

4) Presento anche la veduta frontale del viso per ragioni di comparazione stilistica, per quanto tale veduta non fosse stata calcolata dall'artista: la testa fu concepita ed eseguita per essere vista un po' di fianco, come la mostra soprattutto la figura...

5) Per evitare continue ripetizioni di richiami ad autori, raccolgo qui, una volta per sempre, la parte principale della bibliografia di cui mi sono servito. Dispongo poi per ordine alfabetico gli autori per facilità di riferimento. Nel testo invece, come era necessario fare, seguì l'ordine cronologico di pubblicazione.

W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea*, Monaco, 1895, pag. 25-28.

P. ARNDT, in BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler der griechischer und römischer Kunst*, Monaco, 1906. Testo alla Tav. 558.

BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler ecc.*, op. cit. Monaco, 1906. Testo alla Tav. 310.

S. AURIGEMMA, *Ritratto femminile dell'età di Augusto e statue muliebri iconiche scoperte in Formia* in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1930, pag. 216.

M. COLLIGNON, *Histoire de la Sculpture Grecque*, Parigi, 1892, vol. II, pag. 595, fig. 312.

Id., *Les statues funéraires dans l'art grec*. Parigi 1911, pag. 168.

A. DELLA SETA, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, 1920, *Cronaca*, pag. 54.

P. DUCATI, *Prassitele*, Firenze, 1927, pag. 106.

A. FURTWAENGLER-H. L. URLICHS, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, Monaco, 1911, pag. 209.

A. HEKLER, *Römische weibliche Gewandstatuen* in *Münchener archaologische Studien dem Audenen Furtwänglers gewidmet*, pag. 226.

H. HETTNER, *Die Bildwerke d. K. Antikensammlungen zu Dresden*, Dresda, 1869, pag. 62.

F. JOHNSON, *Lysippos*, Durham, 1927, pag. 155 e seguenti.

W. KLEIN, *Praxiteles*, Lipsia, 1898, pag. 365.

G. LIPPOLD, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Monaco, 1923, pag. 212.

J. OVERBECK, *Kunstmythologie*, III, pag. 465, n. 18; Tav. XIV, 12.

S. REINACH, *Le type féminin de Lysippe* in *Revue Archéologique*, 1900, vol. II, pag. 380.

S. REINACH, *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées*, Parigi, 1903, pag. 174 e Tav. 216, 217.

G. E. RIZZO, *Prassitele*, Roma, 1932, pag. 91.

A. RUMPF, *Griechische und Römische Kunst*, Lipsia, 1931.

L. VON SYBEL, *Statuarische Typen (Mantelfrauen)* in *Athenische Mitteilungen*, 1883, pag. 24.

Id., *Weltgeschichte der Kunst in Altertum*, Marburg, 1903, pag. 275.

VAN DEMAN, *The Value of the Vestal Statues as originals* in *The Journal of the Archaeological Institute of America*, XII (1908), pag. 331.

A. FURTWAENGLER-H. L. URLICHS, *Denkmäler griechischer und römischer Skulptur*, Monaco, 1933.

6) Oltre le statue furono trovate alcune teste riproducenti ritratti (due femminili), talvolta sicuramente identificabili (Agrippa e Augusto).

7) Non per questo noto, col Reinach, particolari somiglianze fra il viso dell'*Apoxiomenos* e quello della *Grande Ercolanese*, come d'altra parte non avvicinerei mai questa di Butrinto a quelle sicuramente assegnabili a Prassitele (l'*Hermes* di Olimpia) o alla sua scuola.

IL BOZZETTO DI PIETRO DA CORTONA PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI

TRA I QUADRI che negli ultimi due anni sono venuti ad arricchire le collezioni della Galleria Nazionale d'Arte antica in Roma, questo bozzetto (fig. 1), dipinto da Pietro da Cortona per il soffitto della sala maggiore del Palazzo Barberini, appare senza dubbio uno dei più notevoli.

È una grande tela rettangolare dagli angoli smussati (m. 1,66 × 1,12) dipinta con estrema bravura e con quella maniera spigliata e vivacissima propria del grande maestro toscano.

L'opera è tale e l'attribuzione così evidente, che non credo opportuno dilungarmi a raccontare come questa tela — la quale durante il

secolo scorso aveva fatto parte di private collezioni inglesi, fregiata niente di meno che del nome di Gian Battista Tiepolo — abbia subito attirato l'attenzione mia e degli altri membri dell'Ufficio Esportazione di Roma, che ne proposero l'acquisto allo Stato, allorchè, dovendo nuovamente emigrare all'estero, fu sottoposta al nostro esame.

