

EVELINA BOREA

LA RESTAURATA CAPPELLA DI SANTA CECILIA IN SAN LUIGI DEI FRANCESI

PER UN RESTAURO intelligente si è recuperata nella sua integrità un'opera di pittura di cui si potevano apprezzare prima solo il disegno e la composizione; così che ora è come aver di fronte un capolavoro ritrovato, e non parrà perciò mero esercizio letterario trattarne nuovamente nè una pedissequa ripetizione il riesame del materiale documentario e storiografico, per la verità scarso e per lo più marginale, a tale opera relativo.

L'intenzione è di mettere a fuoco i valori autentici della pittura di Domenichino, quali il restauro di questi affreschi in San Luigi discopre autorevolmente, superando, ed è ovvio, date le condizioni dei dipinti fino a pochi mesi addietro, se non l'intuizione del guardante per lunghi studi fattosi accorto, la testimonianza di una letteratura recente, ancorata, per quanto riguarda Domenichino, ai miti indiscussi — in sede di una storia del Classicismo nel Seicento — della 'Comunione di San Girolamo' e della 'Caccia di Diana'.

Recentemente da parte di chi scrive si è tentato di accogliere nel raggio di un rinnovato giudizio critico sul pittore bolognese aspetti dell'opera sua per solito guardati come secondari, se non trascurati affatto, quasi non importanti: e mi riferisco proprio al cenno che riguarda anche l' 'Elemosina di Santa Cecilia' in San Luigi (*Paragone*, 1960, n. 123, pp. 10-11) e merita ora d'essere svolto in discorso, per la sollecitazione che muove dalla mirabile folla "naturale", adunata sulle pareti della Cappella Polet e conduce con i freschi colori e la vivacità dei moti, ritrovati nelle gamme e nelle scansioni più commoventi dal sensibilissimo restauro di Pico Cellini, nel vivo di un singolare momento del Classicismo, partecipe a un

tempo della risorta cultura raffaellesca e di un'attenzione al vero sorprendente in quegli anni nell'ambito bolognese.

Ma converrà prima, per maggior chiarezza, puntualizzare i termini entro i quali l'opera fu condotta. Essi si deducono dalla scritta terragna al centro della cappella, che qui si trascrive:



FIG. I — ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI
DOMENICHINO: ELEMOSINA DI SANTA CECILIA (Fot. G. F. N.)

D. O. M.
SANCTAE CAECILIAE DOMUS
AC FAMILIAE PATRONAE
PETRUS POLETUS
SCUTIFER APOST.
GALLUS NOVIOMENSIS
HOC SACELLUM SUO
CUM CULTU VIVENS
DICAUIT ANNO DOMINI
MDCXI
DANIEL POLETUS FRATRIS
FILIUS ET HERES HOC
SACELLUM EX TESTAMENTO
PERFICIENDUM
C. ANNO DOMINI
MDCXIII

Pierre Polet, uno dei deputati della Congregazione di San Luigi dei Francesi, della diocesi di Loyon, venne a morte prima che la decorazione della cappella fosse compiuta, lasciando

ogni facoltà al nipote Daniel di continuare l'opera. I nomi dei due Polet compaiono non solo sul pavimento, ma anche in due iscrizioni, rispettivamente nell'affresco con 'Morte di Santa Cecilia' — sul pilastro a sinistra — e in quello con l' 'Elemosina' — sul muretto sotto la balaustra, a destra —. La prima si legge nel modo seguente:

PETRUS POLETUS
NOVLODUMEN. SACE
LLUM. HOC DEO DI
CAVIT.

la seconda:

DANIEL POLET
NEPOS PERFICI
CURAVI



FIG. 2 - DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)

È più che evidente che le scritte furono volute da Daniel, essendo quelle a suo nome poste a guisa di firma e in prima persona, mentre quelle al nome di Pierre sono in terza persona.

—La data 1614 che compare nella lapide terragna è pertanto da assumersi come termine dei lavori di decorazione, poichè il 'perficiendum' vi è inteso come participio futuro in relazione all'atto di rogazione del testamento di Pierre Polet, il quale avvenne, come risulta da un documento conservato nell'Archivio della Chiesa (45, 11) il 20 settembre 1612; e il 7 giugno del 1613, data in cui fu stilato tale documento, Daniel Polet, scrivendo dei suoi obblighi nei confronti della Congregazione, ereditati dallo zio, dichiara defunto il medesimo. Da queste considerazioni si ricava che la data 1614 non è quella della morte

del dedicatario della cappella e del subentrare a lui negli obblighi del nipote Daniel; bensì quella del completamento dei lavori, e di conseguenza di consacrazione della cappella.¹⁾

In verità sorprende che nella letteratura recente si sia continuato a datare le 'storie di Santa Cecilia' sugli anni 1615-17, senza tener conto delle iscrizioni nel pavimento; come se nessuno le avesse mai lette, influenzati tutti dal testo del Baglione, del Bellori e del Passeri (nell'edizione del 1772), ove si tratta dell'opera situandola dopo la 'Comunione di San Girolamo' che, è noto, è datata del '14 e fu esposta in pubblico nell'ottobre di quell'anno.

Ma il Baglione è scopertamente in errore quando colloca la 'Comunione di San Girolamo' prima dell'affresco in San Gregorio al Celio, che è del 1608; ed è verificabile anche l'errore del Bellori, il quale scrive che Domenichino dipinse in San Luigi dopo aver eseguito il 'San Pietro Martire' (oggi a Bologna), un'opera che si dichiara, specie dopo il recente restauro, di un tempo maturo dell'artista, simile nell'empito quasi cortonesco alle 'Storie di Pietro e Andrea' frescate nel catino di Sant'Andrea della Valle dopo il '21.

