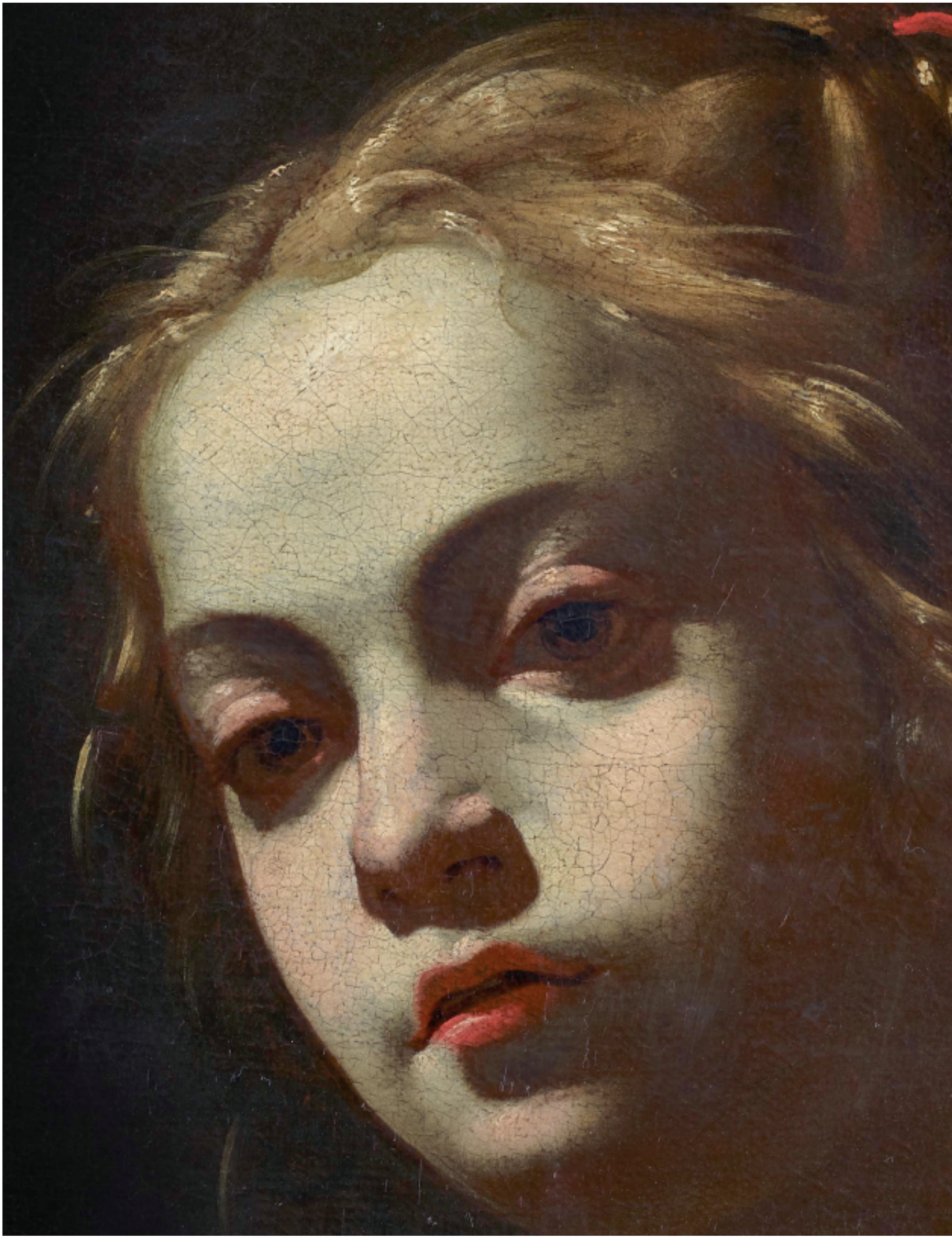


CHARLES MELLIN
(Nancy 1598 ca. – Roma 1649)

Santa Caterina

olio su tela, cm. 67 x 51,55

NAM collection

Provenienza: Londra, Arnold Wiggins, anni '70; Londra, Walpole Gallery.

Bibliografia: *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings,* a cura di M. Fagiolo dell'Arco, London, Walpole Gallery, Torino 1996, pp. 20-21, n. 3 (come Simon Vouet).

Qui attribuito a Charles Mellin: *Santa Caterina* (NAM collection)

Da Simon Vouet al suo giovane collaboratore a Roma, Charles Mellin: sul tema di Santa Caterina

L'attribuzione tradizionale a Simon Vouet di questa *Santa Caterina*, non aveva mai trovato un consenso unanime, ma non era neanche del tutto lontana dalla verità. Nel presente saggio il dipinto viene infatti riattribuito a Charles Mellin.

Nato intorno al 1598-99 in Lorena, Mellin era certamente giunto in Italia entro il 1620, e vi avrebbe trascorso l'intera carriera.[1] Era già associato a Vouet – che aveva otto anni più di lui – nel 1623, se lo si deve indentificare con un certo "Carlo pittore" annoverato negli Stati delle Anime come il suo convivente, assieme ad altri artisti, in via Ferratina, a Roma.[2] Nello stesso anno, si ritiene che abbia svolto il ruolo di assistente principale di Vouet nella decorazione della cappella Alaleoni – consacrata nel 1624 – nella basilica di San Lorenzo in Lucina. Vouet eseguì personalmente le due tele sulle pareti laterali, mentre Mellin potrebbe forse essere stato incaricato di realizzare gli affreschi della volta, sui disegni di Vouet.[3]

