Francesco Petrucci, nella sua nota contenuta negli Atti del Convegno su Salvator Rosa di prossima pubblicazione (Roma, Biblioteca Hertziana, 12-13 gennaio 2009), di cui in questa sede si dà qualche anticipazione per gentile concessione dello studioso, in relazione ai due dipinti di *Mercurio ed Argo*, non esclude la candidatura del dipinto inglese ad una identificazione con quello Chigi.

Va comunque precisato che sia il *Mercurio ed Argo* di Kansas City che quello di collezione inglese sono due redazioni autografe ed ambedue di eccellente qualità. Si può tuttavia aggiungere che la tela americana, nonostante la sua decurtazione non ha perduto la valenza iconografica del rapporto tra figura e paesaggio, pur differendo per *pathos* ed intensità espressiva. Mentre quella inglese qui esposta meglio risponde ad una visione della natura più arcadica e più prossima all'atmosfera lirica della tela di Lorrain, la versione americana è animata da più vivi contrasti chiaroscurali e, forse anche per il taglio, si caratterizza per una maggiore preminenza del primo piano della composizione, che nel brano roccioso del fondo raggiunge il suo apice "romantico". Anche i più violenti e drammatici tocchi di luce, che si riverberano sui tronchi, sulle chiome degli alberi, sui personaggi e finanche sulle montagne rocciose del fondo, testimoniano probabilmente per una più antica datazione del dipinto americano e la sostanziale diversità tra le due redazioni.

È probabile che la scelta di far dipingere a Salvator Rosa un dipinto come *pendant* della tela di Claude Lorrain, sia scaturita da una sostanziale incomprensione tra il committente e gli stessi artisti. In primo luogo, Claude si è adeguato alla esecuzione di una sola tela e non, come solitamente faceva, a due soggetti in *pendant*. Rosa poi, che forse avrebbe dovuto uniformarsi ad una visione molto più arcadica e classica per assecondare la visione paesaggistica del lorenese, non si è sentito di tradire fino in fondo la concezione che proprio negli anni del suo secondo soggiorno romano aveva maturato.

Il primo spostamento della tela di Lorrain e del *Mercurio ed Argo* di Rosa dalla collezione Chigi ci viene ricordato da Fredericksen:<sup>8</sup> i dipinti furono acquistati per primi dal banchiere inglese Robert



Salvator Rosa, *Mercurio ed Argo* (part.).  
Inghilterra, collezione privata. Monogramma  
"SR" visibile in basso a destra







Fig. 6 Salvator Rosa, *Cristo che esorcizza i demoni*. Eredi Incisa della Rocchetta

Sloane, alla cui morte il figlio e la vedova vendettero le loro opere, e quindi anche le tele succitate, ad una serie di amatori inglesi, tra i quali anche James Irvine, che rappresentava William Buchanam. Quest'ultimo ha attestato che il *Mercurio ed Argo*, ritenuto uno dei più importanti pezzi della collezione Chigi, fu valutato più degli altri dipinti dello Sloane e acquistato per 1000 sterline da un certo Lord Grantham. Fu a questa data che le due opere, quella di Rosa e quella di Claudio, insieme con tutto il nucleo delle sue opere nella raccolta Sloane, furono portate a Londra. Il dipinto di Lorrain fu battuto all'asta il 2 giugno del 1804. Ma per l'eccessiva richiesta andò invenduto e in seguito, dopo essere stato in proprietà del Reverendo Howell Carr, fu donato alla National Gallery nel 1831. Il dipinto di Rosa invece, fu portato in Inghilterra da Lord Grantham dove fu custodito prima a Londra e poi nel Bedfordshire. Fu poi venduto ad una certa Lady Lucas rimanendo in Inghilterra fino al 1931, e subito dopo fu venduto al Museo di Kansas City. La ricostruzione di Fredericksen, per quanto dettagliata, non può supporre a priori che l'opera che ha subito questo percorso sia quella originariamente in collezione Chigi. Tale ipotesi può essere inficiata da due elementi almeno: le dimensioni e lo stile. Le misure della redazione di collezione Harris, perfettamente identiche al dipinto di Lorrain, spingono lo studioso a ricorrere ad un'ipotesi che giustifichi la misura più piccola della redazione di Kansas City, asserendo che essa sia stata tagliata sul lato destro. In definitiva, l'opera di collezione inglese è stilisticamente più prossima al *Paesaggio con David e tre eroi* del pittore lorenese: pertanto, se Agostino Chigi aveva pensato questo *pendant* come confronto tra opere differenti nello stile, lo storico inglese ha senz'altro ragione; se però, più verosimilmente, crediamo che il cardinale abbia voluto come *pendant* una coppia di dipinti che condividessero, se non iconograficamente, almeno formalmente degli elementi comuni, allora l'identificazione del dipinto di collezione inglese con quello un tempo in collezione Chigi appare più probabile.

