©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

PAOLO MORENO

ISPIRAZIONE DALL'ANTICO NELLA PITTURA DEL SEICENTO

NELLA CULTURA italiana dei primi decenni del Seicento si possono già riconoscere le componenti della futura scienza archeologica: l'incremento nella ricerca e nella raccolta dei monumenti antichi e soprattutto il tentativo di interpretarli attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche. Le sillogi di testi ed iscrizioni relative agli artisti dell'antichità, nate in quel tempo, restarono infatti valide per due secoli, fino ai repertori ottocenteschi. La loro obiettività scientifica è velata solo dalla retorica delle descrizioni con le quali si rievocavano, quasi fossero presenti alla fantasia dell'autore, i capolavori antichi. [1]

In questo i letteratl del Seicento seguivano ii modello delle *Eikones* dei Filostrati, pur se con diversa ispirazione: nel III secolo d. C. era già una nostalgia dell'antico e della ormai irripetibile bellezza classica che portava al compiacimento di quelle descrizioni in parte favolose; nel primo Seicento non era invece un senso di insoddisfazione che orientava gli scrittori di cose d'arte, nè si può dire che la loro fosse una letteratura d'evasione.

FIG. I – LONDRA, BRITISH MUSEUM, COLL. FRANKS
POUSSIN: GUAZZO DA RILIEVO CLAUDIO (*dal Vermeule*)

Forse mai come allora è stata avvertita nella società italiana la certezza di aver superato l'antico, e quasi di aver realizzato il sogno degli umanisti. La vastità delle nuove fabbriche e la libertà con cui l'architettura interpretava gli ordini vitruviani erano manifestazioni di questa consapevolezza: Alessandro Tassoni disputava sulla superiorità degli ingegni moderni rispetto agli antichi. [2]

Non era dunque la contemplazione di un'ideale perfezione il sentimento dominante nella cultura italiana del primo Seicento; piaceva piuttosto impadronirsi del maggior numero possibile di informazioni sul mondo antico senza discriminare il valore dei monumenti e delle testimonianze, cioè piuttosto con erudizione antiquaria che con sensibilità estetica o acribia filologica. Si potrebbe infatti riconoscere un parallelo tra l'attività dello Junius o del Dati, nella raccolta delle fonti antiche, e quella degli antiquari operanti in Roma alla ricerca di monumenti che andavano ad arricchire i musei delle maggiori famiglie. Una letteratura erudita potrebbe essere indizio dell'astrazione cui la cultura umanistica si avviava, se nella prima metà del Seicento non si notasse invece una vivace partecipazione degli artisti all'evocazione dell'antico nella maniera operata dai dotti. Il gusto di una puntuale ricostruzione dell'ambiente antico, di cui si presumeva conoscere in dettaglio i costumi, è una delle prime manifestazioni classicheggianti nella pittura francese, dove si può dire che resti come un filone ininterrotto, fino alle ricostruzioni filologiche del primo Ottocento. [3]

È probabile che si possa far risalire a questo indirizzo la fondazione in Italia della più grande impresa antiquaria della prima metà del Seicento, il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo. A dar credito ad una notizia del Dati, l'intenzione originaria del nobile piemontese sarebbe stata diversa: quella cioè di evitare l'onta che veniva al secolo dalle nuove architetture, conservando " i tanti e bei modelli lasciati dagli antichi ,,. Ma non sappiamo fino a che punto l'autenticità della citazione sia garantita dal colore classicheggiante della fonte, e in realtà non c'è nulla nell'attività di Cassiano dal Pozzo che autorizzi a credere in una posizione così intransigente verso il Barocco. [4]

Prima di diventare un comodo repertorio iconografico delle costumanze religiose, militari e civili dei Romani, il Museo Cartaceo era stato infatti una palestra di esercitazioni dall'antico, aperta ai migliori ingegni della prima generazione del Seicento.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 2 – ROMA, S. LUIGI DEI FRANCESI – DOMENICHINO: S. CECILIA RIFIUTA DI SACRIFICARE AGLI IDOLI (*Fot. G. F. N.*)

