



ANDREA SACCHI
(Nettuno 1599 – Roma 1661)

L'ebbrezza di Noè

olio su tela, cm. 150x205
Inghilterra, collezione privata

Provenienza:

Francia, collezione privata;
New York, Sotheby's,
29 gennaio 2009, lotto 47



Il soggetto

Il tema dell'ebbrezza di Noè e del figlio Cam che ne contempla la nudità ha incontrato notevole fortuna nell'arte italiana a partire dal tardo Gotico, per poi trovare interpretazioni memorabili nel Rinascimento, dal rilievo di Jacopo della Quercia nel portale di San Petronio a Bologna, all'affresco di Paolo Uccello nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella a Firenze, da Giovanni Bellini fino a Michelangelo nella volta della Cappella Sistina: ed ha continuato a ispirare i pittori per tutto il Seicento. Nella raffigurazione del racconto biblico Noè coltiva l'uva, ne trae il vino e lo beve, ubriacandosi e abbandonandosi nudo al sonno. Se specialmente nelle prime raffigurazioni prevaleva l'aspetto anedddotico, talvolta faceto, dell'episodio, con l'avvento del Rinascimento gli artisti non hanno potuto fare a meno di farvi confluire il grande retaggio della classicità, avendo viva negli occhi l'immagine delle scene bacchiche nei rilievi e nei gruppi statuari. Così i modelli offerti dal paganesimo antico hanno dato corpo una volta di più ai personaggi della tradizione giudaico-cristiana; e sotto la figura del vecchio patriarca della *Genesi* si può rintracciare il ricordo di un Bacco o di un satiro ebbro, fino ad arrivare alla più celebre di tali immagini consegnateci dall'antichità, il cosiddetto Fauno Barberini.

Fonti e fasi evolutive della composizione di Sacchi

Anche la composizione di Andrea Sacchi appartiene a pieno titolo a questa corrente, che recupera nel racconto biblico la suggestione della scultura antica. E modelli cui ispirarsi erano costantemente sotto gli occhi di un artista attivo all'interno dei palazzi e delle ville cardinalizie. Nel caso di Andrea Sacchi, strettamente legato alla committenza e alla protezione del cardinal Antonio Barberini, la conoscenza delle antichità custodite nel palazzo della famiglia papale alla cui decorazione egli aveva contribuito è un dato di fatto: tra queste, una delle inconfutabili gemme era il grande fauno addormentato, ritrovato nei primissimi tempi del pontificato di Urbano VIII Barberini negli scavi per la risistemazione dei fossati di Castel Sant'Angelo, promossi dallo stesso pontefice. Non mi sembra che sia stato sottolineato a dovere questo collegamento tra la posa di Noè nel dipinto di Sacchi e quella del Fauno Barberini; eppure essa risalta evidente, soprattutto se si considera che la posizione della statua – in confronto a come viene esibita oggi – era molto più reclinata, pressoché orizzontale, nel Seicento, così come viene rappresentata nell'incisione dell'*Aedes Barberinae* di Girolamo Tetti, il prestigioso volume pubblicato a Roma nel 1642 in cui la magnificenza della dimora della famiglia pontificia trovava adeguata illustrazione (fig. 1).¹ Che il pittore avesse costantemente presente il prototipo offerto dal Fauno Barberini, anche se poi può averne ristudiato la posa dal vero facendo posare un modello, lo rivelano anche i disegni prepara-

tori per il dipinto. Un inedito schizzo per una prima idea della composizione, con sostanziali varianti rispetto alla redazione finale, si trova in collezione privata inglese (fig. 2). In uno studio generale per la composizione (fig. 3. Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. n. FP 470 r),² che deve appartenere ad una fase ancora iniziale viste le forti differenze con le scelte che caratterizzeranno la stesura finale, l'unica figura già individuata e fissata nella posa definitiva è proprio quella di Noè, mentre il gruppo dei fratelli Sem e Jafet, benché già il pittore abbia optato per la soluzione che li vede dietro l'ampio mantello tenuto aperto per ricoprire il padre, vengono qui tratteggiati frontalmente, mentre nel dipinto vengono rappresentati di spalle; quanto a Cam, la sua figura è quanto mai lontana, nella posizione come nel dinamismo del movimento, da quella poi adottata. Un altro foglio, che attesta uno stadio ormai molto prossimo alla stesura dipinta, reca due studi parziali di nudi virili (Windsor, Royal Library, inv. n. 4869 v);³ a destra, la figura di Cam è ormai individuata nell'atteggiamento irridente, la testa rivolta verso lo spettatore, che avrà nella versione dipinta; solo le gambe accennano a una falcata, mentre nel quadro è in posizione stante. A sinistra, il bellissimo nudo riverso per la figura di Noè, per il quale Sacchi ha forse fatto posare un modello nell'atteggiamento del Fauno, mostra ancor più chiaramente il debito con la statua, dalla testa giovanile con la bocca dischiusa fino alla caratteristica piega in corrispondenza della cresta iliaca sull'anca, che verrà testualmente ripresa anche nell'immagine dipinta (figg. 4, 5).⁴ Infine, un foglio (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n. 1976. 77) presenta la composizione d'assieme ormai definita in tutte le sue parti, con qualche minima variante in confronto alla stesura dipinta (per esempio le teste dei due fratelli che recano il mantello sono differenziate, ed uno ha i capelli corti) (fig. 6).⁵

Il dipinto e le sue redazioni

La tela, proveniente da una collezione privata francese, transitata in asta da Sotheby's a New York nel gennaio 2009, è stata pulita nel 2010, rimuovendo vecchie vernici e ridipinture.