L'iconografia del dipinto qui presentato raffigura uno dei temi più intricati e celebri della pittura barocca. Esso è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui il protagonista è un assente Giove, in una delle sue più celebri tresche amorose, per la quale si serve dell'aiuto di Mercurio. L'opera rappresenta Argo, il gigante dai cento occhi che aveva in custodia Io, trasformata in giovenca bianca, alcuni credono da Giunone per gelosia, altri invece da Giove stesso, mentre Mercurio, incaricato dal Padre degli dei, lo sta addormentando con il suo flauto per poi ucciderlo (da ora Argicida) e liberare l'oggetto del desiderio del focoso amante. Come si sa, Argo morirà ucciso da Mercurio e i suoi cento occhi divennero le cento iridescenze della coda del pavone che da allora divenne il volatile a lei più caro. Ma Giunone continuò a perseguire la povera Io facendola pungero da

terribili tafani. Questa in seguito fuggì in una disperata corsa in Egitto dove Giove le restituì delle fattezze umane e la rese madre di Epafo e poi la destinò in moglie ad Osiride. Da lei discenderebbe la dinastia faraonica d'Egitto.

Quale sia stata la ragione che abbia spinto il Chigi a commissionare un tema così complesso, potrebbe essere un degno oggetto di studio. Essa comunque testimonia la passione per la cultura classica e la fortuna iconografica delle *Metamorfosi* di Ovidio, che per lo stesso Rosa, pittore letterato, era un argomento frequentato.

La tela fu eseguita, come detto, alla fine degli anni cinquanta del XVII secolo. Esso si colloca, dunque, negli anni del secondo e definitivo soggiorno romano dell'artista, quando Salvator Rosa era approdato al sentimento e alla rappresentazione del paesaggio che da sempre si lega al suo nome: la natura si è fatta più inquietante e misteriosa, con le forme chiuse dei suoi anfratti scoscesi, dei dirupi, delle fronde che si liberano incontrollate da tronchi spezzati dal movimento vorticoso. In questa natura piena di fascino ed "orrida bellezza", la luce che balena fra le nubi, anziché chiarificatrice, aggiunge mistero. La composizione ora predilige l'irregolare, l'imprevisto allo schema normativo, alle forme razionali, basate su linee orizzontali e perpendicolari, dei paesaggi ideali di Poussin. Anche in questa opposizione Rosa non può rinunciare ad essere "formale", opponendo il suo schema compositivo verticale, obliquo, talvolta semicircolare, sostituendo la prospettiva aerea dei paesaggi del periodo toscano con la più netta contrapposizione fra masse di colore scuro e chiaro dei suoi ultimi anni. Questa maggiore drammaticità è evidente nelle grandi tele della *Predica del Battista* e del *Battesimo del Giordano* ora a Glasgow, mentre il gusto per il pittoresco anima i grandi quadri del *Battesimo del moro* e dell'*Eunuco della regina Candace*, eseguiti all'inizio del settimo decennio del Seicento. L'ultimo Rosa declinerà in senso più oppressivo e fantastico la svolta preromantica del paesaggio avvenuta dopo il soggiorno toscano. Agli anni romani tra la fine dei cinquanta e gli inizi dei sessanta appartengono opere in cui la natura sembra "inghiottire" l'uomo nelle sue ombrose e profonde viscere, come nel *Paesaggio roccioso con figure*, della collezione dei marchesi Incisa della Rocchetta-Chigi, il *Paesaggio con S. Antonio abate ed eremita* o il *Paesaggio con due figure*, entrambi in collezione Mahon.

Per concludere, ed esprimere senza fraintendimenti qual è la nostra posizione rispetto al quesito iniziale, che tuttavia, per quanto detto sinora, si sarebbe dovuta comprendere, affermiamo che il *Mercurio ed Argo* corrisponde alla tela Chigi.