È evidente che più di tutti a giovarsene sia stato il Poussin che, cominciando con l'affrontare l'antico in termini a dir poco rivoluzionari — si veda per esempio il romantico guazzetto da un rilievo claudio (*fig.* 1) — si trovò poi a scoprire nel classico la norma per infrenare le proprie emozioni. È per la sincerità della ricerca che da Poussin ci si può aspettare in pieno Seicento una fantasia archeologica, come il ' Baccanale di putti ,' dove tutti gli spunti compositivi, l'erma, il *kantharos*, gli Amorini che scherzano attorno al carro tirato da animali, sono puntualmente riconoscibili in rilievi di sarcofagi, ma non restano allo stato di frammento, perchè l'antico è riscoperto nei suoi valori ellenistici, con la stessa naturalezza e quasi la necessità con cui nel Rinascimento si era guardato al classico. [5]

Il merito di una originale visione dell'antico appare tanto più eccezionale in Poussin, quando si vede la maniera di studiare i monumenti romani del Domenichino, e proprio nel ciclo di S. Luigi dei Francesi, dove fa esplicita professione di classicismo. Nella ' Santa Cecilia che rifiuta di sacrificare agli idoli ', non tutta la romanità così vivacemente evocata è di prima mano e molto varie sembrano le fonti di ispirazione. [6] (*fig.* 2).

FIG. 3 – LONDRA, VICT. AND ALBERT MUS. – RAFFAELLO: CARTONE PER L'ARAZZO CON S. PAOLO A LYSTRA (PART.) (*Fot. Vict. a. Alb. Mus.*)

In primo luogo bisogna ricordare che il motivo del sacrificio pagano non era nuovo alla pittura italiana e vantava una tradizione almeno secolare che era certamente presente alla cultura del Domenichino. Già il cartone di Raffaello per l'arazzo di S. Paolo a Lystra [7] esigeva la ricostruzione filologica di un sacrificio pagano, quale era stato offerto dagli abitanti della città al taumaturgo: l'episodio è infatti risolto con uno dei più evidenti inserti dal mondo classico nella pittura del maestro (*fig.* 3). Oltre alla piccola ara disegnata con elementi comuni al repertorio decorativo degli analoghi monumenti romani del I secolo, colpisce il gruppo centrale del vittimario che abbatte il toro trattenuto da un altro assistente. Il confronto con rilievi romani dello stesso soggetto è puntuale fin nei dettagli del costume. Si pensa immediatamente al rilievo degli Uffizi, forse dedicato nel 137 d. C. per i Vicennali di Adriano, (*fig.* 5), una scultura altre volte disegnata nel Rinascimento e nel Seicento, la cui provenienza romana è certa, anche se mancano documenti del trasporto a Firenze. [8] Se questo fosse sicuramente il modello di Raffaello, ne sarebbe provata la conoscenza a Roma almeno fin dal 1514, ma è più probabile che la fonte antica del pittore si possa riconoscere in una più modesta serie di monumenti, cioè tra i sarcofagi con storie della vita del defunto, in cui ricorre una scena di sacrificio. Un esemplare degli Uffizi [9] (*fig.* 4) e quello di Mantova, [10] vengono sicuramente da Roma, e possono essere stati visti da Raffaello; è provato da un disegno che uno di questi era stato copiato già nel Cinquecento. [11] L'ispirazione di Raffaello ai sarcofagi piuttosto che al rilievo adrianeo viene suggerita dalla mancanza nel cartone della figura di assistente inginocchiato alla sinistra del toro, che è invece

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 4 – FIRENZE, UFFIZI – SARCOFAGO CON SCENE DELLA VITA DEL DEFUNTO (*Fot. Sopr. Gall. Firenze*)

dominante nel rilievo, e dal fatto che i personaggi non sono coronati; inoltre l'assistente alla destra del toro, figura comune a tutte le opere considerate, ha nel cartone il fodero dei coltelli alla cintura come nei sarcofagi e non nel rilievo.