Quanto al Passeri, è noto che l'edizione curata dallo Hess è assai più attendibile di quella settecentesca, di cui contraddice o varia molti passi;

in essa infatti le 'storie di Santa Cecilia' sono collocate nel 1611 (errore resta solo nella confusione dei nomi dei due Polet).

Anche la fonte più antica, ovvero il Mancini, che scrisse, è noto, intorno al 1622, pone gli affreschi in questione prima della 'Comunione di San Girolamo'. Si può tuttavia ammettere che Domenichino si alternasse tra il suo *atelier*, ove dipingeva il quadro col San Girolamo, e la cappella Polet; concludendo i lavori qui dopo aver licenziato la tela.

Ma le opinioni del Serra e del Pope Hennessy, che il pittore abbia dipinto le 'Storie di Santa Cecilia' verso il '17, sono contraddette anche dalla logica delle puntualizzazioni cronologiche, condotte sulla base di noti documenti, che la scrivente ha creduto utile porre in calce a un articolo sull'opera di Domenichino

a Fano (*Arte Antica e Moderna*, 1959, n. 8, pp. 426-7), e di cui qui si riprende la data 1615, anno della presenza di Domenichino a Fano, come *ante-quem* per l'opera in San Luigi, poichè non è pensabile un'interruzione, così come non è pensabile che l'intero ciclo sia stato condotto dopo il ritorno da Fano, avvenuto verosimilmente non prima dell'estate del '16, e mentre il pittore era occupato a Montecavallo e con ogni probabilità anche a Palazzo Costaguti, e mentre nel suo *atelier* già erano montate sui cavalletti la 'Caccia di Diana' e la 'Sibilla' oggi Borghese, nonchè l' 'Assunta' per Santa Maria in Trastevere.

E per credere condotta tra il '12 — nella primavera di quell'anno il pittore era a Bologna — e la fine del '14 l'opera in San Luigi dei Francesi, valgono anche considerazioni interne allo svolgimento del maestro in quegli anni cruciali, tra elogi rari, critiche acerbe e polemiche di cui egli sensibilissimo accusava il colpo; indotto probabilmente da tali difficoltà a rimanere lontano da Roma, salvo la breve parentesi tra il '16 e il '17 — durante la quale, secondo il Passeri, egli sarebbe stato perfino in carcere — per sei anni consecutivi. La 'Comunione di San Girolamo', tanto celebrata in seguito, aveva incontrato subito, a quel che narra il Malvasia, l'accusa di plagio; e il termine di confronto era il quadro di eguale soggetto dipinto da Agostino Carracci a Bologna. Le 'Storie di santa Cecilia' erano apparse un "mercato", un "ghetto", e gli episodi in esse illustrati "faldonate, per dirla, bambocciate..." (1678, II, p. 317). Ciò che per un ammiratore di Raffaello, educato in un'eletta accademia, dovette apparire insopportabile, tale da indurlo a cambiare aria; tale soprattutto da indurlo a mutare stile. Ed è proprio questo il punto che qui si vuole toccare.

Le 'Storie di Santa Cecilia' nel percorso di Domenichino segnano un raggiungimento, un apice, non un abbrivio o una tappa. Già l' 'Angelo custode', ora a Napoli, datato 1615, indica un dirottamento, o meglio una scelta fra le due strade fra le quali fino a quel momento il pittore era apparso come esitante,



FIG. 3 — DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)

se pur in grado di risolvere talvolta la propria esitazione — e lo provano certi paesaggi come il 'Guado', oppure gli affreschi di Grottaferrata e soprattutto l' 'Elemosina di Santa Cecilia' in San Luigi — sul piano di una commossa osservazione della vita in atto, riscoperta nella sua autenticità, vale a dire nell'antichità immutabile del gesto, corrispondente al sentimento di un mondo sempre eguale, e quindi rivestibile sempre delle stesse forme, vuoi greche o romane o raffaellesche. Dopo l' 'Angelo custode', che già obbedisce alla norma astrattiva dettata da Gian Bat-



FIG. 4 — DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)



FIG. 5 - DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)



FIG. 6 - DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)

tista Agucchi, intenerito appena sotto la carezza dei colori il marmo liscio delle forme, quasi emblematiche nella loro immobile perfezione, altri quadri un dietro l'altro confermeranno che Domenichino ha scelto un classicismo letterario — si pensi la 'Caccia di Diana' —, avulso ormai dalla verità del mondo, senza il nerbo di un impegno morale all'infuori della coscienza artistica, che non si flette nemmeno nella declinazione degli "affetti", anzi, per la teatralità di essi appare ancora più astratto, quando non decada, come nei quadri da chiesa, nel mero devozionismo. Ed è la strada che consacra la sua fama, finché dura nella storia del gusto il mito dell'Idea.

Quando Domenichino fu incaricato di decorare la Cappella Polet con storie di Santa Cecilia, egli trovò gli spazi nella volta e nelle pareti già scompartiti dalle incorniciature a stucco. L'attento esame della chiesa ha infatti condotto Pico Cellini, che gentilmente mi comunica le sue osservazioni, a constatare come ancora cinquecentesche e con ogni evidenza fatte con gli stessi stampi siano anche le incorniciature a stucco che suddividono gli spazi in altre due cappelle, quella Contarelli e quella Dagny. Nella prima di esse si svolgono solo nella volta, a contenere gli affreschi del