La tela, che ha tutti i caratteri di un bozzetto, per il fare veloce e sprezzante con cui è dipinta — tanto che alcuni tratti sono sommariamente accennati e lasciano vedere la trama non ricoperta di colore — per la immediatezza e la



FIG. I - ROMA. R. GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA - PIETRO DA CORTONA
BOZZETTO PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI (Fot. Anderson)



FIG. 2 - ROMA, R. GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA - PIETRO DA CORTONA
BOZZETTO PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI, PARTICOLARE (Fot. Anderson)

spontaneità ovunque evidenti, è senza dubbio il bozzetto definitivo per il grande affresco barberiniano, quello che servì come guida al maestro e ai suoi discepoli per compiere il lavoro.

Qui dunque non si tratta di una prima idea o di uno studio, ma di un abbozzo generale e completo, quali l'altro del Baciccia per la volta del Gesù, attualmente conservato nella Galleria Spada, e quello di Fratel Pozzo per la volta di S. Ignazio, conservato nella Galleria Nazionale d'Arte antica di Roma.

Ma ciò che in questo dipinto soprattutto interessa e convince — a parte il fascino che esercita sempre il bozzetto di una grande opera eseguito da un grande artista, e a parte quel gustosissimo senso di immediatezza che esalta specie in opere del genere — è il fatto che esso è veramente bello come brano di pittura.

V'è un tale brio, una tale ricchezza di toni, una pennellata così intensa e vivace, che ci si

può facilmente spiegare come taluno vedendo questa tela si sia lasciato trasportare dall'entusiasmo a tal punto, da proclamarla anche più bella dell'opera compiuta.

Come si sa, fu Francesco Bracciolini poeta toscano, ai suoi tempi famosissimo e detto dell'Api per la devozione alla principesca famiglia di Urbano VIII, a immaginare i soggetti delle scene allegoriche per la glorificazione della Casa Barberini. Ma fu certo il cortonese a distribuire la complicata materia e ad immaginarne la divisione negli spazi.

La volta di questa sala è fatta "a schifo,,. La parte centrale, piana, è limitata da una cornice dipinta come vista di sotto in su, ricca di modanature, fregi e festoni. Negli angoli essa si raccorda per mezzo di quattro candelabra ornate a finto stucco alla vera cornice che sporge in aggetto ove, terminate le pareti, la volta comincia ad incurvarsi.



FIG. 3 - ROMA, R. GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA - PIETRO DA CORTONA
BOZZETTO PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI, PARTICOLARE (Fot. Anderson)

In altri termini Pietro da Cortona ha distribuito lo spazio affidatogli immaginando una volta sfondata, ove cornici e candelabra e gruppi di cariatidi lo dividono in cinque grandi zone quattro trapezoidali ed una rettangolare.

Veramente più che dividere lo spazio, quelle cornici sembrano armonizzarlo, chè per l'agitarsi delle cariatidi, l'ondeggiare dei festoni, il fluttuare dei drappi svolazzanti, il vagare di grandi cumuli di nubi e infine il gesticolare delle decine e decine di immagini, l'azione esuberante straripa dai campi assegnati e, in un piacevolissimo giuoco di accostamenti e contrasti, di intrecci e raccordi, acquista ora l'impeto d'un temporale ed ora, per improvvise schiarate che lasciano intravedere lembi di cielo tra fronde verdi e zampillanti fontane, il senso della più idilliaca pace.

È questo il gran segreto di Pietro da Cortona: sapere armonizzare gli spazi e, pur vagando

liberissimo, dare il senso di una solidità architettonica che è sempre alla base delle sue composizioni, come d'altronde era alla base della sua anima e della sua cultura.

Poichè, se è giustissimo, come è stato più volte notato, che nelle opere di lui ci si può ritrovare tanto il ricordo delle macchine bolognesi come delle favole pastorali dei Carracci e brani di paesaggio alla veneta, e visioni di architetture romane, e gli amori mitologici cari a certa pittura della prima metà del Seicento "che si direbbero di un Poussin fattosi ovidiano invece che archeologico e raffaellesco", è pur vero che tutti questi elementi e gli altri che non sto qui ad elencare, egli ricompone o trasfigura, facendo loro acquistare sapore di novità.

