



LA DIANA

Recensioni

Alessandro Angelini, *Arte di corte nell'Europa del Seicento, Velázquez, Bernini, Poussin*, ed. Carocci, Roma, 2024, pp. 336

Daniela del Pesco

Arte di corte nell'Europa del Seicento di Alessandro Angelini è un libro prezioso perché viene a colmare un incredibile vuoto negli studi sul periodo. Il ritardo nella conoscenza e nella valorizzazione dell'arte del Seicento è stato favorito dalla condanna del Barocco formulata in epoca neoclassica e ribadita dopo l'Unità d'Italia, tra gli altri, in modo influente da Benedetto Croce, critico verso una produzione artistica considerata espressione del concetto di curioso, di bizzarro, priva della regola e della misura della 'grande' stagione rinascimentale, opere da dimenticare perché, in Italia, funzionali al dominio di potenze straniere. Tuttavia, dagli anni Cinquanta del secolo scorso, le ricerche su vari aspetti della produzione del Seicento si sono moltiplicate in Italia; si è trattato innanzitutto di una intensa e variegata serie di indagini documentarie che hanno ricostruito competenze autoriali e processi di realizzazione. Purtroppo, spesso, questi lavori si sono limitati a una prospettiva nazionale.

Uno dei casi di studio di raggio europeo dedicati al Seicento, è stato *L'Europa delle Capitali* di Giulio Carlo Argan, pubblicato da Skira nel 1964. Argan assume come chiave di lettura per l'arte 'barocca' la sua identità di arte per le città capitali, una produzione vista essenzialmente come espressione peculiare dei governi assolutistici. Argan tiene conto del testo di Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, del 1938, nel quale lo storico americano analizza l'architettura e l'urbanistica europee come esiti della trasformazione delle condizioni socio-politiche, in un rapporto abbastanza automatico di causa-effetto. È un atteggiamento molto diverso da quello di Argan, per il quale la forma delle capitali è espres-

sione ideologica della propaganda politica; esse sono strutturate secondo le norme della 'retorica', adottata come strumento metodologico dell'obiettivo di comunicare le caratteristiche del potere in atto. Il volume di Argan non presenta, quindi, un corpus della cosiddetta arte barocca e tanto meno una ricostruzione filologica delle opere; è costruzione concettuale, una storia di idee nelle loro varie declinazioni.

L'impegno di Angelini è, invece, quello di indagare come le opere d'arte nella loro individualità abbiano risposto agli obiettivi di comunicazione politica e ideologica delle corti europee. Un'attenzione costante alle loro caratteristiche accompagna una narrazione che si snoda sul filo della sequenza cronologica degli eventi, evitando caratterizzazioni troppo ampie e connotazioni stilistiche astratte quali quelle attribuite al concetto di Barocco. D'altra parte, dal 1950 in poi, Giuliano Briganti ha messo a fuoco un campo concreto e ben delimitato per le esperienze definibili barocche, quelle, cioè, che si esplicano a Roma a partire dal pontificato di Urbano VIII, diffondendosi successivamente in alcuni centri nazionali ed europei.

L'interesse alla specificità e l'attenzione alle reti di contatti e di scambi nell'ambito dei vasti territori che caratterizzano lo studio di Angelini, possono essere viste come un approfondimento dell'atteggiamento metodologico di stampo puro-visibilista che ha visto un momento-chiave nell'insegnamento di Roberto Longhi. Inoltre, sul fronte della ricerca della ricostruzione della produzione artistica in rapporto alle condizioni politiche e sociali, l'impegno di Angelini non si limita a proporre

una storia delle «condizioni della committenza artistica», un indirizzo che ha improntato molta della storia sociale dell'arte, dagli studi pionieristici di Hauser, a quelli più pragmatici e descrittivi di Francis Haskell. In questo ambito, una lunga riflessione teorico-metodologica e uno studio del contesto e della produzione curiale ha portato Enrico Castelnuovo a restituire nel suo *Arte delle città, arte delle corti* (2009) una ricostruzione che integra puntualmente la situazione politico-sociale con l'attività artistica, nei suoi aspetti più specifici. Tuttavia, i suoi studi sono dedicati al periodo tra XII e XIV secolo.