«Molti quadri privati dipinse Andrea per il cardinal Antonio (...) Fece Lot [sic] che avendo piantata la vigna e gustato la dolcezza del vino giace ignudo ubriaco con un braccio dietro il capo, e l'altro rilasciato con la tazza vota, rubicondo il volto e gl'occhi preso dal sonno; avanti Cam ridendo con ambe le mani accenna il padre ignudo iscoperte le vergogne, mentre gli altri due fratelli con la faccia avversa camminano all'indietro per non vederlo, avvicinandosi con il mantello spiegato su le loro spalle per ricuoprirlo». Così il più autorevole biografo di Andrea Sacchi, Giovan Pietro Bellori, descrive esattamente l'*Ebbrezza di Noè* dipinta dal maestro (anche se fa un piccolo *lapsus* involontario sul nome del patriarca) nella sua *Vita* del

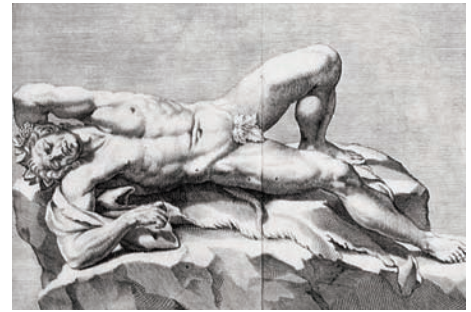


Fig. 1. *Il Fauno Barberini*, incisione (da G. Teti, *Aedes Barberinae...*, Roma 1642, Tav. L)



Fig. 2. Andrea Sacchi, *Studio per L'ebrezza di Noè*. Inghilterra, collezione privata



Fig. 3. Andrea Sacchi, *Studio d'assieme per l'Ebbrezza di Noè* (inv. n. FP 470 r). Düsseldorf, Kunstmuseum

pittore.⁶ Ma a quale versione dell'opera si riferisce? Prima di addentrarci nelle problematiche legate alle non poche redazioni dell'*Ebbrezza di Noè* che si sono conservate, tra cui quella qui presentata, si deve ricordare questo aspetto spesso ricorrente nell'opera del Sacchi: a fronte di una produzione che non fu particolarmente feconda di singole invenzioni, sono invece numerose le repliche esistenti di alcuni quadri. Sono state indicate diverse cause per questa proliferazione di stesure dello stesso dipinto: da un lato la lentezza compositiva del maestro, unita al suo senso di inadeguatezza e al timore del giudizio degli altri, tutti aspetti che si andarono radicalizzando col tempo; dall'altro, l'obiettivo comodità del ricorso a soluzioni già collaudate e che avevano riscosso successo, che potevano essere affidate in alcuni casi per l'esecuzione in tutto o anche solo in parte alla bottega. Sta di fatto che la "pigrizia" imputatagli dall'altro suo biografo, Passeri⁷ (ma che forse va ricondotta più propriamente ad una crisi creativa) porterà ad un graduale rarefarsi di opere licenziate dal nostro pittore, cui sopperirà appunto la presenza di stesure ripetute, a vario titolo autografe.

Tra le storie dipinte da Sacchi non di soggetto devozionale, quella che sembra aver incontrato maggior favore, considerando il numero di versioni e copie pervenuteci, è proprio *Ebbrezza di Noè*. Secondo Ann Sutherland Harris, la prima versione del dipinto dovrebbe risalire agli anni 1644-1645 e dovrebbe identificarsi con il dipinto descritto da Bellori, eseguito per il Cardinal Antonio Barberini.⁸ Questa versione, l'unica di cui si possano rintracciare con sicurezza tutti i passaggi, è quella oggi nel Museo Provinciale di Catanzaro (fig. 7, prima del restauro).⁹

Un'altra versione documentata, dipinta da Andrea nel 1648 per il marchese Antonio Ruffo di Messina, non è stata fino ad oggi rintracciata. Dell'altra versione unanimemente riconosciuta autografa e conservata in un museo, quella della Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 8),¹⁰ non è stato possibile ricostruire la storia prima del 1765, quando fu acquistata dalle collezioni di Federico Augusto II, Elettore di Sassonia (anche se la Harris ha ipotizzato che possa essere la stessa versione che appare nel 1661 nell'inventario parigino del Cardinale Mazzarino). Vi è infine la versione del Kunsthistorisches Museum di Vienna, documentata fin dal 1659, che differisce da tutte le altre per la composizione più allargata in senso orizzontale e che sembrerebbe prevalentemente opera dello studio dell'artista (fig. 9).¹¹