La nascita del paesaggio moderno sembra a buon diritto attribuibile ad Annibale Carracci,(9) nella sua scoperta della poesia della campagna romana, nella ritrovata verità morale tra l'uomo e la natura,



Fig. 7 Salvator Rosa, *Cristo che predica agli apostoli*. Eredi Incisa della Rocchetta



Fig. 8 Adam Elsheimer, *Notturmo con la fuga in Egitto*. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen



Fig. 9 Annibale Carracci, *La fuga in Egitto*. Roma, Galleria Doria Pamphilj

nella capacità di porre in una continuità sentimentale, “tassesca” paesaggio e figure, conquiste fino ad allora sconosciute a Bril e ai fiamminghi di stanza a Roma, specialisti di un genere considerato da sempre minore che essi riproponevano sulla falsariga del vedutismo tardo manieristico di Muziano. Il respiro solenne di Annibale, che presta dignità anche alla vita più semplice, è evidente già in opere come il *Paesaggio con scena fluviale*, in cui la luce dorata si accorda alla sua tavolozza venezianeggiante, per poi esprimersi nei toni più fermi e solenni della *Fuga in Egitto*, la più eroica e “virgiliana” delle sei lunette Aldobrandini. Al filone “umanista”(10) del paesaggismo inaugurato dal bolognese si avvicina anche Dughet,(11) altro grande poeta del paesaggio romano: nelle lunette della *Fuga in Egitto* (Fig. 9) e della *Deposizione di Cristo*, che appartengono al gruppo delle sei eseguite per decorare la Cappella del Palazzo Aldobrandini, egli anticipa la severa solennità propria più tardi di Domenichino e soprattutto di Poussin.

La sua arte ha spesso oscillato fra i modi più fermi e monumentali di Elsheimer e di Poussin e quelli più liberi e “divulgativi” delle sue tempeste preromantiche, la produzione “estrosa” vicina a Salvator Rosa. Tra i seguaci di Carracci, né Albani né Domenichino, i due artisti che più si cimentano nel genere, riescono ad avere risultati analoghi al maestro. Albani rende il paesaggio spettacolo, scenario, tra sottile sensualità e stilizzazione arcadica. La sua natura, ora solenne e cristallina, ora più indulgente verso calde effusioni neovenete, è una trasposizione letteraria che raramente ha un contatto diretto con la vita e la realtà. È idillio alessandrino piuttosto che *epos* carraccesco. Rispetto alla sua fluente ed ap problematica musicalità, i paesaggi di Domenichino sono costruiti con maggiore robustezza e scandita misurazione spaziale.

Domenichino paesista è sensibile a suggestioni diverse: nel rovetto che brucia del *Mosè* del Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam il ricordo corre direttamente ad Elsheimer (Fig. 8), ma la *Venere con Amore e satiri* della Galleria Pitti, che pure ha qualcosa dell’eleganza archeologica del Tassi e di Claude stesso nei tronchi e nei rami che si legano (oltre al formato, l’ovale, che il lorenese preferirà all’inizio della sua carriera), richiama la grandezza dell’Annibale della *Fuga in Egitto*, già un vero testo di formazione per quanti all’epoca volessero affrontarne il genere. Nicolas Poussin è forse l’artista che spinge al massimo grado l’idealismo della pittura di paesaggio, rappresentando una natura architettata da una ragione vigile e regolatrice, che contrappone ai volgari riferimenti della realtà l’armonia e il decoro dell’Idea belloriana e delle teorie coeve degli Agucchi e dei Dufrenoy (Fig. 10). È un paesaggio sommamente “classico”, che si nutre degli stessi ideali che animano la pittura di storia o di figura, che vive delle suggestioni della letteratura e della mitologia, nell’evocazione poetica di mito e natura che talvolta