Finalmente, il libro di Angelini ricompone le dimensioni della realtà storica del Seicento ricostruendo le vicende dell'attività artistica in un quadro continentale di scambi e di influenze, visti in chiave positiva come fonte di progresso delle qualità espressive dell'arte, di particolarità che si esplicano con modalità variegata, condizionate dalle esigenze dei committenti e dei luoghi. È un lavoro di riflessione che suggella il suo percorso di studi, ricco anche di numerosi lavori dedicati all'arte rinascimentale. Sul Seicento ricordo: il volume su *Gianlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena* del 1998, quello dedicato a *Bernini* del 1999, l'organizzazione della mostra e del catalogo su *Alessandro VII Chigi, il papa senese di Roma moderna* del 2000, il libro sulla *Scultura del Seicento a Roma* del 2005. Il volume che presentiamo privilegia il rapporto fra produzione artistica e corti europee in un periodo drammatico per i conflitti che coinvolgono diffusamente il continente. È un tempo di crisi per grandi monarchie come quella di Spagna, ma anche un'epoca che vede la nascita di stati nazionali dotati di istituzioni aperte alla modernità.

In quest'ambito è riesaminata innanzitutto l'attività di Rubens, considerato come un pioniere nell'elaborazione di nuovi modi figurativi. Sono approfondite, quindi, le biografie umane e artistiche di Velázquez, Bernini e Poussin, assunti come cardini dello studio; maestri, ammirati e

ricercati, in Italia e fuori, protagonisti, ma anche strumento di ambiziosi progetti politici. Questi tre artisti sono selezionati come casi esemplari intorno ai quali si sviluppa una produzione di forme, messaggi tangibili e visivi, ideati in conformità con le situazioni alle quali si collegano. Di qui si dipana una rete di osservazioni molto estesa. Campo di studio sono le grandi corti di Spagna, Francia, Inghilterra, lo Stato della Chiesa, ma anche stati minori, ma importanti come centri di elaborazione, quali le corti di Modena e di Mantova, le Repubbliche di Venezia e di Genova, le città di Siviglia e di Anversa e altre ancora.

Una parte cospicua della trattazione di Angelini è riservata ai luoghi di destinazione delle opere, indicazioni che contribuiscono a spiegarne ulteriormente il significato. Per Velázquez, le tele prendono senso negli spazi del nuovo salone dell'Alcázar, nel palazzo reale di Madrid, voluto dal primo ministro Gonzalo Guzmán de Olivares, nella residenza campestre del Buen Retiro, luogo di eventi teatrali magicamente animati e di esibizione di una straordinaria collezione di dipinti prelevati dai più qualificati centri europei. Il Buen Retiro, così come la torre della Parada, era anche sede di esposizione dei ritratti ideati per descrivere in modo non convenzionale la dimensione storico-genealogico-politica contemporanea.

I modi di Velázquez sono lontanissimi da quelli della pittura di storia prodotta a Roma. Egli evita sistematicamente il tipo di messinscena allegorica di matrice antiquaria usata per celebrare il cattolicesimo trionfante che si osserva nei palazzi e nelle chiese di Roma. Basti pensare al *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona nel salone di palazzo Barberini. È un atteggiamento diverso, che Velázquez propone anche nello spregiudicato ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj, eseguito durante il secondo soggiorno italiano (1651), al quale seguirà una nuova serie di immagini dei reali spagnoli, fino alla straordinaria composizione de *Las Meninas* del 1656.