Ed ecco che egli può lanciare contro il cielo una gran cornice di finto stucco e collocare come suo sostegno coppie di cariatidi che ricordano Lanfranco. Ma come diverse dal modello! La gessosa

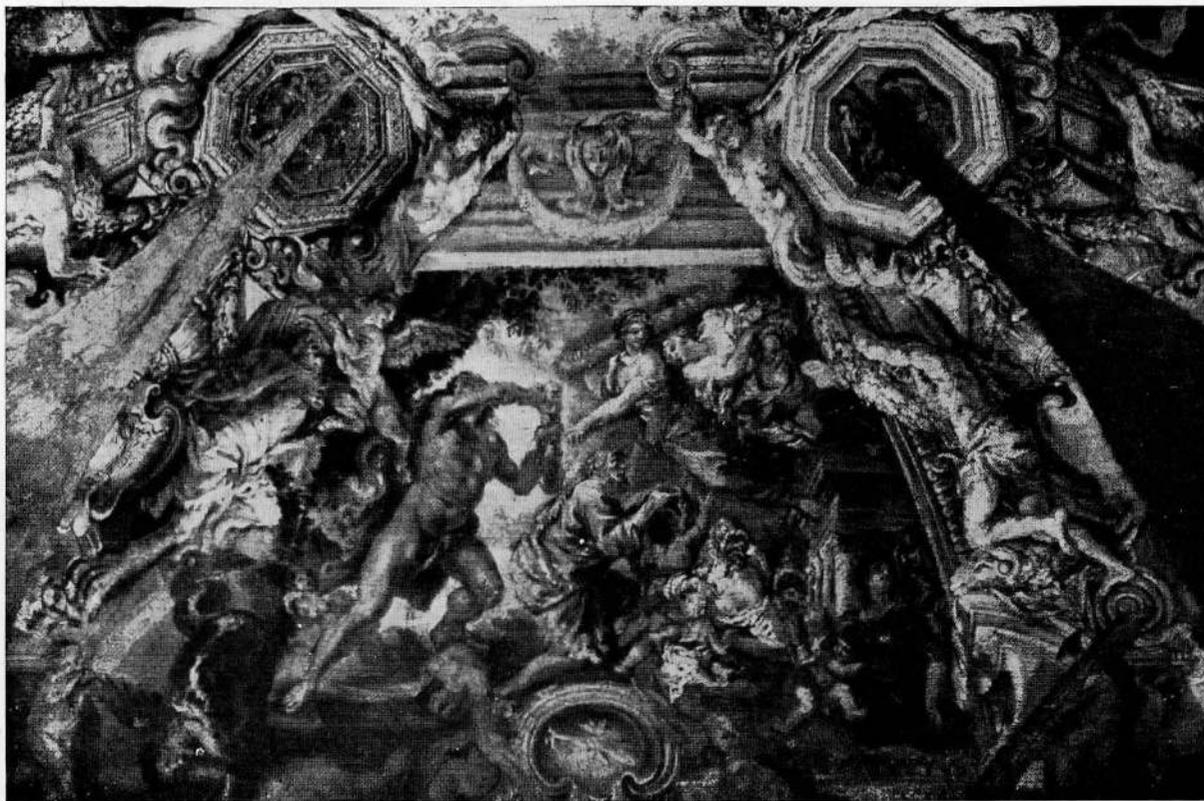


FIG. 4 - ROMA, R. GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA - PIETRO DA CORTONA
BOZZETTO PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI, PARTICOLARE (Fot. Anderson)

immobilità ha ceduto il campo ad un fare quasi guizzante, e pur partecipando al moto delle immagini che sono negli scomparti accanto, forse ancor più che le altre del maestro emiliano, queste cariatidi del cortonese rimangono *architettura*.

Il fatto è che Pietro da Cortona riesce ad avere una visione che potremmo dire unitaria dell'insieme. Prima ancora di vedere le scene e forse ancor prima di vedere il colore, egli vede le masse distribuite nello spazio. Allora la favola si snoda facile, naturale, spontanea, tutta raccordata e logica nei suoi sviluppi, come è logica, anche se avventurosa, la sua architettura, e qui penso a S. Maria in Via Lata, ai Santi Luca e Martina, ma soprattutto alla facciata della Pace.

A questo punto è necessario rammentare, sia pur brevemente, i soggetti della composizione, ove l'allegoria giustifica una gustosissima mescolanza di sacro e profano, di simboli cristiani e di figurazioni pagane.