supera in intensità perfino la pittura veneta del Cinquecento e l'incanto idillico di Tiziano. La natura e la storia: da mobili e transeunti, essi diventano in Poussin oggetti di solenne contemplazione, verità oggettivate dalla certezza della ragione. Egli può essere considerato, in seno alla tradizione classicista, il ponte tra Raffaello ed Ingres, tra la natura del Rinascimento e quella di Corot e Cézanne. Se all'inizio della sua attività Poussin è influenzato dal calore sentimentale, dal respiro poetico della pittura veneziana, qualcosa di non ancora definito lo spinge verso Raffaello, l'ultimo Annibale, Reni e Domenichino. Il suo classicismo tende inizialmente a contenere, sulla falsariga di Sacchi, l'impeto del barocco romano e della vitalità, da lui intesa come "confusione", dell'arte cortonese. E anche il sentimento della natura ha di riflesso un respiro leggero, all'occasione più caldo e patetico, ma invariabilmente melodioso e continuo. Negli anni cinquanta Poussin riserva alla figura umana un ruolo progressivamente più marginale, come nel *Diogene che rinuncia alla ciotola* del Louvre, mentre in capolavori come il *Paesaggio con il serpente*, i due *Focioni* e *l'Orfeo*, la natura appare quanto mai idealizzata e regolata da leggi che diverranno sempre meno ineluttabili nell'ultima fase, in cui il paesaggio risulta meno controllato e dipinto in uno stile più pittoricista. Le ricerche di Annibale, Domenichino, Albani, Elsheimer, Poussin furono alla base della cultura figurativa del più grande paesaggista del Seicento, Claude Lorrain, un altro francese italianizzato che rappresenta la sintesi delle sperimentazioni carraccesche e fiamminghe con la severità e il rigore della civiltà francese del XVII secolo. In Lorrain assistiamo ad un equilibrio formidabile tra l'idealismo delle sue studiatissime composizioni, nelle quali il primo piano del dipinto è adattato a palcoscenico per i personaggi, fiancheggiato da alberi o edifici, mentre lo sguardo si perde in un orizzonte irraggiungibile, e la rappresentazione della natura è tanto viva nei suoi valori di luce da illuderci che non di rappresentazione ideale si tratti, ma di vera e propria pittura *en plain air* (Fig. 11). Claude non era un intellettuale come Poussin, ma sappiamo che col tempo divenne un uomo dignitosamente istruito, un latinista autodidatta, tanto da fare dell'Eneide, oltre che della Bibbia, la fonte privilegiata da cui trarre temi e suggestioni per le sue mitiche messinscene nella campagna romana. Per lui, forse anche più che per Poussin, Roma fu determinante per la sua formazione, dall'apprendistato presso il Tassi (Fig. 12), col quale si giustificano i suoi primi idilli pastorali, agli incontri con Filippo Napoletano (Fig. 13), Sandrart, Bril (Fig. 14), Callot, Swanevelt, Breenbergh, mentre la tradizione elsheimeriana fu mediata dall'insegnamento del Wals nei due anni del suo soggiorno napoletano. Claude è sicuramente più maestoso e monumentale nelle opere di grandi dimensioni, come *l'Imbarco della Regina di Saba* o le otto tele che dipinse dopo il 1650: è la "maniera grande" degli ultimi 25 anni della sua vita, in



Fig. 10 Nicolas Poussin, *L'Estate*. Parigi, Museo del Louvre



Fig. 11 Claude Lorrain, *Paesaggio con pastore*. Londra, National Gallery



Fig. 13 Agostino Tassi, *Battesimo di Cristo*. Collezione privata



Fig. 12 Filippo Napoletano, *Paesaggio con Cristo e la Cananea*. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

cui nuova centralità è attribuita alla figura umana, attorno alla cui vicenda narrativa sembra atteggiarsi la natura stessa, sicché la scelta di querce, conifere e salici asseconda il tono della scena, epico o dimesso che sia. La luce è veramente la nota fondamentale della sua arte, quella limpida, del primo mattino, che sorge da sinistra, o il caldo splendore della sera, in un luminismo che pone innovativamente in continuità i piani della composizione, che parte dall'osservazione della realtà ma è invariabilmente rappresentata solo dopo il filtro idealizzante del pittore. Dove l'arte di Lorrain si fa più spontanea ed immediata è nella sua incessante attività disegnativa,<sup>(12)</sup> che non costituiva un precedente immediato alla realizzazione di opere specifiche, seppure è innegabile che gli schizzi dal vero costituissero un repertorio di immagini e suggestioni, una sorta di materiale grezzo che poi il maestro affinò nelle sue più studiate elaborazioni su tela. Claude ne padroneggia perfettamente la tecnica artistica, disegnando a penna o a inchiostro diluito, sfumature a guazzo, sanguigna, servendosi o meno delle lumeggiature, su carta bianca, azzurra o colorata. Il fine dei disegni è lo stesso della sua produzione "ufficiale": selezionare il meglio dalla natura comunicando un senso di delizia meglio di quanto possa fare la natura stessa. Solo che i suoi schizzi, per dirla col Kitson, sono poesia espressa in liriche ed in distici anziché in poemi epici. Se nella Roma d'inizio Seicento dovessimo ricercare un termine di opposizione al paesaggismo ideale di Lorrain e Poussin, non avremmo difficoltà ad identificarlo nella pittura bamboccianta,<sup>(13)</sup> non a caso avversata, prima ancora che da Bellori e dal Passeri, da pittori quali Sacchi, Reni, Albani e Salvator Rosa, che videro nei loro soggetti feriali e popolati, ma non realisti perché indulgenti a certo repertorio tipico, "avvenimenti della marmaglia" e un'offesa all'Ida del decoro. Van Laer è l'artista che tra i bamboccianti dedica forse maggiore attenzione al paesaggio, che nella sua produzione occupa, stando alle ricerche di Axel Janneck, un'importanza non dissimile a quella che l'artista tributa alle più celebrate bambocciate o rappresentazioni animalistiche. Il paesaggismo di Van Laer muove dalla polemica antimanagerista contro le scuole di Frankenthal ed Anversa, dei cugini fiamminghi Esais e Jan van de Velde: lo spazio è ora costruito per linee parallele, la profondità è suggerita dai valori tonali che sostituiscono la tripartizione cromatica cara alla pittura fiamminga del Cinquecento, mentre la luce di un orizzonte finalmente ribassato investe realtà antieroidiche per la prima volta assurte all'interesse dell'arte. Dopo il trasferimento all'Aja, in dipinti come la *Veduta di Wesel* del '18 o le *Dune* del '29 la natura diviene tema dominante, per poi ritornare fondale privo di importanza nelle raffigurazioni di assedi e battaglie richieste dalla corte. Il paesaggio ritorna un tema dominante nelle ultime tele di grande formato del periodo romano, insieme ad un rinnovato gusto per la narrazione e la moltiplicazio-