Esemplare sono i dipinti di Velázquez, che si nutrono del naturalismo di Caravaggio e dei suoi seguaci, Cavarozzi e Ribera in particolare, e sono alimentati anche dalle evocazioni naturalistiche presenti nelle novelle di Miguel de Cervantes e nella letteratura picaresca. In tal modo egli rivoluziona i modi della pittura sacra e di storia: produce, infatti, una revisione di questo genere pittorico in senso profano e feriale, ambientando gli eventi in luoghi di vita quotidiana popolati da poveracci, inquadrati da elementi vegetali e animali e da oggetti d'uso domestico realisticamente rappresentati. Ad esempio, nel dipinto *Cristo in casa di Marta e Maria*, della National Gallery di Londra, la scena si svolge in una cucina dove una vecchia sguattera rimprovera una giovane emotivamente colpita da questo alterco. La presenza di Cristo e di Marta e Maria che lo ospitano, è visibile solo dall'apertura di una finestra posta in secondo piano. Una rivoluzione straordinaria e imprevedibile per i committenti informa anche i ritratti dell'artista spagnolo, che, con un percorso che lo accomuna a Bernini, usando una pennellata rapida e sintetica, restituisce non solo l'apparenza esterna e il ruolo del personaggio, ma soprattutto la sua mobilità espressiva e psicologica. Vedi il probabile autoritratto della Pinacoteca Capitolina o composizioni con più personaggi quali *La tunica di Giuseppe*, custodita a San Lorenzo a l'Escorial, nel quale le diverse reazioni alla messa in scena della falsa morte di Giuseppe caratterizzano variamente i volti degli astanti.

In tal modo Angelini evidenzia anche come il rapporto complesso tra opere e obiettivi del potere registri la creazione di opere che superano questi obiettivi, grazie a una straordinaria capacità dell'artista di plasmare il messaggio attraverso forme sorprendentemente innovative. Inoltre, il modello artistico italiano, punto di riferimento europeo per secoli, è analizzato nel libro con attenzione nel suo evolversi e nel suo modificarsi in rapporto al cambiamento dei paradigmi culturali e artistici e dei centri di produzione, cambiamento legato agli

eventi della guerra dei Trent'anni e all'emergere delle varie realtà dell'assolutismo monarchico.

Nel libro il definirsi delle vicende figurative avviene anche mettendo in luce gli apporti delle esperienze contemporanee in campo letterario, teatrale, scientifico, riflettendo sulle teorie artistiche e sui riferimenti alla tradizione dell'antico. La ricostruzione di queste trame di rapporti è estremamente attenta e aggiornata sulle opinioni degli studiosi della materia, puntualmente citati in note e in una vastissima bibliografia. Le opinioni personali dell'autore sono espresse con vivacità e discrezione. Il tutto avviene con una scrittura esemplare per chiarezza, appropriatezza, lontananza assoluta da ampollosità accademiche. Probabili ragioni editoriali limitano il numero delle immagini a corredo del testo, ma sono accuratamente selezionate.

Il periodo dell'attività di Bernini, al quale è dedicato un ulteriore capitolo del volume, è esaminato sul filo della costruzione della Roma di Alessandro VII Chigi. La nuova trama urbanistica, sviluppata sulle tracce dei rettifili cinquecenteschi, è visualizzata rievocando l'itinerario del trionfale ingresso di Cristina di Svezia nel 1655. Ancora una volta l'attività artistica è spiegata esaminando nel dettaglio e nella molteplicità gli aspetti materiali e simbolici di opere a una scala minore. Indimenticabili le pagine dedicate alla cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria. Così come quelle sul grande cantiere che si sviluppa intorno alla basilica di San Pietro, ricostruito esaurientemente nelle sue vicende, nei disegni, nelle varianti, nei contributi di diversi artisti coordinati da Bernini, presentato, in modo originale, come una colossale espressione del 'Gran composto' berniniano. È un trionfo di spazi a scala diversa, di materiali, di tecniche, descritti evidenziando persino il loro modificarsi nella luce mutevole dello spazio urbano di Roma. Il colonnato di San Pietro, la Scala regia, la statua di Costantino – esperienza in qualche modo connessa alla fallita celebrazione di Luigi XIV a Trinità dei Monti –, l'epifania della Cathedra Petri, le cappelle Chigi di

Roma e di Siena, l'allestimento di Santa Maria del Popolo emergono con efficacia dalle pagine di Angelini. Viene opportunamente sottolineato come la straordinaria macchina propagandistica adottò quali strumenti anche i prodotti dell'editoria e il conio di medaglie celebrative di eventi e della fondazione di edifici monumentali.