Mescolanza che è tipica di quella età, come lo era già stata — se pure con intonazione tutta diversa — della Rinascenza.

Allora nei saloni dei palazzi delle famiglie principesche e papali entra il fasto della chiesa, mentre la grazia e la bellezza delle dimore patrizie penetrano presto nell'interno dei templi.

La volta di S. Maria dell'Orto, con tutti quei festoni di fiori e frutta rigogliose, potrebbe essere nel più ricco e vivace palazzo principesco, e questa gloria, affrescata da Pietro da Cortona per il Palazzo Barberini, potrebbe stare nella più fastosa chiesa romana.

E chi, vedendo per la prima volta questa grande pittura, non potrebbe immaginare che essa rappresenti la "Gloria", di un qualche Santo?

Anche qui è rappresentata, questo è vero, una "Gloria", ma è quella poetica di Urbano VIII. Infatti nello scomparto centrale la Provvidenza, assisa su di un trono di nubi e circondata dalle Virtù, dal Tempo e dalle Parche, accenna



FIG. 5 - ROMA, R. GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA - PIETRO DA CORTONA
BOZZETTO PER LA VOLTA DELLA SALA MAGGIORE DEL PALAZZO BARBERINI, PARTICOLARE (Fot. Anderson)

verso l'alto ove la Fede, la Speranza e la Carità volano sorreggendo una gran corona d'alloro che racchiude le api dei Barberini, sormontata dal Triregno innalzato da Roma, mentre la Gloria intreccia le somme chiavi.

Negli spazi trapezoidali l'intonazione profana è ancora maggiore. Sono i Ciclopi intenti a forgiare armi che simboleggiano le sagge provvidenze militari del Pontefice, mentre il Furore è incatenato da una fanciulla che obbedisce alla Pace, maestosamente assisa in trono e consigliata dalla Prudenza (fig. 2).

Di fronte vediamo il vecchio Sileno, obeso ed ebro, tendere la ciotola ad un fanciullo; lì presso alcune ninfe si lavano ad una fontana, mentre Venere si solleva turbata da un letto ov'era mollemente sdraiata, vedendo Cupido messo in fuga dall'Amor celeste che vola da un cumulo di nubi, ov'è la Fede che sorregge il tripode e s'accosta alla Sapienza (fig. 3).

E pensare che il pretesto per questo delizioso e spensierato brano di bella pittura fu la opportunità di esaltare i saggi provvedimenti di Urbano VIII, che proibì "l'uso pagano dei pubblici bagni!",,

Nello scomparto minore Ercole vince le Arpie, mentre in alto volano una fanciulla col fascio littorio ed un'altra che da una cornucopia lascia cadere ogni ben di Dio su di una folla inginocchiata (fig. 4).

Ercole qui simboleggia la fermezza del principe Taddeo che come prefetto della città ne tiene lontani i vizi, mentre la fanciulla col fascio ricorda la giustizia del cardinal Francesco, cui era stata affidata dallo zio l'amministrazione del mondo cristiano, e l'altra con la cornucopia la munificenza del cardinale Antonio, Camerario di Santa Romana Chiesa.

Di contro a questa scena l'altra con Minerva e la caduta dei Giganti simboleggia la vittoria della intelligenza illuminata sulla forza bruta (fig. 5).

Queste ed altre interpretazioni allegoriche si possono leggere nell'*Aedes Barberinae* di Girolamo Teti, pubblicate nel 1642 per esaltare le glorie della famiglia pontificia.

Allorchè quel libro del Teti venne pubblicato, la volta era stata compiuta da due anni; infatti essa era stata scoperta nel 1640.

Ma a noi non dovrebbe ora interessare questa data del compimento del lavoro, quanto l'altra del suo inizio, che dovrebbe essere approssimativamente quella del bozzetto pubblicato.

Ma è appunto quella una data non facilmente determinabile.

Infatti, come ha ricapitolato il Golzio, mentre il Passeri racconta che il Cortona impiegò dodici anni a compir l'opera — per la quale asserzione la si dovrebbe considerare iniziata almeno nel 1628 — nel "Libro continente la misura e la stima delli lavori del palazzo alle Quattro Fontane dal Aprile 1629 a tutto il 1638", si deduce che prima del 1629 la sala grande non era ancora finita di costruire.