ne di figurine tipiche delle bambocciate. Se in bamboccianti come Jan Miel, nella *Sosta dei cavalieri* del Louvre, l'ambiente paesistico è risolto in pochi tratti, esso fa capolino in rare opere del Cerquozzi, come nella *Danza dei contadini* della collezione d'Arcevia di Roma o nelle vedute napoletane di Wijck, paesaggi ideati che partono tuttavia da presupposti e studi reali, e ciò differenzia le sue marine da quelle più o meno contemporanee di Weenix o di Lingelbach. Il Seicento, tuttavia, nella concezione della natura, rivela anche percorsi "alternativi" a quelli così razionali, schematici, normativi su cui si basa il paesaggio di fondazione carraccesca. Composizioni paesaggistiche meno regolate, più improntate a sentimenti di mistero e imperscrutabilità, appaiono, fuori di Napoli, quelle di Grechetto, Carlo Saraceni ma anche quelle di emiliani "dissidenti" quali Guercino, Michele Desubleo e Francesco Gessi. Anche la luce notturna, talvolta allucinata, delle opere di Filippo Napoletano, così come i cieli astronomici dell'Elsheimer costituiscono allo stesso modo sovvertimenti del *topos* del paesaggio di matrice classicista. Il progressivo svilimento della monumentalità della figura umana avrà in Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, oltre che in Rosa, un interprete di prima grandezza. Le "figurine" di tradizione bambocciante, non molto dissimili da quelle rosiane, sono raffigurate dallo Spadaro non solo nelle opere di collaborazione con Viviano Codazzi, dove la piccolezza della figura umana è posta a contrasto con la solennità dell'architettura illusionistica, ma anche in quelle composizioni in cui essa convive con una natura imperiosa e sovrastante, come nella *Buona ventura*.

Vincenzo Pacelli



Fig. 14 Paul Bril, *Paesaggio con Ebe e l'aquila* (figure di Rubens). Madrid, Prado