Vouet non amava lavorare ad affresco – si lamentava anzi di dover dipingere direttamente sulle pareti nelle sue decorazioni ormai perdute per la basilica di San Pietro[4] – mentre Mellin mostrò fin da subito una notevole dimestichezza con la tecnica, realizzando in seguito affreschi autonomi nelle chiese di San Luigi dei Francesi e di Santa Trinità dei Monti, oltre che nell'ex-palazzo Muti, oggi palazzo Balestra in piazza Santi Apostoli. È probabile che avesse ricevuto una formazione iniziale già in gioventù, prima dell'arrivo in Italia, forse a Nancy dove la sua famiglia si era trasferita;[5] tuttavia, la sua competenza nell'affresco suggerisce con forza che, appena giunto a Roma, egli sia entrato nello studio di un maestro italiano, prima ancora del sodalizio con Vouet. È stato persino avanzato il nome del Domenichino, sebbene manchino solide prove stilistiche di un legame diretto:[6] mentre lievi affinità si possono riscontrare in alcune opere successive di Mellin, più classicheggianti, o barocche, nulla di analogo emerge nei suoi lavori precedenti.[7]

Il primo Mellin che conosciamo è dunque il collaboratore più fidato di Vouet. (L'attività dei numerosi altri francesi attivi attorno a Vouet a Roma, che potrebbero essere stati i suoi allievi, rimane in gran parte un mistero: un dato che, quanto meno, suggerisce come essi non raggiungessero gli standard fissati da Mellin, unico tra loro a riuscire a costruirsi in Italia una carriera realmente autonoma.)[8] Ma se in quegli anni Mellin si dimostrava l'imitatore più abile, tale fedeltà all'esempio di Vouet non ebbe modo di protrarsi a lungo. Verso la fine degli anni Venti del Seicento egli stava già modificando radicalmente il proprio stile, traendo spunto da Andrea Sacchi e, per un breve momento, persino imitando direttamente Nicolas Poussin.[9] Mellin possedeva una facilità pittorica tale da poter giocare liberalmente con la stilizzazione, e, poiché era dotato di una mano dalla grande rapidità esecutiva, fu, come confermano i documenti, un artista estremamente prolifico.[10]







L'intento del presente saggio, prendendo le mosse dalla già citata *Santa Caterina*, è innanzitutto quello di esplorare e approfondire la fase di transizione della carriera di Mellin, tra la fine del suo sodalizio con Vouet – che lasciò Roma nel 1627[11] – e il suo definitivo approdo ad un linguaggio barocco. Il fondamentale catalogo di Philippe Malgouyres realizzato per la mostra del 2007 su Mellin ha gettato le basi per le future nuove scoperte – molte delle quali avverranno in seguito a tale lavoro – soprattutto relative a questo periodo cruciale che, tuttavia, in quell'occasione rimase meno definito.

Santa Caterina, ancora nel formato naturalmente prediletto da Vouet – lo pseudo-ritratto a mezzo busto – è riconoscibile come opera di Mellin soprattutto per i tratti del volto più generali e lievemente idealizzati. Fisionomie di questo tipo compaiono in un gruppo di dipinti molto ambiziosi e per certi versi enigmatici, databili con certezza agli anni immediatamente successivi alla partenza di Vouet, quando Mellin si trasferì a palazzo Muti dove avrebbe eseguito anche gli affreschi.[12]

I giovani fratelli della famiglia Muti mostravano un forte interesse per le arti, e Mellin potrebbe essere stato impiegato come loro precettore di pittura. In ogni caso, questi dipinti – tra cui l'enorme *Allegoria della Pace e le Arti sotto il pontificato Barberini* (fig. 1), oggi a palazzo Barberini – risultano inventariati nelle collezioni Barberini già tra il 1627 e il 1630 come opere del "S.re Giovanni Battista Muti" o di un "fratello del Cavalier Muti".[13] Sebbene Giovanni Baglione sembrasse ritenere che i fratelli Muti – o almeno uno di essi – fossero pittori di notevole abilità, al punto da scrivere di Giovanni Battista che "nel colorito molto vale",[14] tutti gli studiosi moderni, a partire da Erich Schleier nel 1976, hanno concordato nel ritenere che tali dipinti siano stati in realtà realizzati in gran parte, o integralmente, dallo stesso Mellin.[15]

Le ragioni sono molteplici. In primo luogo, le opere sono perfettamente coerenti, per stile, tecnica e qualità, con quanto sappiamo dell'attività di Mellin. Ma soprattutto, la realizzazione di composizioni così grandiose e complesse come l'*Allegoria della Pace e le Arti* sarebbe stata al di là delle capacità di chiunque non fosse un pittore di prim'ordine, per non parlare dei giovani aristocratici fratelli Muti, che difficilmente possono aver completato un apprendistato pieno e regolare. Giovanni Battista Muti nacque nel 1604 e il fratello Prospero – generalmente presunto come l'altro possibile pittore – nel 1602: al momento dell'esecuzione avevano dunque solo tra i ventidue e i venticinque anni, un'età alla quale lo stesso Mellin, nonostante fosse già ben formato, figurava ancora sotto la guida di un maestro più esperto.





3. Attribuito a Charles Mellin: *Ulisse che scopre Achille tra le figlie di Licomede* (Torino, Accademia Albertina)

4. Charles Mellin: *Carità Romana* (Paris, Musée du Louvre)

Quindi, è possibile che Mellin abbia eseguito questi dipinti elaborando indicazioni fornite dai fratelli Muti, o persino utilizzando loro schizzi come punto di partenza; ma il lavoro pittorico vero e proprio fu quasi certamente svolto da lui, anche se le tele furono successivamente donate ai Barberini a nome dei Muti.