Come si situa in confronto alle versioni finora riepilogate il dipinto qui presentato? Innanzitutto risalta la grande freschezza della stesura, e un'intonazione cromatica che l'avvicina alla versione già Barberini e ora a Catanzaro (mentre quella di Berlino mostra un più accentuato contrasto chiaroscurale e alcune variazioni di colore, segnata principalmente nella figura di Cam, che presenta una capigliatura più scura ed

ha una veste rosa e non ocre come negli altri dipinti). Che il dipinto preso in esame sia uscito direttamente dalle mani di Andrea Sacchi, non mi pare possa essere messo in dubbio: la sua autografia è dimostrata dalla fluidità della condotta, dai minimi ma significativi scarti inventivi, quali l'età più giovanile di tutti i figli di Noè – Sem e Jafet qui appaiono imberbi, a differenza di tutte le altre versioni – o gli evidenti pentimenti nelle mani e braccia di Cam, la cui prima posizione viene corretta dall'artista in corso d'opera; dal modo sommario e quasi non finito della pittura in certe parti, in particolare nella figura di Cam (anche se in questa zona c'è anche da tener conto di una materia più consunta, che accentua queste caratteristiche) (fig. 10). Dove invece il quadro mostra delle variazioni evidenti rispetto alle altre versioni è nella natura morta, nella resa diversa della vite alle spalle di Noè come nei tralci e grappoli d'uva al suo fianco (fig. 11). Al di là delle differenze, quel che va notato in essi è l'accentuata definizione naturalistica – i frutti coperti di pruina, i pampini in parte ingialliti –, così poco in sintonia con la resa essenziale del paesaggio nei quadri di Andrea; al punto da far ipotizzare il possibile intervento accanto al maestro di un pittore specializzato in nature morte (problema che mi sembra riproporsi in varia misura anche nelle altre redazioni). Il restauro della tela in esame ha riportato la figura di Noè all'aspetto originario, eliminando le foglie aggiunte in epoca successiva che ne coprivano i genitali, come nel caso delle altre versioni.

Se si mantiene come redazione di riferimento quella già del Cardinal Antonio Barberini oggi a Catanzaro, le caratteristiche sopra descritte della versione qui presentata possono essere considerate come indizi di una sua precedenza di esecuzione sulle altre, proprio per certe soluzioni ancora non completamente definite; mentre la redazione di Berlino, al di là di alcune innovazioni timbriche, segue quasi alla lettera quella Barberini e con tale sorvegliata precisione da non poter che essere stata concepita come replica di quella.

Il dipinto all'interno del percorso di Sacchi

Quanto alla datazione, l'anticipazione di questa tela con *l'Ebbrezza di Noè* in confronto alla versione Barberini, che come si è detto viene attendibilmente collocata tra il 1644 e il 1645, mi pare possa essere plausibile. Gli anni intorno al 1640 vedono da parte di Andrea Sacchi una crescita di interesse verso l'antico, fino ad allora mai espressamente evocato nei suoi dipinti (se si eccettuano alcune giovanili scene mitologiche inserite all'interno della decorazione di villa Sacchetti, poi Chigi, a Castelfusano). Con l'avvento del quinto decennio del secolo si assiste nell'opera dell'artista ad una sorta di ritorno alle fonti del classicismo, e i rimandi alla statuaria classica diventano punti di forza all'interno di diversi dipinti, con un'evidenza fino ad allora mai cercata: va anche detto che questa caratteristica si ritrova



Fig. 4. Andrea Sacchi, *Studi per le figure di Noè e di Cam* (inv. n. 4869 v). Windsor, Royal Library



Fig. 5. *Fauno Barberini*, particolare (foto rovesciata). Monaco, Glyptothek



Fig. 6. Andrea Sacchi, *Studio d'assieme per l'Ebbrezza di Noè* (inv. n. 1976.77). New York, The Metropolitan Museum of Art

in prevalenza in dipinti non d'argomento religioso, e non è da escludere che in tale scelta possano aver giocato diversi elementi, dal diverso porsi di Sacchi nei confronti dei temi trattati, al gusto dei committenti. L'opera che esprime nel modo più esemplare questo aspetto è il *Ritratto di Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, databile intorno al 1640,¹² in cui l'esibita ripresa di modelli classici – in primis l'*Apollo del Belvedere* – nella immagine di Apollo (ma anche il Marsia legato nello sfondo è desunto dall'antico), rende ancor più iperbolico il contrasto con il ritratto del giovane cantante (fig. 12). Il quadro, proprio per questo suo carattere di omaggio allegorico, rimarrà un *unicum* nella produzione di Sacchi; ma sarà punto di riferimento per analoghi ritratti celebrativi (quale quello del Marchese Nicolò Maria Pallavicini del massimo allievo di Sacchi, Carlo Maratti), e rivestirà una indiscutibile importanza anche sul piano sociale, inaugurando il gusto per le immagini trionfalistiche dei grandi virtuosi di canto, gusto che perdurerà praticamente per tutto il Settecento. Molto probabilmente ad anni di poco posteriori al 1640 appartiene un altro dipinto di tema mitologico di Andrea Sacchi: il *Dedalo e Icaro*, noto in almeno due redazioni, una già nella collezione del Cardinale Antonio Barberini (oggi conservata a Genova, Galleria di Palazzo Rosso, fig. 13), l'altra appartenuta al principe Camillo Pamphilj e tuttora nella collezione della famiglia (Roma, Galleria Doria Pamphilj). Anche qui la composizione mostra una strettissima suggestione dalla statuaria, anzi nello stretto contrapposto tra le due figure risulta il dipinto più scultoreo concepito da Sacchi. In partico-