La ricostruzione si apre, quindi, alla Francia e alla congiuntura antiromana, antipapale e antigesuita, collegata alle istanze autonomistiche della monarchia francese, che vide la difficile missione di Flavio Chigi alla corte di Luigi XIV nel 1664. Il capitolo, dedicato al *Mito di Poussin nella Francia del Grand Siècle* parte da questa congiuntura nel segno del confronto di idee, di luoghi e di opere proposto nel *Journal* di Paul de Chantelou, accompagnato da Bernini nel suo soggiorno a Parigi nel 1665. L'artista italiano, come sappiamo, fu investito del difficile compito di creare un nuovo Louvre, centro emblematico di Parigi capitale moderna, palazzo reale adeguato a esprimere la dimensione europea del potere di Luigi XIV. Raccontando le giornate di Bernini, Chantelou, esperto d'arte e uomo di corte, traccia il progetto di una nuova produzione artistica specificamente francese, incentrato sulla sobria cultura antichizzante di Poussin.

Questo progetto è accuratamente valutato da Angelini, che, prima ancora, ci restituisce un profilo dettagliato delle tendenze pittoriche che si delineano in Francia dall'età di Enrico IV e con Maria de' Medici, che registra le presenze importanti di Rubens e di Giovan Battista Marino. Il profilo si estende all'epoca di Richelieu e all'influente soggiorno di Poussin in Francia nel 1640-42. Il quadro si arricchisce con le pagine dedicate a Simon Vouet, a Philippe de Champaigne, Eustache Le Sueur, ai fratelli Le Nain, a Georges de La Tour, esperienze che risultano sufficientemente mature e definite nei loro caratteri per dare fondamento all'insegna-

mento accademico di un'arte nazionale: l'Académie royale de peinture è istituita nel 1648.

Durante il regno di Luigi XIV si impone, quindi, l'attività di Charles Le Brun che, dai riferimenti iniziali a Poussin, matura una pittura diversa «magniloquente e piena di seduzione», basata su una facilità disegnativa e di invenzione, adatta per ogni occasione, dotata di capacità narrative che si esplicano nelle grandi estensioni delle nuove dimore di Luigi XIV. Sono forme declinabili con tecniche diverse, gestite da un artista-regista quale Le Brun diviene.

Sul piano delle competizioni internazionali la partita trova un nuovo equilibrio. Esemplare è il destino infelice del monumento equestre di Luigi XIV di Bernini, compiuto nel 1677 e giunto in Francia nel 1684. Alla Galleria Borghese, possiamo conoscere le forme originariamente previste, rappresentate nel bozzetto in terracotta. Il rifiuto del monumento segna la sconfitta definitiva delle novità berniniane. Strumento efficace della monarchia francese diviene un nuovo tipo di classicismo che si impone a Parigi, dove, negli anni Settanta del Seicento, è aperto il cantiere della facciata est del Louvre, ma anche quello de l'Observatoire, opere di Claude Perrault che, nel 1673, aveva pubblicato la sua traduzione dei dieci libri dell'architettura di Vitruvio. Le caratteristiche dell'osservatorio astronomico rispecchiano la battaglia di Perrault per un'architettura moderna: l'edificio si propone come esempio di «bellezza positiva, connessa all'uso e allo scopo utile e necessario per cui viene costruito», una scelta che si oppone a quella di una bellezza arbitraria, cioè che «dipende dall'autorità e dall'abitudine» nelle proporzioni, nelle forme e nell'uso degli ordini architettonici antichi e rinascimentali. Con Perrault gli ordini non sono più dei riferimenti immutabili, ma devono adeguarsi ai luoghi e agli usi ai quali sono destinati. Dal cuore del classicismo francese si apre, quindi, una nuova via alla modernità.