Anche la *Maddalena Penitente* di palazzo Barberini (fig. 2) – che, pur non essendo mai stata inventariata a nome dei Muti, è totalmente coerente con il gruppo di opere loro associate[16] – appare strettamente imparentata con la nostra *Santa Caterina*, di dimensioni più contenute. Vi troviamo lo stesso naso piccolo e appuntito, le guance piene e le labbra intensamente arrossate. Analogo è anche l'incarnato cremoso, sul quale il colore liscio è steso con una naturalezza quasi indolente, priva della consueta agitazione nervosa nella pennellata di Vouet. Si noti inoltre come le dita della *Maddalena*, come quelle della *Santa Caterina*, siano enfatizzate in senso stilizzante – innaturalmente tubolari nella resa e leggermente ricurve alle estremità – tinte di un rosa caldo e acceso in modo particolarmente pronunciato.

L'arancione dell'abito della *Santa Caterina* era, come si vedrà più avanti, uno dei prediletti della tavolozza di Mellin, che ne preservava la purezza per intensificarne l'effetto, modulandolo poco nei chiari e negli scuri. Nell'*Allegoria della Pace e le Arti* questo peculiare senso del colore è sviluppato su scala più ampia: Mellin tendeva a privilegiare armonie di colori secondari rispetto ai primari, spesso però con un sorprendente grado di saturazione. Lo si osserva anche nella *Santa Caterina*, dove l'abito arancione è accostato a una camicetta viola e a uno scialle turchese.

Vorrei qui richiamare l'attenzione anche su *Ulisse che scopre Achille tra le figlie di Licomede*, conservato all'Accademia Albertina di Torino (fig. 3), a lungo attribuito ad un pittore della "cerchia di Simon Vouet" fino a quando Yuri Primarosa non propose, con lucidità, di ricono-

Alla pagina a fianco

1. Charles Mellin (con il fratello del Cavalier Muti?): *Allegoria della Pace e le Arti* (Roma, Palazzo Barberini)

2. Charles Mellin: *La Maddalena Penitente* (Roma, Palazzo Barberini)

5. Charles Mellin: *San Sebastiano* (Houston, Blaffer Collection)

3a. Particolare

scerlo come opera di Mellin.[17] Tale proposta fu respinta da Malgouyres e Schleier, a mio avviso troppo frettolosamente.[18] Merita adesso di essere riconsiderata, poiché la somiglianza del dipinto con l'*Allegoria della Pace e le Arti* è, come già notava Primarosa, inequivocabile.

Le ampie pennellate sulla manica cangiante rosa-blu della figura femminile seduta al tavolo sono, a ben vedere, identiche a quelle della manica blu-rosa della donna seduta a destra nell'*Allegoria*: il cangiantismo è stato semplicemente invertito. Una pennellata così larga e disinvolta non si riscontra nelle opere romane di Vouet, né in quelle di alcun altro dei suoi seguaci a noi noti. Ancora più eloquente è l'uso del colore: Ulisse indossa il consueto mantello arancione, ormai familiare, completamente privo di ombreggiature e di modulazioni luministiche, mentre il mantello più elegante di Achille è esattamente dello stesso turchese dello scialle della nostra *Santa Caterina*.

Questa è, peraltro, la medesima tavolozza del tutto personale impiegata nella *Carità Romana*, databile intorno al 1630, oggi al Musée du Louvre, Parigi (fig. 4), la cui composizione era nota, sebbene da una copia di scarsa qualità, già nel 1683 come opera di Mellin, quando Charles Le Brun la inserì nell'inventario della collezione reale francese.[19] A ciò si aggiunge un ulteriore elemento decisivo: nel dipinto torinese Achille è stato chiaramente eseguito dallo stesso modello che posò per il *San Sebastiano* oggi nella Collezione Blaffer di Houston (fig. 5). Quest'ultimo dipinto è ancora esposto con la tradizionale attribuzione a Vouet, ma la critica si è progressivamente orientata ad ascriverla alla mano di Mellin.[20]

Ci troviamo quindi di fronte ad un'acquisizione di grande importanza per il catalogo dell'artista, per varie ragioni – non ultima, la sua straordinaria qualità. È forse il dipinto che più si avvicina





al livello di Vouet; ma al tempo stesso è distintivo. Ancora una volta emerge quella pennellata più ampia, levigata, ora carezzevole, che media la luce in tonalità di una chiarezza sottile, paragonabile a quella di Hendrick ter Brugghen. L'interpretazione pittorica è troppo misurata e apertamente sensuale per Vouet, tanto nella resa espressiva – lo sguardo dolce e assorto ricorda da vicino quello della nostra *Santa Caterina* – quanto nella tecnica. Il dipinto poi dimostra che Mellin, per un certo periodo, condusse una personale sperimentazione all'interno di quello che, in mancanza di una definizione più specifica, può essere descritto come un chiaroscuro di matrice caravaggesca. È pertanto verosimile che altri esempi, ancora non riconosciuti, attendano una corretta reidentificazione.

La nostra *Santa Caterina* era stata infatti menzionata brevemente nel catalogo di Malgouyres, in un momento in cui l'opera non era ancora stata fotografata e non risultava disponibile per uno studio diretto, come lavoro di un'altra mano vouettiana oggi dimenticata, alla quale si attribuiva anche la coppia di *Santa Margherita* e *Sant'Orsola*, entrambe conservate al Wadsworth Atheneum di Hartford, Connecticut, dove sono tuttora esposte come opere di Vouet (figg. 6-7).[21] L'osservazione di fondo era giusta, poiché in tutte e tre le immagini le maniche bianche sono dipinte esattamente nello stesso modo.