Fig. 7. Andrea Sacchi. *L'Ebbrezza di Noè*. Catanzaro, Museo Provinciale



Fig. 8. Andrea Sacchi, *L'ebbrezza di Noè*. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

lare la figura di Icaro, con il braccio alzato, rimanda a esempi classici, ancor prima che alla scultura del contemporaneo François Duquesnoy, con cui è stata messa in rapporto. In questo senso nella mostra dedicata al Bellori biografo e teorico dell'“Idea del Bello” il dipinto di Sacchi era opportunamente accostato ad una statua romana di *Satiro versante*, che dimostrava quanto quel tipo di archetipo fosse presente al pittore nel concepire la sua figura.¹³ La datazione

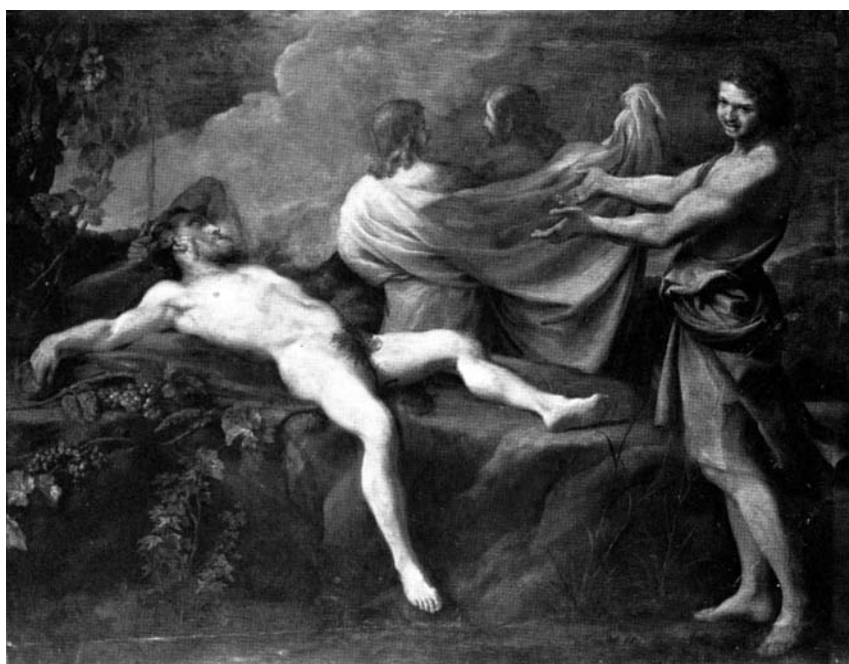


Fig. 9. Studio di Andrea Sacchi, *L'ebbrezza di Noè*. Vienna, Kunsthistorisches Museum







Fig. 10. Andrea Sacchi: *L'ebbrezza di Noè*, particolare. Collezione privata

dell'Ebbrezza di Noè entro la prima metà degli anni '40 del secolo, prima cioè della caduta in disgrazia dei Cardinali Barberini e del loro esilio in Francia, trova quindi oltre che motivazioni storiche precisi riscontri di stile e di scelte culturali all'interno dell'opera di Sacchi. Io penso che il successo incontrato dal *Noè* di Sacchi, documentato dalle varie redazioni autografe e da quelle eseguite dalla bottega del pittore, sia dovuto al felice equilibrio tra diverse componenti. Sacchi, a differenza del contemporaneo Pietro da Cortona, è un artista che oggi definiremmo concettuale, più attento ai significati che non alla forma pittorica, che anzi spesso viene conseguita con lentezza e fatica. Inoltre, il pittore è più guidato dalla preoccupazione di rendere i differenti stati d'animo che dalla ricerca di bellezza nelle fisionomie e gestualità dei personaggi. Sono poche le opere in cui l'impegno per i concetti rappresentati, in particolar modo nei dipinti religiosi, riesce a sciogliersi in una grande arcata armonica; tra questi forse solo nella *Visione di San Romualdo* oggi nella Pinacoteca Vaticana, in virtù della scalatura dei monaci tutti ammantati di bianco, colore indagato in ogni sua sfumatura di luce e di ombra con esiti veramente musicali.