Cavalier d'Arpino, che sono databili, è noto, del 1591-1592; dal che si può dedurre con ogni verosimiglianza che tali stucchi furono modellati al tempo della consacrazione della chiesa, dopo i rifacimenti compiuti da Giacomo della Porta e conclusi nel 1589; ciò che poté essere per tutte le cappelle prive di una preesistente decorazione, come quelle poi dedicate dal Polet e dal Dagny. Successivamente, mutando il gusto, si sostituirono stucchi barocchi a quelli più antichi, rimanendo delle antiche incorniciature solamente quelle che avevano accolto gli affreschi del Cavalier d'Arpino nella cappella Contarelli, quelli di Domenichino nella cappella Polet e quelli del Baglione e del Mellin nella cappella Dagny, decorata questa intorno al 1630. Ma intanto un mutamento era sopravvenuto anche nella cappella Contarelli, ove fu probabilmente Caravaggio stesso a rifiutare gli angeli e i cherubi in bianco e oro che adornavano il sottarco d'accesso, modellati insieme alle cornici della volta quando pareva presumibile che la decorazione del luogo venisse affidata ad uno stesso artista, e a sostituire ad essi un liscio rivestimento di lastre marmoree. Quanto a Domenichino, se lasciò immutate le incorniciature nella volta e sulle pareti, non inadatte ad accogliere le sue classiche figurazioni, rimodellò

invece in più tenera pasta le figure a forte rilievo nel sottarco, sostituendo agli angeli, presumibilmente simili a quelli manieristici che compaiono nel sottarco della cappella Dagny, le figure, rispettivamente a destra e a sinistra, di Santa Agnese e di Santa Cecilia.²⁾ Sapendosi le attitudini alla scultura dell'artista, si può anche credere che le due gentili figure siano dovute alla sua mano, conducendosi un confronto con i "termini", modellati nella cappella Nolli del duomo di Fano, assai simili nella plastica morbida e sfaldata, seppure di qualità inferiore.

Resta un mistero quel che s'intendesse porre sull'altare che accoglie oggi la copia, attribuita al Reni per tradizione antica, della 'Santa Cecilia' di Raffaello.³⁾ Poichè non v'è dubbi che il quadro si trovava in origine in Santa Cecilia in Trastevere, ove ancor lo vedeva il Mancini al tempo in cui stendeva le sue 'Considerazioni' e il 'Viaggio per Roma', mentre nel 1638 il Celio già lo indicava sull'altare della cappella Polet (p. 19). Difficile a credersi che in un primo tempo sull'altare Polet vi fosse un altro quadro, una delle tante 'Sante Cecilie' dipinte da Domenichino, per esempio quella oggi al Louvre, o quella, tuttora inedita, in Palazzo Rospigliosi; non potendosi immaginare il motivo per cui un originale dell'autore degli affreschi dovesse essere sostituito anni più tardi con una giovanile esercitazione su Raffaello di Guido Reni, dipinto per giunta appartenente a un'altra chiesa e di tre lustri più antico. D'altro canto è inammissibile che la cappella venisse consacrata senza una pala sull'altare.

La supposizione meno avventurosa che si possa azzardare è che il quadro sia stato trasferito nella cappella di San Luigi al tempo della consacrazione della stessa e che il Mancini abbia trascurato di aggiornare le proprie note al riguardo nel testo del 'Viaggio' e nel codice P; che insomma sia stato lo stesso cardinal Sfondrato, il titolare di Santa Cecilia in Trastevere che aveva acquistato il quadro di Guido per la propria chiesa, a far dono al Polet, quando, se è lecito prestar fede al Malvasia (II, p. 320), quegli ebbe cercato invano di ottenere che il Reni gli affrescasse tutta la cappella; ripiegando quindi sul più disponibile e modesto Domenichino.

In verità, il fatto che lo scrittore coinvolga anche il nome del cardinal Santiquattro, che sarebbe il Facchinetti già intermediario tra lo Sfondrato e Guido, porta a dubitare della veridicità dell'episodio, perchè il Facchinetti era morto già nel 1606; a meno di non pensare che il Polet brigasse per la sua cappella fin dai primi anni del secolo, il che non è poi inverosimile, se si considera che fu nel 1599, l'anno del rinvenimento del corpo intatto della Martire in Trastevere, la ripresa del culto di Santa Cecilia e della dedizione alla stessa di opere d'arte.



FIG. 7 - DOMENICHINO: PART. DELL' 'ELEMOSINA DI S. CECILIA' (Fot. G. F. N.)

Se comunque misteriosa resta la vicenda della copia reniana da Raffaello — e aperta pertanto anche all'ipotesi che il Cellini avanza nelle sue note —



FIG. 8 - ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI DOMENICHINO: MORTE DI SANTA CECILIA (Fot. G. F. N.)

l'esame delle inedite carte della Congregazione di Santa Cecilia consente di precisare la data, finora incerta, se non dell'esecuzione di quel dipinto, almeno del primo soggiorno di Guido a Roma; e ciò fu innanzi l'ottobre del 1601. Ma sui documenti riguardanti l'opera di Guido in Santa Cecilia in Trastevere e sulle deduzioni che se ne ricavano non intendo riferire qui per non precedere le comunicazioni sull'argomento da Valentino Martinelli promesse fin dal 1959 (*Arte Antica e Moderna*, n. 5, p. 89).

Dunque a Domenichino spettò soltanto di empire di pitture a fresco gli spazi incorniciati dai preesistenti stucchi.

La "vita", della Santa stesa dal Bosio nel 1600, la statua subito famosa di Stefano Maderno, i quadri

in Santa Cecilia in Trastevere dovettero presentarsi alla sua mente, insistendo tuttavia non meno il ricordo degli antichi affreschi bolognesi in San Giacomo Maggiore; non escludendosi la possibilità che il viaggio in patria della primavera del '12 fosse motivato proprio dal desiderio di rinfrescare la memoria su quei dipinti che in fatto d'iconografia cecilianiana facevano testo; e accadde forse che in quella occasione egli si spingesse fino a Reggio, per rivedere la grande 'Elemosina di San Rocco' — ora a Dresda — di Annibale Carracci, dipinta circa il '95, forse per la suggestione del soggetto affine a quello ch'egli intendeva rappresentare sulla parete destra della cappella Polet. E così si sovrapposero nella sua mente ancora giovane e recettiva le memorie rinverdate delle dolci favole del Francia e del Costa, congeniali al suo spi-