In un contributo successivo, però, Malgouyres si spinse a riattribuire

6. Charles Mellin: *Santa Margherita* (Hartford, CT, Wadsworth Atheneum)

7. Qui attribuito a Charles Mellin: *Sant'Orsola* (Hartford, CT, Wadsworth Atheneum)



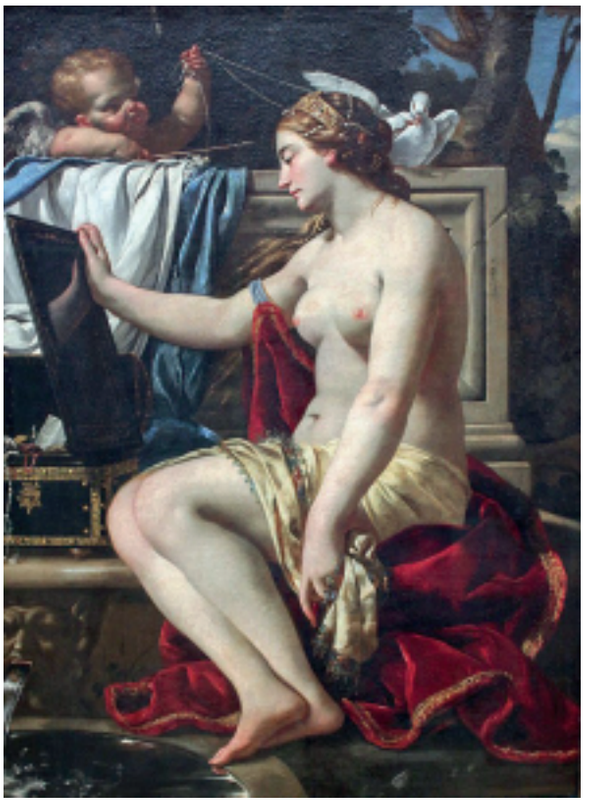




8. Simon Vouet: *Maria Maddalene* (Los Angeles, CA, LACMA)

9. Charles Mellin (sotto la guida di Simon Vouet?): *La toeletta di Venere* (Berlin, Gemäldegalerie)

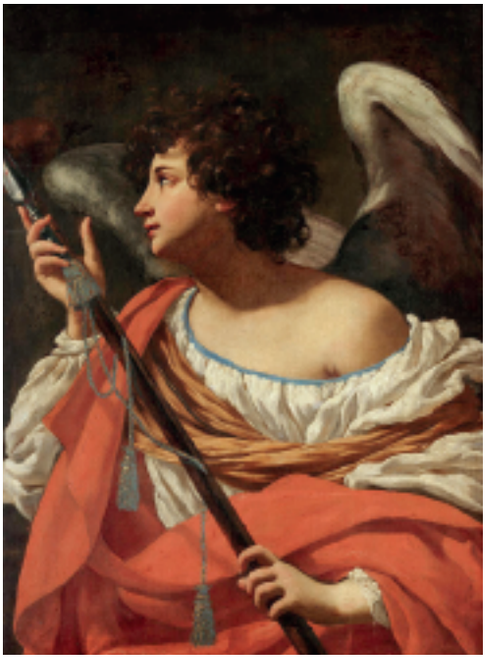
10. Charles Mellin (sotto la guida di Simon Vouet): *Angelo con la lancia* (Napoli, Museo di Capodimonte)



integralmente la *Santa Margherita* a Mellin, ma mantenendo la *Sant'Orsola* come opera autografa di Vouet stesso, piuttosto che di un collaboratore o di un seguace.[22] A mio avviso, entrambe le tele sono invece interamente da ascrivere alla mano di Mellin: le lievissime differenze riscontrabili nell'esecuzione pittorica si spiegano agevolmente se si riconosce che l'artista, come molti altri, adottava soluzioni leggermente diverse nel rappresentare figure in azione rispetto a figure statiche, probabilmente perché in tali casi non poteva fare affidamento, nella stessa misura, su un modello in posa.

Per la tonalità più scura e la presenza fisica più decisa – soprattutto nella *Sant'Orsola* – questa coppia potrebbe essere stata realizzata nell'ultima fase in cui Mellin lavorava ancora al fianco di Vouet, seppure entrambe le figure risultino percettibilmente più sensuali di qualsiasi creazione certa di Vouet. E non solo gli abiti della *Sant'Orsola* sono costruiti con pennellate ampie e succose, ma la santa presenta anche le tipiche dita tubolari che si arrossano alla estremità, mentre il viso appartiene ancora una volta a quel tipo fisionomico già riscontrato nell'*Allegoria della Pace e le Arti*.

A questo punto è utile tornare direttamente alle opere autografe di Vouet, per chiarirne la distinzione. Tale è la confusione che ancora circonda la sua personalità artistica in Italia – una confusione dovuta perlopiù ad una prudenza attributiva, poiché le mani dei suoi altri accoliti non sono ancora state adeguatamente riconosciute – che persino la *Maria Maddalena* del Los Angeles County Museum of Art è stata messa in dubbio (fig. 8).[23] Eppure, se questa non fosse opera di Vouet stesso, nel momento del suo massimo splendore, negli anni frenetici immediatamente successivi alla sua elezione a Principe dell'Accademia di San Luca nel 1624, biso-



gnerebbe ammettere che uno dei suoi seguaci dimenticati, incapace di costruirsi una carriera indipendente, fosse nondimeno in grado di dipingere con maggiore abilità e raffinatezza di chiunque altro artista allora attivo a Roma – un'ipotesi difficilmente sostenibile sul piano critico.

Nella *Maddalena* del LACMA, gli abiti sono costruiti attraverso ombre più profonde, che delineano ogni minima variazione d'angolo delle pieghe; il pennello indugia sui capelli per restituirne il peso e il contrasto materico con la pelle nuda su cui ricadono; e ogni articolazione e tendine delle mani sono delineati con contorni infinitamente più studiati, assistiti da ombre più scure ma al tempo stesso più calde e variate nei mezzi toni.