Nell'*Ebbrezza di Noè* l'aderenza al racconto si sposa a invenzioni compositive di grande originalità, come il gruppo di Sem e Jafet visti

come due gemelli speculari uniti dal grande mantello che recano all'indietro per coprire il loro padre (e in questo Sacchi segue con molta aderenza il racconto della *Genesi*). Ma l'elemento protagonista e che caratterizza tutto il dipinto è il nudo di Noè, attraverso il quale Sacchi immerge in un'atmosfera del tutto nuova l'episodio, eliminando ogni notazione moralistica o sottinteso faceto, e trasformandolo nella placida contemplazione del sonno di un dio pagano. Questo respiro classico che recuperava le forme del Fauno Barberini attenuandone la sensualità, ma che al tempo stesso conferiva al protagonista un'armonia e felicità fisica in contraddizione con il biasimo per la nudità del dettato biblico deve aver colpito e in un certo modo conquistato i primi destinatari del dipinto, e deve averne decretato la fortuna nel corso del Seicento.

Andrea Sacchi e Antonio Barberini

Da quanto già brevemente detto, emerge con chiarezza il ruolo primario che ha avuto il Cardinale Antonio Barberini in tutto il percorso artistico di Andrea Sacchi. Il pittore, che per tradizione viene considerato nativo di Nettuno sul litorale romano (anche se non vi sono prove certe che confermino il luogo d'origine),¹⁴ è documentato sulla scena romana relativamente tardi per un esordiente dell'epoca, e cioè

Fig. 11. Andrea Sacchi: *L'ebbrezza di Noè*, particolare. Collezione privata



Andrea Sacchi: *L'ebbrezza di Noè*, particolare. Collezione privata



Fig. 12. Andrea Sacchi, *Ritratto di Marcantonio Pasqualini incoronato da Apollo*, particolare. New York, The Metropolitan Museum of Art

ormai ventiduenne, nel 1621. La sua prima formazione artistica è indicata dalle fonti presso Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino; successivamente Sacchi ebbe come maestro Francesco Albani, con il quale rimase in stretti rapporti fino alla morte di quest'ultimo. Scopritore del talento del giovane fu il Cardinale Francesco Maria Del Monte, che lo pose sotto la sua protezione, affidandogli la decorazione ad affresco di un suo Casinò d'estate (andato poi distrutto), ma soprattutto facendogli ottenere svariate importanti commissioni pubbliche, culminate nella pala con *San Gregorio e il miracolo del Corporale* per la Basilica di San Pietro, opera terminata nel 1627 che suscitò un vivo interesse e che diede al pittore definitivo credito tra gli artisti romani. Non sappiamo chi fu il tramite tra Sacchi e i Barberini (il Cardinal Del Monte era morto nel 1626), né chi tra i membri della nuova famiglia papale decise di affidare all'artista la decorazione di uno degli ambienti principali del loro palazzo, destinato a diventare un modello di edificio di rappresentanza per tutte le corti italiane ed europee. Sta di fatto che l'opera fu pagata da Don Taddeo, fratello dei cardinali Antonio e Francesco, Prefetto di Roma e rappresentante laico del potere della famiglia. Iniziato nel 1629 e terminato verosimilmente nel 1631, il grande soffitto con l'*Allegoria della Divina Sapienza* di Palazzo Barberini legò definitivamente il percorso (e le fortune) di Sacchi alle api barberiniane. «Essendosi Andrea per queste opere sollevato alla conoscenza de'signori e prelati della corte, incontrò la grazia del cardinal Antonio Barberini, il quale

cominciò a favorirlo, e lo elesse suo pittore, beneficandolo non solo con le provisioni usate degl'altri gentiluomini, ma con straordinarii premii in tutte le opere ch'egli faceva». ¹⁵ Così Bellori introduce il lungo rapporto di protettore oltre che di committente che il cardinale Antonio ebbe con Sacchi. Prima impresa pubblica direttamente connessa ad Antonio Barberini sarà la pala con il *Miracolo di Sant'Antonio da Padova che resuscita un morto* della chiesa dei Cappuccini, Santa Maria della Concezione, vicina al palazzo della famiglia papale e fatta erigere dallo zio del nostro cardinale, il cardinale Antonio senior. In quest'opera, terminata nel 1633-34, Sacchi sfrutta l'evento miracoloso per creare una composizione affollata, basata su sentimenti e gesti contrastanti; per la *Visione di San Bonaventura*, eseguita per la stessa chiesa qualche anno dopo sempre dietro interessamento del cardinale Antonio, il pittore adotta un'impaginazione più tradizionale, anche se lo spostamento della Vergine sul margine sinistro in rigido profilo introduce una variante dinamica al classico schema piramidale. Nel corso degli anni '30 del Seicento il cardinale Antonio utilizzò Andrea Sacchi a Roma anche per progetti architettonici oltre che di decorazione pittorica, come nel caso della chiesa di Sant'Agata dei Goti, e soprattutto per la ristrutturazione della sagrestia della chiesa domenicana di Santa Maria sopra Minerva e della stanza di Santa Caterina da Siena rimontata dietro ad essa. ¹⁶