Anche Polidoro da Caravaggio si rifà allo stesso filone iconografico per una scena di sacrificio [12] e fin nel Seicento viene ricopiato il rilievo degli Uffizi. Un disegno della collezione Franks riproduce infatti il gruppo del toro, con l'assistente a sinistra, questa volta incoronato d'alloro: [13] si direbbe la parte inferiore della scultura adrianea ripensata da un punto di vista diverso (*fig.* 6). Un'eco della composizione antica è anche nel vittimario a torso nudo dietro l'animale, pur se il gesto di porsi l'ascia in ispalla è diverso. Siamo con questa rielaborazione in un'età certamente posteriore a quella degli affreschi del Domenichino a S. Cecilia: lo prova il gusto decisamente classicheggiante del disegno, e soprattutto il confronto con un quadro di Michèle Corneille padre, il 'Maggio' del 1644 dipinto per Nôtre Dame, ed ora al Louvre (*fig.* 7). [14] L'identità anche nei particolari tra le figure del disegno e quelle del dipinto è sorprendente; tuttavia tra i due gruppi di sacrificanti c'è un'inversione speculare che fa pensare al passaggio della stessa iconografia attraverso una stampa. Si conosce infatti una riproduzione invertita del "Maggio" di Corneille. [15].

Non sarà fuor di luogo ricordare che l'eccezionale fortuna dei rilievi romani con scena di sacrificio nella pittura del Cinquecento e del Seicento ha la sua ragione nella natura schiettamente pittorica del gruppo, tanto frequentemente riprodotto anche in antico. Sappiamo infatti che nel 56 a. C. era stato portato a Roma da Sicione, sotto l'edilità di Scauro, il capolavoro di Pausias, la pittura con il 'Sacrificio dei buoi' che Plinio esaltava per lo scorcio di un animale nero in primo piano. [16] Questo particolare è costantemente riprodotto nei rilievi romani dall'età di Augusto fino all'arco di Settimio Severo a Leptis Magna, e certamente ci conserva un prezioso elemento della pittura greca del IV secolo a. C.; non sorprende dunque che ai valori prospettici e compositivi del gruppo siano stati sensibili i pittori moderni. [17]

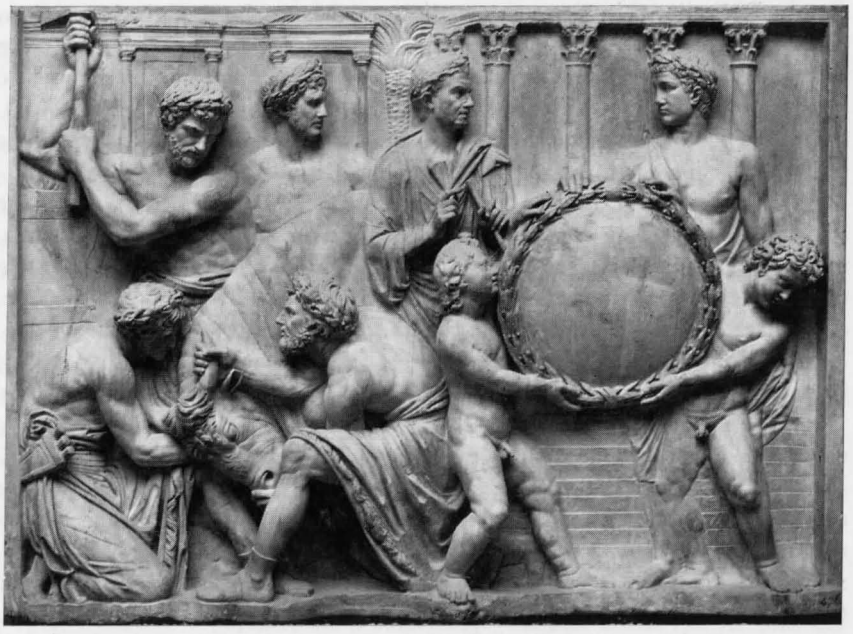

FIG. 5 – FIRENZE, UFFIZI – RILIEVO CON SCENA DI SACRIFICIO (*Fot. Sopr. Gall. Firenze*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 6 – LONDRA, BRITISH MUSEUM, COLL. FRANKS
DISEGNO CON SCENA DI SACRIFICIO (*dal Vermeule*)