La *Maddalena* del LACMA è inoltre importante perché Mellin la conosceva sicuramente: essa dovette essere eseguita nel momento della sua collaborazione più stretta con Vouet, nonchè della sua massima ammirazione nei suoi confronti. Una convincente prova si trova nella *Toeletta di Venere* della Gemäldegalerie di Berlino (fig. 9), dipinta in gran parte, o forse interamente, da Mellin, ma probabilmente ancora sotto la direzione di Vouet, nel suo studio, intorno al 1625-26, come è stato approfondito in altra sede.[24] Vi ricompaiono le caratteristiche dita rosate e appuntite secondo la formula di Mellin, così come un'applicazione del colore più pesante, più piatta e, in un certo senso, più rozza: la sua pittura lascia sempre affiorare la propria matericità, invece di trasfigurarsi, come spesso accade in Vouet, mirabilmente, in ciò che dovrebbe rappresentare.

Però il drappo blu che pende dietro Venere, dal quale emerge Cupido, riprende fedelmente quello utilizzato da Vouet per la manica della *Maddalena* del LACMA (fig. 8), a dimostrazione di un consa-

11. Qui attribuito a Simon Vouet: *Santa Caterina* (Londra, National Gallery)

12. Simon Vouet: *Alabardiere* (Dayton, OH, Dayton Museum of Art)







13. Simon Vouet: *La Buona Ventura* (Ottawa, National Gallery of Canada)

pevole tentativo di avvicinamento stilistico. Per complicare ulteriormente il quadro, il trattamento dello sfondo, con quegli alberi che si stagliano contro il cielo, è stato correttamente riconosciuto come tipico di Mellin,[25] ma non è poi così distante da quanto si osserva nello sfondo della *Maddalena* del LACMA, di Vouet.

A questa medesima congiuntura temporale risale anche l'*Angelo con la lancia* del Museo di Capodimonte a Napoli (fig. 10), realizzato come parte di una serie commissionata da Ascanio Filomarino, di dodici angeli con strumenti della Passione (questo soggetto sembra alludere, non a caso, alle decorazioni oggi perdute che Vouet aveva appena eseguito per la basilica di San Pietro). Vouet ricevette il pagamento per la serie da Filomarino nel 1627, ma, come già concordato, egli delegò una parte sostanziale dell'esecuzione ai suoi collaboratori.

In altri dipinti della serie – una seconda tela, più asciutta nell'esecuzione, è anch'essa conservata a Capodimonte, mentre i due angeli più spettacolari sono al Minneapolis Institute of Arts[26] – risulta più difficile distinguere ciò che possa essere, o meno, di mano di Vouet. Al contrario, nell'*Angelo con la lancia* gran parte, se non la totalità dell'esecuzione, è senza difficoltà attribuibile a Mellin. L'impasto pitto-

rico è, come di consueto, più grasso; il tocco è più ampio e impaziente – la sciarpa ocra si dissolve in pennellate che sembrano quasi rinunciare a descriverne puntualmente la forma. Mentre il colore è mantenuto luminoso e relativamente piatto.
Non si può escludere che Vouet abbia aggiunto qualche intervento finale – forse un accento di brillantezza al volto e ai capelli dell'angelo, forse qualche tocco anche alla *Venere* di Berlino – ma la fiducia riposta in Mellin appare evidente. Già prossimo ai trent'anni, Mellin si era dimostrato ormai un pittore pronto a emanciparsi e a procedere nel proprio percorso artistico.

Per ampliare questo discorso, sarebbe opportuno richiamare l'attenzione su un'altra *Santa Caterina*, catalogata come "Scuola Italiana" e conservata nei depositi della National Gallery di Londra (fig. 11). Il dipinto fu acquisito dal museo nel 1926 con un'attribuzione a Francesco Solimena; consultato in proposito, Sergio Ortolani rispose giustamente che non era riconducibile a Solimena, e che non fosse neppure napoletana, aggiungendo poi che vi era "qualcosa del Vouet, ma troppo poco".[27] Ma ora, alla luce delle acquisizioni più recenti sul soggiorno italiano di Vouet – includendo quelle sul suo *entourage* a Roma – è legittimo chiedersi se Ortolani manterebbe lo stesso giudizio. Se, ad esempio, avesse avuto modo di conoscere l'*Alabardiere* del Dayton Museum of Art, Ohio (fig. 12), che appare quasi il fratello gemello di questa *Santa Caterina*?
Pur essendo dipinti realizzati su supporti diversi – tela

14. Qui attribuito a Simon Vouet (?): *Suonatore di flauto* (Firenze, Gallerie degli Uffizi)

15. Qui attribuito a Charles Mellin (?) da Simon Vouet: *Suonatore di flauto* (Los Angeles, CA, LACMA)







14a. Particolare

nel caso dell'*Alabardiere*, mentre per la *Santa Caterina* tavola, che comporta una diversa resa del colore – le due opere condividono in modo evidente non soltanto la stessa fisionomia, ma il medesimo autocontrollo espressivo, sottolineato da quelle bocche un po' imbronciate. Poiché la *Santa Caterina* londinese conserva ancora un tono marcamente caravaggesco, è plausibile collocarla non molto tempo più tardi della *Buona Ventura* di Vouet oggi alla National Gallery of Canada, Ottawa (fig. 13): la qualità della luce risulta del tutto comparabile, così come la tinta usata per lo sfondo.

Ma, forse soprattutto perché concepita come figura a mezzo busto, secondo una formula che consentiva all'artista di mettere maggiormente in evidenza la propria destrezza, la *Santa Caterina* londinese è dipinta con straordinaria finezza. Il disegno è di un'eccezionale acutezza e la superficie pittorica è rifinita con un tale lusso che in passato fu persino proposta un'attribuzione ad Anastasio Fontebuoni.[28] Non sarebbe, del resto, l'unica occasione in cui Vouet venne scambiato per un pittore fiorentino.