Il ruolo di Sacchi fu in questo caso soprattutto di organizzatore del lavoro e di fornitore di disegni sia per le parti architettoniche che per gli elementi decorativi e l'arredo; per sé riservò il dipinto posto sull'altare della sagrestia con il *Crocifisso e Santi domenicani*, in cui la mancanza di varietà cromatica (solo un ripetuto accordo di bianco e di nero) nelle tonache e nelle cocolle dei Santi aggiunge severità all'impostazione meditativa della scena. Sempre ad Antonio Barberini va collegata l'esecuzione della pala per l'altare della chiesa di Santa Maria del Priorato dei Cavalieri di Malta, di cui il cardinale era divenuto dal 1632 Gran Priore; in essa, raffigurante *La Vergine con il Bambino e San Basilio di Cappadocia*, Sacchi riprende, concentrandola nello spazio, l'impostazione della *Visione di San Bonaventura*; interessante è la volontà di caratterizzare il dipinto con un'intonazione araldica e arcaizzante, ottenuta sottolineando il gioco formale delle croci che tempestanto il manto del santo della Chiesa d'Oriente e la croce di Malta nel drappo sostenuto sopra la sua testa da un angioletto, e campando le figure contro uno sfondo senza profondità. L'ultimo e prestigioso incarico che il Barberini poté affidare al maestro romano prima che la morte del pontefice, la politica dilapidatoria e l'esito fallimentare della guerra di Castro costringessero lui e i suoi fratelli alla fuga da Roma e a riparare in Francia, fu la decorazione pittorica del Battistero Lateranense, uno dei luoghi-simbolo della storia del Papato, e a cui Urbano VIII aveva dedicato

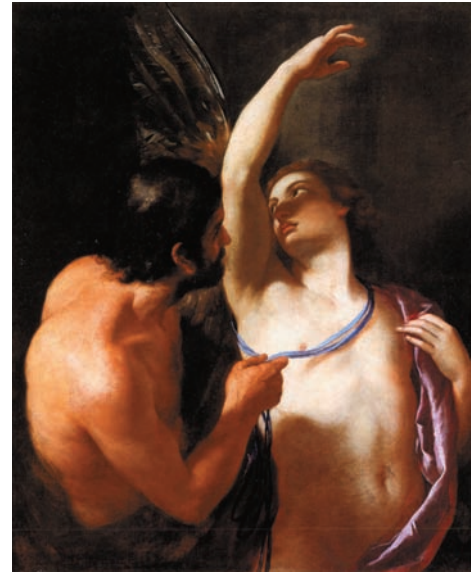


Fig. 13. Andrea Sacchi, *Dedalo e Icaro*. Genova, Galleria di Palazzo Rosso



Fig. 14. Andrea Sacchi, *Studio di termine e di ignudo seduto, per San Luigi dei Francesi* (inv. 4969). Windsor, Royal Library



Fig. 15. Andrea Sacchi, *Studio di termine e di ignudo seduto, per San Luigi dei Francesi* (inv. 4967). Windsor, Royal Library

grandi cure. Anche in questo caso Sacchi ebbe un ruolo soprattutto di progettista, approntando i disegni per la decorazione ad affresco, composta da grandi scene narrative e da partizioni ospitanti finte statue entro nicchie e medaglioni contornati da putti (in alcuni dei quali è ravvisabile un suo intervento diretto), e riservandosi le otto tele con *Storie del Battista* nella lanterna al di sopra del fonte.

Il ciclo di affreschi con *Storie di Costantino* e quelli ornamentali furono eseguiti da un gruppo di collaboratori e scolari, tra i quali emerge l'allievo più dotato, Carlo Maratti, destinato a diventare l'arbitro della pittura romana del tardo Seicento. Le *Storie del Battista* (oggi nella Pinacoteca Vaticana) offrono un notevole contrasto con le affollate scene di massa degli affreschi; in esse Sacchi si impone una disciplina e una misura nella rappresentazione che ha fatto parlare di «colto puritanesimo cattolico nel bel mezzo della pittura barocca». ¹⁷ In effetti il pittore si avvicina nelle tele più riuscite, quelle dove limita severamente i personaggi e potenzia il significato della relazione tra essi, agli esiti di certa pittura spirituale francese: così nell'*Annuncio a Zaccaria*, nella *Visitazione*, nella *Predica del Battista*, mai rappresentata con una folla così rada ma così attenta e caratterizzata in ogni suo partecipante. Non sappiamo se il cardinale ebbe modo di vedere alcuni dei quadri finiti prima della forzata partenza nel 1645: in un pagamento del 1641 si parla genericamente di «Pitture fatte e da farsi ... nell'ottangolo»; ma in una lettera inviata nel 1649 al cardinale lo si informa che sei dei dipinti erano completati e che ne restavano da ultimare due. Sacchi tendeva a lavorare sempre più lentamente, e tale situazione non migliorò con il rientro del cardinale Antonio a Roma nel 1653. Praticamente il pittore non riuscì a portare a termine nessuno degli incarichi ricevuti in quest'ultima fase dal suo più assiduo protettore: la serie degli *Apostoli* a figura intera restò limitata al solo *Apostolo Pietro*, iniziato tempo addietro, e il ciclo fu portato avanti dopo la morte del maestro da Carlo Maratti. L'ultima commissione pubblica affidatagli da Antonio Barberini non vide praticamente mai la luce, e di essa rimane solo una serie di disegni preparatori. Il cardinale, volendo acquistare meriti maggiori presso il Re di Francia, e al tempo stesso sottolineare un suo ruolo di intermediario privilegiato tra quella corte e la corte papale, aveva deciso di finanziare la decorazione della volta della chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, e ne diede l'incarico a Sacchi. Andrea deve aver lavorato al progetto con una certa assiduità, come dimostra il numero di fogli rimasti e il grado di elaborazione di alcuni di essi; l'elemento di maggior interesse è offerto dal fatto che, a distanza di oltre mezzo secolo, il pittore concepisce l'intera intelaiatura decorativa della volta come un omaggio al modello offerto da Annibale Carracci nella Galleria Farnese, riproponendo il gioco illusivo di finti stucchi, termini, ignudi che ne animano lo spazio. I bellissimi disegni di Windsor dimostrano, oltre ad una mano