Il ' Sacrificio agli idoli ', nelle storie di S. Cecilia, (*fig.* 2), si inserisce in parte nella tradizione che fa capo a Raffaello, e in parte se ne discosta. Manca la scena del sacrificio del toro, ma non è difficile scoprire che il vittimario che trascina un ariete a sinistra è un imprestito letterale dal cartone per il sacrificio a Lystra (*fig.* 15), ed un ricordo di Raffaello è anche il fregio a rilievo sul palco del tribunale, simile ai monocromi degli arazzi. L'altro assistente che trascina al sacrificio un vitello, di cui si vede la sola testa, fa pensare al gruppo analogo che compare dietro la folla nel cartone; ma poichè di queste scene conosciamo i modelli romani, si può vedere se il Domenichino non attinga anche ad una diretta esperienza dell'antico.

Tra i rilievi in cui ricorre il particolare della processione può essere chiamato in causa quello di Marco Aurelio al Museo dei Conservatori (*fig.* 8), perchè di qui viene probabilmente nel quadro anche l'idea del giovane aiutante con in mano la cassetta degli aromi. [18] Tra l'asciutta figura del *camillus* nella scultura ed il ragazzetto paffuto e un po' lacrimoso, il passaggio però non è diretto: c'è di mezzo forse un disegno del Cinquecento, compreso poi nel Museo Cartaceo. [19] Questo non è di mano del pittore, ma è uno studio che riproduce il rilievo senza i restauri che vi furono apportati nel 1595 (*fig.* 9). Qui non solo il volto ha già la fisionomia con cui passerà nel quadro e la stessa pettinatura ariosa, ma la figura è stata studiata quando il marmo conservava appena una traccia del tripode che, nel rifacimento del rilievo, avrebbe coperto quasi tutto il corpo del ragazzo: orbene il Domenichino pare che riprenda il panneggio documentato dal disegno e non più visibile, ai suoi tempi, nell'originale.

Tale precedente fa dubitare dell'immediatezza e della spontaneità nell'ispirazione dall'antico anche per la figura di Giove in trono con l'aquila sottoposta che è infatti la versione frontale di uno Zeus seduto, che compare in un disegno da sarcofago del Museo Cartaceo; [20] il tripode sembra invece ispirato a un rilievo, ricopiato due volte nella collezione di Cassiano dal Pozzo, in cui l'oggetto appare davanti a una statua di Giove posta su di un'alta base [21] (*fig.* 10).

L'indifferenza con cui Domenichino sceglie i suoi modelli, dall'originale come dalla rielaborazione cinquecentesca, ed il conseguente carattere composito della sua evocazione dell'antico, fanno intendere quanto l'artista sia lontano e dall'ideale umanistico e da una ricerca selettiva del genere di quella del Poussin, e come invece partecipi del clima erudito del primo Seicento.

Il classicismo del Domenichino si salva per il vivace naturalismo di cui è dotato il pittore: i diversi spunti iconografici sono fusi con raro equilibrio così come l'evidenza e la plasticità dei monumenti evocati sono intimamente compenetrate ai personaggi, i quali poi riducono ad una misura umana la possibile retorica dei panneggi romani e la tornitura statuaria delle membra con l'atteggiamento prosastico e quasi popolare. Ma è innegabile che l'erudizione antiquaria e i tributi manieristici limitano la validità dell'incontro con l'antico.

Una più forte capacità di trarre dall'esperienza classica ciò che rispondeva alle esigenze della pittura moderna c'è invece nel più polemico rappresentante del gusto barocco, Pietro da Cortona.

Se è vero che un sostrato classico è comune a tutta la cultura degli artisti italiani del Seicento, di questo in Pietro da Cortona conosciamo l'origine: il periodo di collaborazione con Cassiano dal Pozzo, che non può essere considerato una parentesi superata dalla successiva apertura barocca, ma un incontro con l'arte antica le cui conseguenze furono durature.