Il celebre *Suonatore di flauto*, oggi conservato nei depositi delle Gallerie degli Uffizi di Firenze sotto una vernice ingiallita (fig. 14), è stato in passato attribuito a Sigismondo Coccapani, a Vincenzo Dandini o ad Orazio Fidani;[29] compare inoltre nella letteratura dedicata a Vouet, ma come copia, forse derivata dall'altra versione oggi al LACMA (fig. 15).[30] Qui propongo invece di ribaltare questa relazione: la tela degli Uffizi è di gran lunga più prossima alla mano di Vouet stesso. Essa è percorsa da quella pennellata affilata e nervosa, quasi scarabocchiata, che caratterizza alcune delle sue opere romane più intense; presenta persino incisioni o graffi sulla superficie pittorica, tracciati con il manico del pennello – sono evidenti sul polso destro e sul polsino aperto che lo circonda – probabilmente per rimarcare e calibrare ancor più le idee disegnative nelle succesive fasi della stesura pittorica vera e propria (fig. 14a).

L'ingrandimento rivela inoltre la consueta attenzione riservata alle mani, del tutto analoga a quella riscontrabile nella *Buona Ventura* di Ottawa. Ma i due dipinti degli Evangelisti conservati al Philadelphia Museum of Art, il *San Giovanni* e il *San Luca* solitamente datati al





16. Simon Vouet: *La Madonna Hesselin* (Paris, Musée du Louvre)

1622-23, costituiscono forse i confronti più stringenti, per spirito e concezione complessiva, con il *Suonatore di flauto* degli Uffizi.
Se anche quest'ultimo fosse stato realizzato durante quel breve periodo in cui Vouet, appena rientrato a Roma da Genova, era sommerso da nuove commissioni, diventa allora urgente riconsiderare lo *status* della versione del LACMA, un tempo, ma ormai non più, ritenuta l'originale. Pur trattandosi di una copia,[31] essa fu infatti eseguita con una tecnica e un gusto nettamente distinti – e proprio, probabilmente, nel momento in cui Mellin stava entrando nell'orbita di Vouet. La possibilità, se non la probabilità, che Mellin abbia eseguito copie dirette delle opere più celebri del maestro è stata avanzata da Primarosa, che in quell'occasione ne propose anche un esempio suggestivo.[32]
Il *Suonatore di flauto* del LACMA reca in effetti una chiara impronta melliniana. Il viola intenso della manica, steso con una pittura più semplice e pacata, corrisponde a uno dei colori favoriti dell'artista, utilizzato ad esempio nel *San Sebastiano* di Houston (fig. 5). Anche il tono liquido dello sfondo richiama quel dipinto, soprattutto nel modo in cui gli ultimi riccioli dei capelli scuri sembrano dissolversi in esso. Nel complesso, rispetto alla versione degli Uffizi, il *Suonatore di flauto* del LACMA appare più luminoso e più piatto; più apertamente pit-



17. Simon Vouet: *Diana Cacciatrice* (Hampton Court, Royal Collection Trust)

torico, ma privo di una vera presenza fisica. Ciò si spiega con il fatto che l'autore dell'originale – vale a dire Vouet – stava ancora lavorando secondo priorità di matrice caravaggesca, mentre Mellin, significativamente più giovane, era giunto a Roma quando il caravaggismo stava già perdendo il proprio carattere cogente.

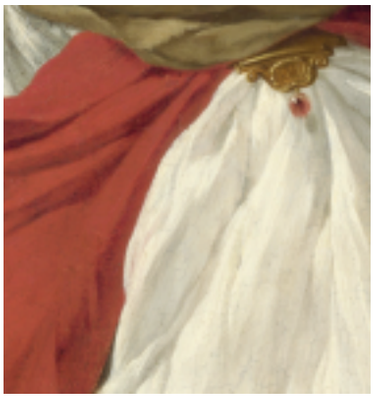
Anche la *Santa Caterina* Londinese tradisce queste persistenti istanze caravaggesche; tuttavia, ogni forma è ormai filtrata, raffinata e persino stilizzata. In questo senso, non è improbabile un richiamo alle prime opere caravaggesche di Guido Reni, come la *Santa Cecilia* del Norton Simon Museum di Pasadena, dove la presenza fisica della figura è non solo accompagnata, ma potenziata da una perfetta articolazione di ogni dettaglio, mentre l'espressione si addolcisce sensibilmente. Anche la tavolozza della *Santa Caterina* appare affine a quella del primo Reni romano, leggermente più ricca rispetto a quella di Caravaggio; e senza dubbio la sciarpa di giallo-ocra indossata dalla santa fu originariamente derivata dal Reni.

Infine, però, Vouet fece propria questa soluzione cromatica, continuando a utilizzarla anche dopo il ritorno a Parigi, quando il suo stile subì una trasformazione radicale. Ne è un esempio la cosiddetta *Madonna Hesselin* del Louvre, realizzata circa vent'anni dopo (fig. 16): il colore vi è complessivamente ravvivato, per adattarsi a una luce nordica più fredda, ma rimane disposto con una cura estrema, tale da esporre con precisione la scriminatura dei capelli che incorniciano la fronte, per poi ricadere in morbide ciocche lungo il collo e sul petto.

Un altro dipinto tardo del periodo parigino di Vouet, *Diana cacciatrice*, firmata e datata 1637 e conservata nella Royal Collection a Hampton Court (fig. 17), offre un ulteriore e decisivo termine di confronto critico per confermare l'attribuzione della *Santa Caterina* londinese.