rito, e del rigoglioso e sapiente naturalismo di Annibale; la simpatia per l'ammiccare arguto delle "macellerie", dei ritratti bolognesi caricati sul vero, dei "mestieri", poi divulgati da Simon Guillain, dovette fondersi in lui all'esaltazione, ormai confermata, del suo spirito di fronte a tutto ciò che si configurava, in arte, come esemplare, antico nel senso di eterno, immutabile, ideale. Nello stesso tempo egli dovette riconoscere, dopo aver visto a Roma certi quadri scuri, lanciai di luci crude che scoprivano nudità sudice e grinzose sotto lacere vesti, simili a quelli della gente vera vagante tra vicoli e taverne, che anche a Bologna s'era dipinto talvolta fuor delle regole che imponevano alle figure decoro nell'abito e nel gesto; e ancor poco gli parve ciò che aveva fatto a Grottaferrata, nell'affresco con la 'Costruzione dell'Abbazia', in quello col 'Miracolo della pioggia' e in certi giovanili 'paesetti', ove una umile ma decorosa gente traduce l'opera quotidiana tra picconi, incudini, secchie, corbelli, con una sorta di rapimento. Meditò allora su incontri più veri, risolse una più decisa drizzata sulla realtà veduta, ma non accostata mai, dei mercati, dei ghetti brulicanti di povera gente.

Così accadde lo straordinario, nella 'Elemosina di Santa Cecilia' (fig. 1), di forme del più eletto classicismo, isolabili ciascuna come esemplare di



FIG. 9 — DOMENICHINO: PART. DELLA ' MORTE DI SANTA CECILIA ' (Fot. G. F. N.)

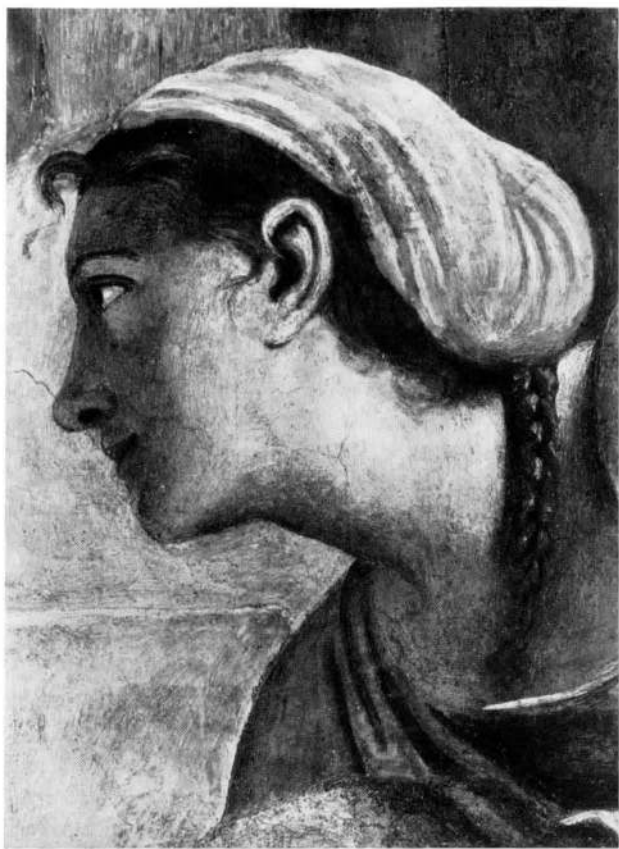


FIG. 10 — DOMENICHINO: PARTICOLARE DELLA ' MORTE DI SANTA CECILIA ' (Fot. G. F. N.)



FIG. 11 — DOMENICHINO: PARTICOLARE DELLA ' MORTE DI SANTA CECILIA ' (Fot. G. F. N.)

una natura modellata traverso il filtro dell'Idea, piegate con dolce violenza ad esprimere, invece, cosa mai vista, un'umanità spicciola, quasi pezzente, declinata nei gradi più prosaici dell'azione, nei toni più dimessi del sentimento, con una ricerca puntuale del negletto, del ridicolo, del burlesco (fig. 2), ma per subito riassumere tali inediti, antieroiici aspetti come integranti la vita vera, e trasfigurarli nel lume di verità solare che scopre bellezza in tutte le cose e tutte compone in un ordine che non comprende graduatoria morale di azioni o di sentimenti.

E questo era già visibile prima del restauro; ora in tutta la cappella per la pulitura sapiente, il rialzo dei toni, la cancellatura d'inammissibili lame d'ombra tra figura e figura, si riconferma nella recuperata verità dei rapporti tra i colori, restituita la pasta ricca modulata tonalmente con lumi toccati su panni, capelli, barbe a pennellate lunghe e sfuggenti, che complicano all'interno di una ritmica felpata i contorni stupendamente disegnati, su uno svolgersi continuo, ampio e solenne della linea sapiente, che non conosce spezzature, scarti (figg. 3, 4, 12, 13). I bianchi, cinerini, aranci, gli ocri spenti, i teneri verdi e i rossi discreti, sul fondo neutro delle auliche architetture — quasi argine alzato all'onda di umanità difforme — riprendono, come osserva il

Cellini, gli stessi toni dei marmi preziosi dei basamenti della cappella e dell'altare, gli stessi levigati contrappassi, vellutando quella levigatezza, molcendone il rigore, ma serbando sulle carni ignude dei putti, sui volti e le spalle delle giovani donne, quella sodezza inalterabile, quella trasparenza ferma, di cosa pura, perfetta.