ancora magistrale, l'intenso, affettuoso studio che Sacchi fece delle invenzioni di Annibale, riuscendo a farle pienamente sue (figg. 14, 15).¹⁸ Ma Sacchi ormai attendeva all'impresa di San Luigi dei Francesi «più con lo spirito che colle forze», e le impalcature erette nella chiesa vi sarebbero rimaste per lungo tempo, senza che l'artista le avesse usate se non per tracciare qualche figura a monocromo.

Antonio Barberini collezionista di Sacchi: i “quadri da stanza”

Ritornando verso il dipinto che è oggetto di questa presentazione, va sottolineato il ruolo fondamentale del cardinale Antonio anche in rapporto alle opere di destinazione privata di Sacchi, e come la sua collezione ospitasse e rappresentasse in modo quasi completo la produzione “da camera” dell'artista. È vero che la collezione del cardinale ospitava anche repliche autografe, in alcuni casi in formato minore, dei dipinti di destinazione religiosa: tra questi le *Tre Maddalene* (la Maddalena, Maria Maddalena de'Pazzi e Maddalena Martire del Giappone), modello per l'omonimo dipinto eseguito per il Convento di San Salvi a Firenze, o il *Pasce oves meas*, modello per l'affresco commissionato a Sacchi per la Basilica di San Pietro, e mai eseguito. Ma il nucleo per noi più interessante è quello dei quadri non legati al soggetto devozionale o comunque alla destinazione pubblica: una produzione scarsa, ma preziosa perché rappresenta l'aspetto più lirico di Sacchi, e anche quella dove la suggestione dell'antico appare più scoperta. I primi componimenti da cavalletto dell'artista erano presenti nella collezione del cardinale con *Agar e Ismaele nel deserto* (oggi a Cardiff, National Museum of Wales), uno dei rari esempi di paesaggio ideale di Sacchi, la cui forza poetica è accresciuta dalla fragilità della protagonista adolescente e dal bimbo privo di forze che giace davanti a lei (fig. 17). Verosimilmente alla seconda metà del quarto decennio del secolo appartiene *Adamo che piange Abele morto*, di cui il cardinale possedeva – stando alle fonti documentarie – più di una redazione;¹⁹ Sacchi riuscì a dare ad un tema spesso frequentato nella pittura di primo Seicento una commozione tutta nuova, declinando il dramma solo al maschile, con il gruppo di Adamo inginocchiato sul corpo del figlio, mentre la figura di Caino in fuga disperata rimpicciolisce nello sfondo (fig. 17). È un esempio anche di un personale ritorno a suggestioni del classicismo emiliano, sia nel paesaggio che nel nudo di Abele. Troviamo poi nella collezione il *Dedalo e Icaro* già menzionato, e finalmente l'*Ebbrezza di Noè*, tema oggetto di questa presentazione: a suggerire che forse il più evidente interesse verso l'antico sviluppato da Sacchi negli anni della maturità trovò nella corte dei Barberini (delle cui collezioni di sculture il quadro in esame riecheggia uno dei pezzi più celebri) un ambiente particolarmente propizio.

Luciano Arcangeli



Fig. 16. Andrea Sacchi, *Agar e Ismaele nel deserto*. Cardiff, National Museum of Wales



Fig. 17. Studio di Andrea Sacchi, *Adamo piange Abele morto*. Minneapolis, Institute of Arts