11a. Particolare

17a. Particolare





A questa data Vouet, ormai pittore di corte, aveva definitivamente abbandonato il crudo naturalismo romano; ma l'espressione di Diana, sebbene più alteramente composta, conserva una sicurezza e un autocontrollo che rimangono strettamente affini a quelli della *Santa Caterina*, affidati agli occhi pesantemente incappucciati e al labbro inferiore pieno, perfettamente modellato ma leggermente ristretto verso gli angoli.

Ancora più significative sono le pennellate sulla tunica gialla della figura di *Diana*,







identiche per fattura pittorica a quelle delle maniche bianche della *Santa Caterina* (figg. 11a e 17a). Poiché tale modalità esecutiva non è ravvisabile, a quanto ad oggi risulta, nelle opere italiane di Vouet – con l'eccezione notevole della camicia bianca indossata dalla figura femminile nella *Tentazione di san Francesco* a San Lorenzo in Lucina – riesce difficile immaginare che i suoi primi seguaci potessero averla assimilata o replicata così, ammesso che ne avessero avuto l'audacia tecnica.

Anche il fermaglio che stringe la tunica rossa sul petto della *Santa Caterina* è coerente con il repertorio di Vouet, per il modo in cui la luce si riflette sui bordi smussati. Sebbene alcuni dettagli siano andati perduti a causa di una pulitura aggressiva, è ancora possibile distinguere una minuscola figura femminile distesa (fig. 11b). Vouet ricorse a simili accessori ornamentali per arricchire il significato iconografico di altri raffinati pseudo-ritratti a mezzo busto, come nella *Sant'Agnese* in collezione privata (fig. 18);[33] e poi vi è il *Ritratto di Artemisia Gentileschi* a Palazzo Blu, Pisa (fig. 19): in entrambi i casi, risalenti alla metà degli anni Venti, le figure indossano medaglioni sul petto. E naturalmente, *Sant'Agnese* presenta anche la stessa sciarpa color ocra drappeggiata sulle spalle.

In conclusione, torniamo ancora una volta alla *Diana* di Hampton Court (fig. 17). Le sue mani appaiono qui tremolanti, quasi disossate nella resa e, proprio per questo, sorprendentemente affini a quelle dipinte da Mellin a Roma, ad esempio nell'*Allegoria della Pace e le Arti* (fig. 1), o nella *Carità Romana* (fig. 4). Tutte le forme risultano più levigate di prima; e i panneggi, pur mantenendo una solida struttura, sono risolti con una pennellata molto più aperta.

Si impone quindi una domanda stimolante: Vouet e Mellin giunsero al Barocco contemporaneamente, ma per vie autonome? Oppure è possibile che, a metà degli anni Venti, lavorando fianco a fianco, si sia esercitata una sottile influenza reciproca, e che Vouet stesso sia stato incoraggiato ad alleggerire e ad aprire la propria tecnica dal confronto con il talentuoso giovane collega?[34]

Jacob Willer

11b. Particolare

18. Simon Vouet: dettaglio di *Sant'Agnese* (collezione privata)

19. Simon Vouet: dettaglio del *Ritratto di Artemisia Gentileschi* (Pisa, Palazzo Blu)

[1] Il testamento del padre, dettato il 17 giugno 1620, menziona che Charles, il figlio pittore, si trovava in quel momento a Roma, come riportato per la prima volta in P. Choné, *À propos du peintre Charles Mellin. Un essai d'industrialisation à Nancy au début du XVIIe siècle*, in "Le Pays lorrain", I, 1983, pp. 35-50 (pp. 48-49).

[2] Come citato, con tutti gli altri dettagli biografici qui forniti, in *Charles Mellin: Un Lorrain entre Rome et Naples*, catalogo della mostra, a cura di P. Malgouyres, Caen e Nancy, Musées des Beaux-Arts, Paris 2007, p. 32.

[3] *Ibid*., p. 38.

La possibile paternità di Mellin per gli affreschi fu ipotizzata per la prima volta da J. Thuillier in *Vouet*, catalogo della mostra, a cura di J. Thuillier, Parigi, Grand Palais, 1990-91, pp. 212-215, nn. 15-16.

[4] *Ibid*., pp. 102-106.

[5] P. Malgouyres, in *Charles Mellin*, 2007, p. 28.

[6] Un possibile apprendistato presso Domenichino fu indicato per la prima volta nel 1751, da Dom Augustin Calmet nella sua *Bibliothèque Lorraine, ou histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine*, come ulteriormente approfondito in *Charles Mellin*, 2007, p. 34.

[7] La composizione del *Sacrificio di Abele* di Mellin, nota in varie versioni, è stata paragonata alla *Cacciata di Adamo ed Eva* di Domenichino del Musée de Grenoble, in *ibid*., p. 151. Però, con la sua fattura aperta – crucialmente, senza quella arrotondatura ossessiva, la scultura di ogni forma che caratterizza l'opera di Domenichino – l'opera di Mellin sembra più ispirata al coetaneo Andrea Sacchi.

[8] In momenti diversi di quella cerchia facevano parte anche il fratello Aubin Vouet, la moglie Virginia de' Vezzi, Jacques de Létin, Henri Traivoel, e Claude Mellan che realizzò sia dipinti che stampe.

[9] La *Sacra Famiglia con San Giovannino*, in collezione privata, firmata e datata "163[…]", è il miglior esempio della vicinanza di Mellin allo stile di Poussin, ulteriormente approfondito in *Charles Mellin*, 2007, pp. 250-256. Molto probabilmente esistono altri esempi ancora da trovare.

[10] Mellin fu descritto come un seguace "molto attivo" di Vouet in J. Von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-Bildhauer-und Maler-Kuns*t, II, libro 3, Norimberga 1675, p. 369.

[11] Dopo un breve soggiorno a Venezia, tornò a Parigi.