E sui volti, sulle teste delle figure, occorrerà qui porre l'accento, indicandosi nei ' particolari ' riprodotti — scelti tra i moltissimi che Carlo Mastelloni del G.F.N. ha ottimamente messo a fuoco — i più toccanti segni di quel digradare affettuoso, teneramente commosso, dell'impegno formale verso espressioni immediate di sentimenti elementari (figg. 3, 4, 5, 6); non senza tuttavia che in qualche luogo il pittore ceda alla lusinga di un bel profilo classicamente offerto (fig. 7).

Se l'occhio torna sempre alla parete destra della cappella, nell'inesauribile incanto di così coltivata naturalezza — oggi come al tempo dell'Albani, del Sacchi, del Maratta, estatici ammiratori — non per questo si guarderà meno la parete sinistra, con la ' Morte della Santa ' (figg. 8, 9): ove non meno attira la stupenda serie di teste (figg. 10, 11, 12); anche se altra è ora la vena ispiratrice, filtrata traverso insopprimibili ricordi di classiche figurazioni.

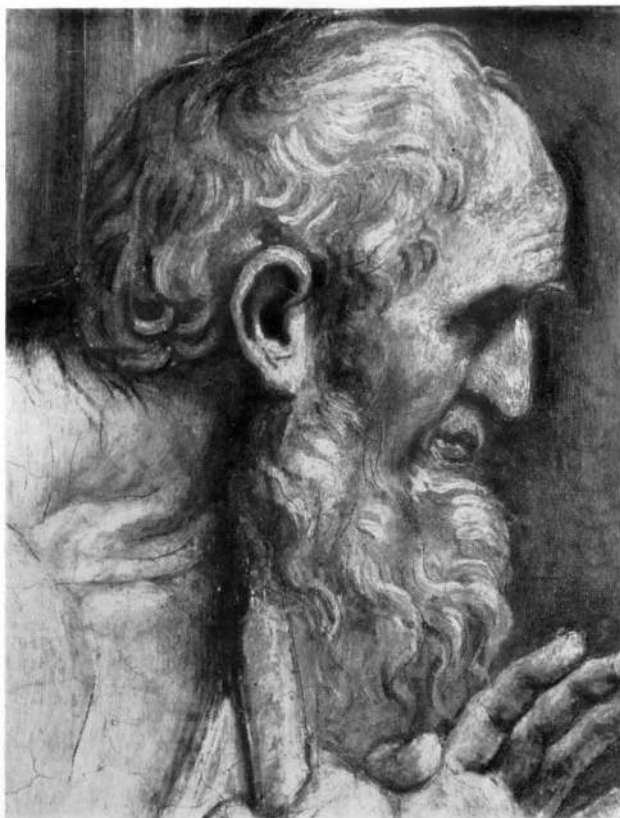


FIG. 12 - DOMENICHINO: PARTICOLARE DELLA ' MORTE DI S. CECILIA ' (Fot. G. F. N.)



FIG. 13 - DOMENICHINO: PARTICOLARE DELLA ' MORTE DI SANTA CECILIA ' (Fot. G. F. N.)

Qui sorprende come si risolve in stupefazione al più il senso del tragico in Domenichino, e quello del miracolo che lo riscatta: il che è ancor segno di una civiltà rinascimentale che resiste, recuperata eludendo tutto il travaglio di spiriti e di forme che sommosse il Cinquecento, attingendo alle più nobili fonti, alle Stanze, agli Arazzi — ma lasciando di quel figurato olimpo l'aureo, l'eroico, l'eccelso, restituibili dal Poussin soltanto —. La ripresa è del nitore formale, dell'elezione dei rapporti sentimentali, contenuti in un decoro che trascende ogni programma e si esalta in chiarezza morale. Una ripresa il cui incunabulo era nella cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli, frescata da Annibale e allievi verso il 1607, ora smembrata e svilata dal distacco.

La persuasione che Domenichino avesse parte in quell'impresa, benchè contraddetta dalle testimonianze di tre biografi — ma non dal Baglione — sussiste in chi scrive tenacemente, di fronte almeno al 'Miracolo delle rose' (fig. 14), brano della decorazione della cappella di San Diego in San Giacomo degli Spagnoli, oggi nel Museo di Barcellona. Si afferma qui pertanto che non fu l'Albani, come ribadisce ora sulla scorta per altro di autorevoli fonti, Donald Posner,⁴⁾ a sostenere una così rigorosa misura di classicismo. Nulla di simile ritorna in opere sue, e non si vorrà invero ritenere casuale un così eletto episodio nella vicenda di un pittore, nè considerarlo il risultato di una collaborazione, nel senso di una esecuzione condotta da parte dell'Albani su disegni del Maestro; quando tutta l'opera di Annibale a quegli anni appare infusa di altri sensi, di una tensione eroica, patetica, tragica. Quel discorso piano, sereno, se pur vigilato nei termini di una dignità di eloquio non conseguibile che per studiata educazione, che il bellissimo dipinto tramanda — ma in condizioni ormai disperate, sotto le bave ossidate a grumi del colore incupito — non riappare che in opere di Domenichino; e sembra giusto cogliere l'occasione per metterlo in evidenza, indicando proprio nella cappella Herrera il primo affermarsi di uno stile che condurrà ai capolavori di Grottaferrata e di San Luigi. Ma non disconviene ricordare anche alcuni quadri che Domenichino dipinse in questo torno di anni e rientrano nella stessa temperie di civiltà e di sensi: primo fra tutti la 'Timoclea dinanzi ad Alessandro' (fig. 15), ora nei depositi del Louvre, tutta dorata e vibrante, che ripersuade dell'ingiustizia di certa osservazione fatta dal Cantarini, e puntualmente riferita dal Malvasia, sul fare di Domenichino "troppo marmoreo, profilato e stentarello"; un dipinto che dovette entusiasmare il Poussin non meno delle 'storie di Santa Cecilia'. E poi il 'Martirio di Santo Stefano' (fig. 16), ora a Chantilly, in cui compare un motivo ripreso alla lettera nella 'Morte della Santa', la figura inginocchiata a