BIBLIOGRAFIA

- ¹ *Hieronymus Tetius. Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma 1642, tav. L. Come è noto, il Fauno Barberini fu ceduto nel 1815 al futuro re Luigi I di Baviera, ed è da allora conservato a Monaco, nella Glyptothek
- ² Sanguigna su carta avorio, mm. 164 x 214; cfr. D. Graf, *Master Drawings of the Roman Baroque from the Kunstmuseum Düsseldorf*, cat. della mostra, London – Edinburgh 1973, cat. n.139 (con bibl. prec.)
- ³ Sanguigna e gessetto bianco su carta grigia, mm. 235 x 333; sul recto del foglio, studi per *Costantino ordina la distruzione degli idoli* del Battistero Lateranense. Cfr. A. Blunt, H. L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1963, p. 94, cat. n. 745
- ⁴ Nella fig. 5 il Fauno Barberini viene riprodotto rovesciato per evidenziare il rapporto con la figura di Noè. Il restauro d'epoca barocca della gamba destra del Fauno le ha dato una piegatura più accentuata che in origine
- ⁵ Sanguigna su carta avorio, mm. 186 x 259. Cit. in A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977, p. 95, cat. 72
- ⁶ G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, ed. a cura di E. Borea, Torino 1976, pp. 535-568 [*Vita di Andrea Sacchi* (dal MS di Parigi, Biblioteca dell'Institut Néerlandais Fondation Custodia)], in part. p. 567
- ⁷ G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che hanno lavorato in Roma (ante 1678)*, ed. a cura di G. Bianconi, Roma 1772
- ⁸ Sutherland Harris, *op. cit.*, 1977, pp. 95-97, con discussione sulle varie versioni del dipinto (undici) riportate dalle fonti
- ⁹ Il dipinto è passato per via ereditaria dai Barberini ai Colonna di Sciarra, che ne rimasero proprietari fino al primo Ottocento; è entrato nella collezione del senatore Bruno Chimirri a inizi Novecento, che lo ha donato al Museo Provinciale di Catanzaro. Ringrazio Giorgio Leone per l'invio della foto del dipinto prima del restauro. Si attende la pubblicazione da parte del dott. Leone dei risultati del restauro cui l'opera è stata sottoposta in tempi recenti
- ¹⁰ Ringrazio l'amico Roberto Contini della Gemäldegalerie di Berlino per l'invio della fotografia
- ¹¹ A. Sutherland Harris, *op. cit.*, 1977, p. 95, considera la versione di Vienna almeno in parte autografa. Un'ulteriore versione, ascrivibile totalmente allo studio del pittore, è quella presente nella Collezione Rospigliosi a Roma: cfr. A. Negro, *La Collezione Rospigliosi*, Roma 1999, p. 264
- ¹² Cfr. A. Sutherland Harris in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, cat. della mostra a cura di E. Borea et al., Roma 2000, tomo II, pp. 449-450
- ¹³ Cfr. A. Sutherland Harris in *L'Idea del Bello...*, *cit.*, tomo II, pp. 451-452; per la statua di Satiro, proveniente dalla collezione Chigi e oggi a Dresda, Skulpturensammlung, vedi *ibidem*, pp. 452-453
- ¹⁴ Il pittore è indicato come figlio di Benedetto Sacchi da Bellori. Per Passeri era figlio naturale di Benedetto. Ma il pittore stesso si dichiara figlio di Nicola Pellegrini da Fermo nel proprio testamento (riportato in Sutherland Harris, *op. cit.*, 1977, Appendice I, p. 115). Incertezza vi è anche sulla data di nascita (ormai comunque fissata al 1599), e sulla città natale di Andrea, prima indicata in Roma ed oggi prevalentemente in Nettuno. L'artista comunque visse e morì a Roma, nel 1661. Cfr. anche *Andrea Sacchi 1599-1661*, cat. della mostra a cura di R. Barbiellini Amidei et al., (Nettuno), Roma 1999.
- ¹⁵ G. Bellori, *op. cit.*, ed. 1976, p. 543
- ¹⁶ Cfr. C. Strinati, *L'intervento di Andrea Sacchi nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva*, in *Andrea Sacchi 1599-1661, cit.*, 1999, pp. 15-19; K. Wolfe, *Andrea Sacchi architetto, ibidem*, pp. 22-36
- ¹⁷ A. Emiliani, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, cat. della mostra, Bologna 1962, p. 336. Sugli specifici interventi nella decorazione del Battistero Lateranense, cfr. A. Sutherland Harris, *op. cit.*, 1977, pp. 84-89
- ¹⁸ Windsor, Royal Library, inv. n. 4967, sanguigna e rialzi di gessetto bianco su carta grigia, mm. 269 x 130; inv. n. 4969, stessa tecnica e supporto, mm. 368 x 200: studi di termini e di ignudi seduti. Cfr. A. Blunt, H. L. Cooke, *op. cit.*, 1963, pp. 98-99, cat. 790 e 799
- ¹⁹ Un inventario del cardinale del 1644 cita una versione del dipinto quale sovrapposta; un'altra versione, sempre di grande formato, viene comprata presso gli eredi del pittore nel 1662 (cfr. A. Sutherland Harris, *op. cit.*, 1977, p. 75); G. Bellori cita, invece, nella collezione «un ramo [rame?]» con sopra dipinto «Adamo che piange Abelle ucciso dal fratello» (*op. cit.*, ed. 1976, p. 567). Una delle versioni Barberini è oggi a Minneapolis, Institute of Arts: è verosimilmente la redazione acquistata presso gli eredi e viene considerata prevalentemente opera dello studio di Sacchi. G. Papi (*Il 'Lamento di Adamo' di Andrea Sacchi: una versione autografa ritrovata*, in "Paragone", LI, 2000, s. 3, n. 32, pp. 56-62) pubblica una redazione in collezione privata a Bergamo, qualitativamente superiore a quella di Minneapolis e sicuramente autografa, che identifica dubitativamente con la prima versione posseduta dal cardinal Antonio