[12] Per una approfondita rivalutazione del rapporto di Mellin con i Muti, si veda Y. Primarosa, *Giovanni Battista Muti Papazzurri e Charles Mellin. Un "nobile dilettante" e un pittore lorenese alla Corte dei Barberini*, in "Storia dell'Arte", 127, 2010, pp. 41-92.

[13] *Ibid*., pp. 66-72.

[14] G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori: dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' Tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, ristampato a Napoli 1733, p. 251.

[15] E. Schleier, *Charles Mellin and the Marchesi Muti*, in "The Burlington Magazine", 118, n. 885, dicembre 1976, pp. 836-845.

[16] La *Maddalena* Barberini, riportata all'attenzione agli studiosi solo nel 1994, fu attribuita a Vouet. Fu poi riattribuita a Mellin da P. Malgouyres e successivamente catalogata come tale in *Charles Mellin*, 1977, pp. 76-79, n. 46.

[17] Y. Primarosa, *Nuove proposte per Charles Mellin pittore e disegnatore lorenese a Roma*, in "Bollettino d'Arte", VII, n. 16, ottobre-dicembre 2012, pp. 53-76 (pp. 61-62).

[18] Sempre in riferimento al parere di Malgouyres, si veda E. Schleier, *Il vero "Apollo che abbraccia un arbore della mano del S. Muti" e alcune considerazioni su Charles Mellin*, in "Studi di Storia dell'Arte", 30, 2019, pp. 239-248 (p. 244).

[19] Come osservato Malgouyres, in *Charles Mellin*, 2007, pp. 113-117, nn. 16-17.

[20] A tale riguardo, si veda P. Malgouyres, *Charles Mellin et Simon Vouet en Italie*, in *Simon Vouet en Italie*, atti di convegno, a cura di O. Bonfait e H. Rousteau-Chambon, Rennes 2011, pp. 69-84 (pp. 70-72). E, con meno esitazioni sulla riattribuzione, Primarosa, *Nuove proposte per Charles Mellin*, pp. 59-60.

[21] P. Malgouyres, in *Charles Mellin*, 2007, p. 41, e p. 41, nota 74.

[22] P. Malgouyres, in *Charles Mellin et Simon Vouet*, 2011, p. 74.

[23] Da M. Weil-Curiel, come riportato il 3 gennaio 2012 da D. Rykner nella sua recensione online della mostra *Simon Vouet (les années italiennes 1613/1627)* del 2008, al Musée des Beaux-Arts, Nantes, per *La Tribune de l'Art*.

[24] P. Malgouyres, in *Charles Mellin*, 2007, pp. 46-48, n. 36; Y. Primarosa, *Nuove proposte per Charles Mellin*, pp. 62-65.

[25] *Ibid*.

[26] Tuttavia, anche lo *status* dei due dipinti di Minneapolis è stato oggetto di controversie. Seguendo il giudizio di Erich Schleier, sono stati descritti come "*si virtuose, presque trop brillant*" da Malgouyres, in *Charles Mellin*, 2007, p. 50. Ma non è forse la stessa brillantezza che vediamo nell'indiscussa *Allegoria del Tempo sconfitto dalla Verità e dalla Bellezza* conservata al Museo del Prado di Madrid?

[27] In una lettera del 3 agosto 1939, conservata nella relativa cartella alla National Gallery.

[28] In primo luogo da Fiorella Sricchia Santoro, poi da Giuseppe Cantelli, come riportato in F. De Martino, *Anastasio Fontebuoni*, Roma 2006, p. 49, n. 29.

[29] Si veda *Caravaggio e caravaggeschi nelle gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, Firenze, Palazzo Pitti, Firenze 1970, pp. 94-95, n. 62 (come Coccapani).

[30] La versione LACMA era attribuita, con cautela, a Vouet in A. Brejon de Lavergnée, *Four New Paintings by Simon Vouet*, in "The Burlington Magazine", 124, n. 956, novembre 1982, pp. 685-689. Lì era anche discussa la relazione tra le varie versioni o copie e la storia delle loro attribuzioni.

[31] Era già stato catalogato come probabile copia in *France in the Golden Age: Seventeenth-Century French Paintings in American Collections*, catalogo della mostra, a cura di P. Rosenberg, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1982, p. 376. Per quella mostra, tuttavia, la *Sant'Agnese* e la *Sant'Orsola* di Hartford, qui attribuite a Mellin (figg. 6-7), furono catalogate come interamente di Vouet. Per maggiori informazioni, si veda *ibid*., pp. 334-335, nn. 115-116. In particolare, l'autore ha evidenziato le "*undulating fingers*" e "*the use of vivid, flashy colours*", nonché l'evidente "*pleasure the artist took in the very act of painting*", tutti tratti che a mio avviso, come sostenuto in precedenza in riferimento alla nostra *Santa Caterina*, sono più consueti nell'opera di Mellin rispetto a quella di Vouet.

[32] Un dipinto di *Salomè con la Testa del Battista*, pubblicato solo poco prima come opera di Vouet sulla base di una stampa di Claude Mellan che ne registrava la composizione, è stato riattribuito a Mellin in Primarosa, *Nuove proposte per Charles Mellin*, p. 55.

[33] La *Sant'Agnese* è stata venduta come lotto n. 16, Old Masters Evening Sale, 8 dicembre 2021, Sotheby's, Londra.

[34] Uno della serie ex-Filomarino sopra menzionata (vedi nota 26), l'*Angelo con un Calice* a Minneapolis – a mio parere un capolavoro assoluto, interamente di Vouet – fornisce forse la prima prova di come Vouet abbia aperto la sua pennellata, accorciando le ombre e giocando maggiormente con quelle tinte contrastanti di verde e rosa nell'incarnato, in una modalità che associamo principalmente allo stile di Mellin. Quindi, Vouet si stava muovendo in quella direzione già poco prima della sua partenza dall'Italia.