destra; l' 'Andata al Calvario' già nella collezione Ellesmere, opera inedita — altro saggio della ripresa raffaellesca variata di osservazioni naturalistiche; la 'Fuga in Egitto' (fig. 17), piccolo rame del Museo di Bari, indicatomi da Giuliano Briganti, colà attribuito a scuola del Maratta e invece indiscutibilmente di Domenichino, come prova il confronto col disegno dell'École des Beaux-Arts di Parigi, da me pubblicato (*Arte antica e moderna*, n. 8, 1959, fig. 177 b); il quasi ignoto 'Martirio di Sant'Andrea' della pinacoteca di Monaco; infine la stessa celeberrima 'Comunione di San Girolamo', questo paradigma degli "affetti", barocchi, dove tuttavia, nel mirabile assetto compositivo, sotto le crespature provvisorie e variabili dei sentimenti, si scopre l'essenza immutabile e profonda dell'uomo, la radice della sua consapevole dignità. Se quest'ultimo dipinto già contiene per altro in sé elementi che saranno dal pittore ulteriormente svolti, e non con eguale profitto, tranne che nella stupenda 'Madonna di Loreto e Santi', già a Fano, oggi nella Collezione Kress di Washington, gli altri citati restano un raggiungimento che fa corona intorno alle 'Storie di Santa Cecilia'.

L'affresco col 'Rifiuto d'idolatria' (fig. 18), composto come un fregio antico, o come un monocromo in bronzo o in oro negli zoccoli delle Stanze, ricorda il 'Sacrificio d'Ifigenia' già dipinto a Bassano di Sutri, altro omaggio a una cultura anticheggiante, là in grigio e azzurro, riesumata con nostalgia. Sono questi i momenti più drammatici della vicenda artistica di Domenichino: quando egli tenta per via di imitazione diretta il recupero dell'antico, guardando forse a frammenti di sculture attiche, che dovevano abbondare a quel tempo, nelle collezioni del marchese Giustiniani, di Ferrante Carlo, di Francesco Angeloni. L'amore per la classica definizione di forme e rapporti fissati nel linguaggio incorruttibile del marmo deve necessariamente in lui trovare il compromesso di un accostamento, nel contempo, alla natura, quale gli comanda la sua originaria educazione "lombarda", quell'accostamento che nella pittura di paesaggio egli realizzò con esiti incomparabili, ma che nella pittura figurata gli torna assai meno facile, specie quando l'episodio prescelto si configuri alla sua mente secondo uno schema già largamente usato: qual'è il caso del 'Sacrificio' di Bassano e del 'Rifiuto' di San Luigi. La risoluzione avviene con sforzo, tanto più



FIG. 14 - BARCELLONA, MUSEO - DOMENICHINO
'STORIA DI S. DIEGO: MIRACOLO DELLE ROSE'
(Fot. Museo de Arte, Barcellona)

commovente quanto più palese, in termini di accentuazione degli « affetti », i quali vengono così a variare l'antico schema figurativo rinnovandolo con flessioni e cadenze riducenti i moti, altresì decorosi, in una sorta di pietrificato balletto. L'esito è di un classicismo,



FIG. 15 - PARIGI, LOUVRE (DEPOSITI)
DOMENICHINO: 'TIMOCLEA ED ALESSANDRO' (Fot. Louvre, Parigi)



FIG. 16 - FIRENZE, UFFIZI - DOMENICHINO: DISEGNO PER IL 'MARTIRIO DI S. STEFANO' (Fot. Sopr. Gallerie, Firenze)

per così dire, malinconico, ottenuto su di "un equilibrio rischioso", come già avvertiva Carlo Volpe, ma che reclama attento riscontro in quel frangente di ricerche erudite che approderanno alle altissime trasfigurazioni di Guido e del Poussin.

Nell'affresco con il 'Matrimonio mistico' (fig. 19) — in alto, a destra — la vena dell'ispirazione inaridisce alquanto. Ancora aperto il problema se sia il tondo in Santa Cecilia in Trastevere di eguale soggetto opera originale del Reni, oppure copia anonima da Domenichino come vorrebbe il Giongo, resta inconfutabile che un rapporto di composizione lega le due opere, anche nei particolari, come già notò il Kurz. Nel contesto della cappella questo riquadro si pone con ogni evidenza come puro elemento di colore, per empirie la lacuna della invenzione.

Certamente Domenichino, come si suole, dipinse prima la volta, poi le pareti. Ma considerando come sarebbe stata guardata la cappella, egli immaginò le composizioni alleggerentisi verso l'alto, fino a farsi alata, tutta aria, nuvole e trasparenze la mirabile 'Assunzione' al centro della volta (fig. 20).

Alieno come Raffaello dalla realizzazione dei sottinsù Domenichino scelse per questo volo d'angeli

spiritati un partito decorativo quasi di drappo leggero e traforato come un mazzetto di fiori chiari, miracolosamente sospeso nell'aria azzurra. Mai trionfo celeste fu più allegro e pagano. Puntuale il ricordo di Raffaello, della 'Visione di Ezechiele', ma soprattutto per il motivo pagano del drappo sotteso, sotto la figura dominante, dalle braccia aperte di un'altra figura, del 'Giudizio di Paride' inciso da Marcantonio ed ispirato con ogni evidenza, come notava il Loewey (*Arch. storico dell'Arte*, 1896, p. 243), a un sarcofago scolpito con analogo soggetto, ora a Villa Medici; il che costituisce la riprova di come Domenichino puntasse sempre in qualche modo alla restituzione dell'antico, sia pure attraverso il filtro raffaellesco. Ciò ch'è nuovo, invece, in questo leggiadro affresco, tutto inventato rispetto alle 'Assunzioni' di Annibale Carracci, e alla stessa tela che nel '17 lo Zampieri collocò nel soffitto di Santa Maria in Trastevere, è l'effetto di leggerezza ottenuto a dispetto delle integre forme, col frastaglio dei gesti, dei ricci, dei panni, di punte d'ala, di spada, di palma, perfino degli occhi di questi alati folletti, che come fessure balenanti creano un nuovo spiritoso gioco di punte.