- <sup>1</sup> Sei nella raccolta del principe Agostino Chigi, come risulta nel suo *Libro mastro di Guardaroba... iniziato nel 1658*, cinque in quella del cardinale Flavio Chigi, come appare nel suo inventario ereditario del 1692, ed uno in collezione del cardinale Sigismondo Chigi. Si ricorda che nell'inventario del 1698, che elenca i beni dei due cardinali defunti, sotto il nome del Rosa vengono ricordati solo nove dipinti.
- <sup>2</sup> Il dipinto, probabilmente, come ipotizza Francesco Petrucci in *Nuovi Contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel palazzo di Ariccia*, "Bollettino d'Arte", 73, 1992, p. 109, fu acquisito da Agostino dopo che era stato esposto il 9 agosto 1666 nel chiostro di S. Giovanni Decollato. Inoltre, quest'opera è elencata nell'inventario del 1667, quello ritrascritto da Raffaello Vanni, come "un quadro di paese alto dodici palmi e mezza, largo palmi nove in circa, con Pindaro e Satiro appoggiati ad un sasso con un bastone in mano, di Salvator Rosa". Per una più ampia bibliografia sul *Pindaro e Pan*, cfr. F. Petrucci, *Le Stanze del Cardinale*, Ariccia, Palazzo Chigi, Roma 2003, pp. 144-145 e, H. Langdon, cat. 164, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo mostra, Napoli 2008; A. Migliosi Tantillo, *I Chigi ad Ariccia nel Seicento*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana...*, catalogo mostra, vol. I, Roma 1990; id., *Le raccolte di Agostino e Flavio Chigi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo mostra, Siena 2000. Nel restauro del 2003, come rilevato già da F. Petrucci, è emersa la firma "S. Rosa" sulla roccia in basso al centro della tela.
- <sup>3</sup> Cfr. L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano 1963, pp. 50-51, 126, cat. 50; id., *L'Opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975, p. 97, cat. 154; J. Scott, *Salvator Rosa. His Life and Time*, New Haven and London 1995, pp. 125, 247, nota 26; G. Sestieri, *I pittori di battaglie*, Roma, 1999, pp. 444, 449, fig. 11; B.B. Fredericksen, *A pair of pendant pictures by Claude Lorrain and Salvator Rosa from the Chigi collection*, in "The Burlington Magazine", vol. 133, n. 1061, August, 1991, pp. 543-546.
- <sup>4</sup> Il dipinto è citato da L. Salerno nella monografia del 1963 dedicata al pittore ricordando che era in collezione L. Harris a Londra in questi termini: "una versione simile, più sviluppata in larghezza". Non è del tutto chiaro se lo studioso ritenga replica quella americana.
- <sup>5</sup> Archivio di Stato, Roma, Not. A.C. Jo: Alexander Paleani, Vol. 4913, 27th June 1793.
- <sup>6</sup> Questa descrizione figurava nell'inventario della collezione di Agostino Chigi del 1658-67.
- <sup>7</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi inv. 1003.
- <sup>8</sup> Fredericksen, op. cit.
- <sup>9</sup> Sulla "scoperta" del paesaggio moderno da parte di Anniba-
- le e dei suoi, resta ancora fondamentale il testo di A. Foratti, *Il paesaggio dei Carracci e della loro scuola*, Bologna 1921. Recentemente, e più specificamente sulle lunette Aldobrandini, cfr. F. Zeri ed M. Dolcetta, *Carracci: Paesaggio con la fuga in Egitto*, Rizzoli, 1998.
- <sup>10</sup> Per un'analisi approfondita del paesaggio classicista nel Seicento, cfr. *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra, testi critici di F. Arcangeli et alii; prefazione di Germain Mazin; saggio introduttivo di Cesare Gnudi. Bologna 1962, oppure il più recente M. Rossholm Lagerlof, *Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, Yale 1990.
- <sup>11</sup> Cfr. M. Roethlisberger, *Gaspard Dughet: Rome, 1615-1675*, New York 1975.
- <sup>12</sup> Sul Lorrain disegnatore, cfr. M. Roethlisberg, *Claude Lorrain: the drawing*, Berkley, Los Angeles 1968, o, dello stesso anno *Claudio Lorenese: disegni / scelti e annotati da Marco Chiarini*, Firenze la Nuova Italia. Per per gli aspetti più generali del sentimento della natura in Claude, cfr. il catalogo della recente mostra di P. Biscottini, *Lo sguardo sulla natura: luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, Cinisello Balsamo 2008, o opere monografiche come D. Cecchi, *Claude Lorrain, L'opera completa*, Milano 1975.
- <sup>13</sup> Diversi gli studi e le mostre che dalla metà del Novecento sono stati dedicati ai bamboccianti, ai loro paesaggi e agli aspetti di vita popolare delle loro rappresentazioni, in una pittura "alternativa", quando non proprio di "opposizione", all'arte ufficiale, barocca e cortonese degli anni trenta. A partire dalla mostra degli anni cinquanta di Palazzo Massimo alle Colonne, curata da Morandotti, altri importanti contributi sono stati quelli delle retrospettive su Michael Sweerts, nel 1958 a Palazzo Venezia, e di Cesare Lampronti, *Scene d'interno, di genere e Bamboccianti*, Roma 1988. Il testo più completo ed esaustivo sulle diverse generazioni di pittori bamboccianti nella Roma del Seicento rimane quello di Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani e Laura Laureati, *I bamboccianti: pittori della vita quotidiana nel Seicento*, Bozzi editore, Roma 1983.