Inoltre sappiamo che nel 1637 il Cortona andò in Toscana e nell'Italia settentrionale e a Venezia, insieme con il cardinal Bicchì. Ma ecco il Boschini venirci in aiuto con la sua "Carta del navigar pitoresco",:

*Sto degno virtuoso el fu a Venezia
(come ho dito altre volte) a cortizar
El Bichi Eminentissimo e per far
Sazo de l'operar che tuti aprecia.*

*Non so come la fusse, ma in sostantia
Subito zonto a Roma, el fe un bel trato
El rasse' zo quel che l'haveva fato
Da i Barberini in la famosa stantia.*

*E poi col vero venetian costume
El fece meravegie e le xe in stampa.*

Dunque dopo il viaggio a Venezia il Cortona avrebbe buttato giù tutto quello che fino allora aveva fatto ed avrebbe ricominciato da capo "col vero venetian costume",. E chi sa che nelle rime del Boschini non sia la verità?

Perchè se è vero che il Passeri è storico degnissimo di fede, e che anche da altri elementi si può dedurre che le pitture del salone Barberini se non furono cominciate dal Cortona nel 1628, certo ebbero il loro inizio prima del 1637, è ugualmente esatto dire che in questa volta, e specie in questo bozzetto, il "vero venetian costume", appare più che nelle altre

opere del maestro anteriori al suo viaggio a Venezia.

Ad ogni modo sicuramente il Cortona operò anche in altre sale del palazzo, e non è da escludere che la data indicata dal Passeri possa essere messa in relazione con quei suoi lavori, tanto più che lo storico osserva: "Tenne coperta questa sua opera lo spazio di dodici anni; ma però in questo intervallo fece molte cose, tanto di pittura come d'architettura ed in quel tempo istesso chiamato dal Granduca di Fiorenza, incominciò le stanze di Sua Altezza Serenissima in Palazzo Pitti,,.

Ma questo è un problema che non sarà tanto semplice risolvere se non verranno in luce altri

documenti, forse ancora oggi nascosti tra le carte dell'archivio Barberini. EMILIO LAVAGNINO

BIBLIOGRAFIA

G. TETI, *Aedes Barberinae ad Quirinalem a Comite Hyeronimo Tetio Perusino descriptae*, Romae, Mascardus, 1642.

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pittoresco*, Venezia, 1660.

H. POSSE, *Das Deckenfresco des Pietro da Cortona in Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom in Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1919.

L. DAMI, *Lo svolgimento della Pittura Italiana del Seicento, del Settecento in La Pittura Italiana del Sei-Settecento nella mostra di P. Pitti a Firenze*, 1922.

V. GOLZIO, *Il Palazzo Barberini, la sua Galleria di pittura*, Casa Ed. Roma, Roma, s. d.

LA MOSTRA DELL'ANTICA ARTE ITALIANA A PARIGI

LA SCULTURA E LE ARTI INDUSTRIALI

MALGRADO che per la scultura una sintesi rappresentativa incontrasse ben altre difficoltà di quelle che si presentavano per la pittura, a cagione della natura stessa di quell'arte, che si esercita essenzialmente nella decorazione monumentale e nell'innalzare mausolei memorandi e statue solenni, s'è riuscito a dare la sensazione chiara di quel che ha largito all'arte anche in questo dominio l'Italia. Dal movimento dugentesco, che segna la riscossa della plastica dalla Toscana all'Italia meridionale, a traverso l'ardore di Giovanni Pisano e la grazia di Nino, si ascende nel *Petit Palais* al meraviglioso Quattrocento, rappresentato per Firenze dai più insigni suoi

campioni: il Brunelleschi e il Ghiberti, con i saggi per la seconda porta del Battistero, Donatello con parecchie opere, tra cui il monumentale

S. Luigi di Tolosa del Museo dell'Opera di S. Croce a Firenze; Desiderio, Mino, e A. Rossellino; Luca e Andrea della Robbia; Agostino di Duccio, il Verrocchio e Benedetto da Majano... per Siena da stupende opere di Jacopo della Quercia oltre che da due statue attribuite al Valdambrino, da plastiche di Francesco di Giorgio Martini e del Vecchietta; nè mancano artisti che rispecchiano altri indirizzi, come l'aristocratico e sognante Francesco Laurana; per sboccare nel Cinquecento veneziano col Rizzo, che non dà pertanto la piena



GENOVA, PALAZZO BIANCO - GIOVANNI PISANO
MONUMENTO DI MARGHERITA DI BRABANTE (PARTICOLARE)