Per una storia della fortuna delle 'Storie di Santa Cecilia' traverso i secoli il discorso sarà assai breve. Già si è accennato alle accuse di volgarità che esse



FIG. 17 - BARI, PINACOTECA - DOMENICHINO: FUGA IN EGITTO

avrebbero incontrato presso i contemporanei, secondo il Malvasia. Aggiungo che anche il Passeri ne riferisce; ma mentre lo scrittore bolognese lascia trapelare tra le righe, secondo il proprio ambiguo costume, l'intendimento di gettare ombra sulla figura dell'artista — colpevole, a suo avviso, di aver dato lustro più a Roma che a Bologna —, il Passeri serenamente mette in evidenza che quanto ad alcuni potè sembrare eccesso di realismo nell' *'Elemosina della Santa'*, assai sconveniente per una chiesa, fu motivato da una intenzione di verità, dalla volontà di rappresentare i mendicanti, i derelitti secondo quel che appare all'occhio disincantato, ma non per questo meno rigoroso nei confronti del luogo sacro accogliente tali rappresentazioni. A considerare poi quel che il Malvasia riferisce altrove, assai diversa si configura la reazione dei guardanti raffinati intenditori. Basti pensare all'Albani, che avrebbe incaricato il Cignani partente per Roma di "dare un bacio per sua parte a quelle beate mura che sostengono l'Elemosina di Santa Cecilia dipinta in San Luigi dei Francesi...". Ed è ancora il Malvasia che trascrive il testo di una lettera dell'Agucchi al Dulcini in cui è detto di Domenichino che "anche vivo ha questa gloria di vedere tutto il dì copiare il suo bel quadro del San Girolamo e disegnare le istorie della Santa Cecilia..." (II, p. 341).

Le condizioni degli affreschi apparvero assai presto deperate. Il Titi nell'edizione del 1763 della *"Guida"*, dichiara che "nell'averli voluti ritoccare o dar loro la vernice hanno perduto moltissimo della sua prima bellezza...". Nei primi anni dell'Ottocento, secondo quanto appare dalle carte dell'archivio di San Luigi, molti lavori di restauro, ed è sottinteso di ridipintura, furono condotti nella cappella. E quali tracce di ridipintura vi fossero, diffusamente secondo le sue competenze scriverà Pico Cellini. D'altro canto tali interventi sulla pittura testimoniano dell'ammirazione per essa, sia pure in modo stolto. Il Vasi nel 1791 dichiarava che le *'storie di Santa Cecilia'* sono il capolavoro di Domenichino; e occorre darne atto. Nel terzo decennio dell'Ottocento Stendhal, pur alquanto perplesso di fronte ai *"paysans grossiers"*, dell' *'Elemosina'*, apprezzava il complesso sinceramente. Per



FIG. 18 — ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI — DOMENICHINO: SANTA CECILIA RIFIUTA DI ADORARE GLI IDOLI (Fot. G. F. N.)

converso un altro francese, mentre tanti giovani dell'Accademia passavano settimane intere a copiare e incidere le *'storie'* — una gran quantità di lettere richiedenti il permesso di accedere alla cappella si trovano infatti nell'Archivio della chiesa —, il Veuillot, prorompeva nel 1866 in una serqua di osservazioni ingiuriose, concludendo che in pittura non s'era mai visto nulla *"de plus indécent"*; subito rintuzzato, per fortuna, dal D'Armailhacq, autore del libro su San Luigi dei Francesi, di cui la cappella di Santa Cecilia sarebbe *"le joyau"*. Poi, i moderni. Il Serra nella sua monografia sul pittore del 1909, arido elenco di osservazioni distaccate, presenta l'opera con indifferenza; mentre il Peraté nel 1921 vi notava *"un realismo franco e candido come Angelico e Gozzoli"*; che è un modo di ampliare il vago cenno di Adolfo Venturi sul Domenichino *"quattrocentista sperduto nel Seicento"*. Lo Springer nel 1928 finalmente si accorgeva, e lo dichiarava con vigore, che l'opera in



FIG. 19 — ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI — DOMENICHINO: MATRIMONIO MISTICO DI CECILIA E VALERIANO (Fot. G. F. N.)



FIG. 20 - ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI
DOMENICHINO: ASSUNZIONE DI SANTA CECILIA (Fot. G. F. N.)

San Luigi è il capolavoro dell'artista. Il Nebbia nel 1948 spostava il termine di confronto dalla pittura del Quattrocento a quella del Cinquecento: condannando Domenichino al ruolo, tra i naturalisti e i barocchi, del purista. Per primo il Mahon nel 1946 conduceva, sia pure occasionalmente, un'indagine attenta ai valori formali degli affreschi in questione, indicando quanto di essi influenzò il Guercino, durante il suo soggiorno romano del '21. Infine il Pope Hennessy, nel libro sui disegni di Domenichino oggi a Windsor, del 1948, concentrando la sua attenzione

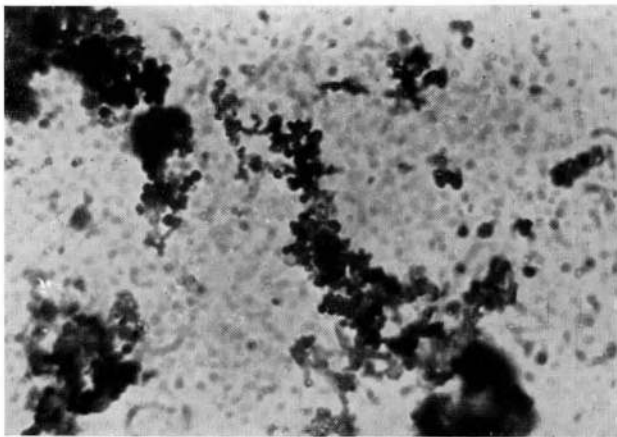


FIG. 21
Preparato microscopico di "sarcina lutea", (1000 X), in cui si distingue la forma a tetradi caratteristica del genere "sarcina", (Fot. Ist. Restauro, Roma)

sui cinquantasei fogli contenenti studi preparatori per singole figure relativi alle 'storie di Santa Cecilia', dava un contributo efficace alla migliore intelligenza della genesi della pittura.⁵⁾

Ma il più bel giudizio pronunciato sul capolavoro di Domenichino resta sempre quello, tramandato dal Bellori nella 'vita' di Andrea Sacchi (ed. Piacentini, 1942, p. 60) appunto del Sacchi, il quale trovandosi un giorno insieme a Carlo Maratta dinanzi ai nostri affreschi, così disse all'amico: "E ben Carlo che ti pare di queste belle pitture? se stesste nelle Stanze di Raffaele, non sarebb'egli una bella conversazione? ...

E con esso piace concludere queste note.

¹⁾ Esaminate accuratamente le carte relative ai due primi decenni del secolo nell'Archivio di San Luigi, solo all'anno 1615 ho potuto trovare un'indicazione riguardante la cappella di Santa Cecilia (45, IV) sulla quale, a quella data, nel giugno, si provvide a rifare il tetto.

²⁾ Le reliquie di Santa Agnese erano state recuperate nel 1605, ed il risorgere del culto di questa Martire si accompagnò facilmente, anche nella iconografia, a quello di Santa Cecilia, la cui salma era stata rinvenuta sei anni prima; promotore, il medesimo cardinal Sfondrato.

³⁾ Bibliografia per la copia del Reni da Raffaello: A. MANCINI, *Considerazioni...*, 1620 ca., ed. 1956, I, p. 82 e p. 271; G. BELLORI, *Vite inedite...*, ed. Piacentini, 1942, p. 12; C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1678, II, p. 14; G. B. PASSERI, *Vite de' pittori...*, ed. 1772, p. 83, ed. 1934, p. 36; D'ARMAILHACQ, *L'Eglise nationale de St. Louis des Français*, 1894, p. 188; O. KURZ, *Jahr. Wiener*, 1937, p. 214; G. GIONGO, *Commentari*, 1952, III, p. 201; G. C. CAVALLI, *Catalogo della Mostra di Guido Reni*, 1954, p. 51; G. C. CAVALLI, *Guido Reni*, 1955, p. 37.

⁴⁾ *Arte antica e moderna*, 1960, n. 12, pp. 397-412. L'autore conduce una attenta disamina degli sparsi frammenti degli affreschi Herrera e dei pochi disegni ad essi relativi: escludendo con risolutezza che Domenichino vi abbia posto mano. Per converso attribuisce al Nostro la parte superiore della pala d'altare già nella cappella Herrera, oggi in Santa Maria di Monserrato: ciò che non mi sembra affatto provato.

⁵⁾ Bibliografia per gli affreschi nella cappella Polet: MANCINI, *op. cit.*, pp. 243 e 282; C. CELIO, *Delli nomi dell'Artefici...*, 1638, p. 19; G. BAGLIONE, *Le vite...*, 1642, p. 383; BARRI, *Viaggio pittoresco d'Italia*, 1671, p. 12; G. BELLORI, *Le vite de' pittori...*, 1672, p. 311; F. TITI, *Studio di pittura...*, 1674, p. 158 e edd. successive; J. SANDRART, *Die Deutsche Academie...*, 1675, ed. 1925, p. 283; MALVASIA, *op. cit.*, II, p. 317; PASSERI, *op. cit.*, ed. 1772, p. 17, ed. 1934, p. 34; V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice...*, 1679, ed. 1703, p. 80; F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori...*, 1685, ed. 1772, p. 87; FÉLIBIEN, *Entretiens...*, 1685, p. 173-4; G. VASI, *Itinerario istruttivo...*, 1765, p. 172; M. PRUNETTI, *Saggio pittorico*, 1786, p. 113; M. VASI, *Itinerario istruttivo...*, 1791, p. 432; C. P. LANDON, *Vie et oeuvres du Dominiquin*, 1803, p. 29; STENDHAL, *Promenades dans Rome*, ed. 1853, II, p. 154; G. ROSINI, *St. della pittura italiana*, VI, 1846, p. 68; L. VEUILLLOT, *Parfume de Rome*, 1866, II, p. 103; H. JANITSCHKE, *Die Malerschule von Bologna*, 1879, p. 50; D'ARMAILHACQ, *op. cit.*, p. 111; L. SERRA, *Domenico Zampieri*, 1909, p. 54; VOSS, in TH.-BECK., 1913, ad vocem; H. POSSE, *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamm.*, 1919, p. 143; A. PÉRATÉ, *Histoire de l'Art* (A. Michel), vol. V, parte 2^a, 1921, p. 642; H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, 1924, p. 504; SPRINGER, *Manuale di Storia dell'Arte*, V, 1928, p. 17; V. COSTANTINI, *La pittura italiana del 600*, 1930, p. 120; MAC COMB, *The Baroque Painters of Italy*, 1934, p. 23; J. HESS (note all'edizione del Passeri), 1934, p. 35, n. 1; C. NEBBIA, *Pitt. italiana del '600*, 1946, p. 17; D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947, pp. 78, 79, 95; POPE HENNESSY, *The Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, 1948; A. NEPPI, *Affreschi del Domenichino a Roma*, 1958, pp. 27-31.