Già le copie di Pietro da Cortona dalla Colonna Traiana lo mostrano non molto interessato al valore antiquario del monumento, alla varietà delle armi romane e delle acconciature barbariche, e dunque non troppo fedele all'intenzione erudita del committente.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

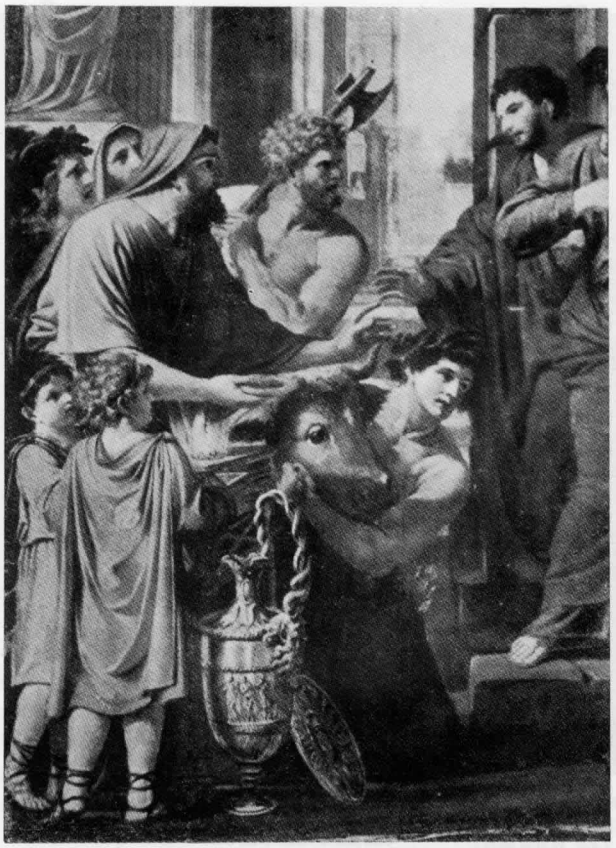

FIG. 7 – PARIGI, LOUVRE – M. CORNEILLE: " MAGGIO ,,. PARTICOLARE DEL SACRIFICIO A LYSTRA (*Fot. Louvre*)

FIG. 8 – ROMA, PALAZZO DEI CONSERVATORI – RILIEVO DI MARCO AURELIO CON SCENA DI SACRIFICIO (PART.) (*Fot. G. F. N.*)

Il pittore invece è colpito dalla ricchezza della composizione e dai valori drammatici del chiaroscuro che qualche volta sapientemente esalta: come nella nera fuga dei cavalieri catafratti attraverso il bosco. [22]

Non si può negare una relazione tra questi studi e il cartone per un arazzo con scena di ' Battaglia navale', dipinto attorno al 1634. Il confronto è aiutato dal disegno di preparazione dove è evidente il tentativo di salvare l'isolamento plastico dei diversi piani e dei singoli personaggi proprio del rilievo, in una pittorica fusione nell'atmosfera. [23]

È però di maggiore interesse riconoscere, tra le esercitazioni dall'antico del Museo Cartaceo, un disegno che avrebbe preceduto la creazione della ' Battaglia tra Alessandro e Dario ' al Museo dei Conservatori.

Quest'opera segna infatti qualche novità rispetto alla ' Battaglia di Costantino ' dipinta da Giulio Romano, soprattutto nella rinuncia al vasto paesaggio, e nell'affollamento della massa dei combattenti in primo piano, che toglie anche tanto cielo alla composizione: si tratta veramente di un punto di partenza dell'iconografia secentesca di battaglia, e non ci si aspetterebbe che in questa occasione il pittore abbia tratto dall'antico qualcosa che rispondeva alle polemiche esigenze del barocco (*fig.* 11).

La data di composizione del quadro non è nota: per la sua eccezionale importanza nella collezione Sacchetti si può pensare che fosse stato eseguito per Marcello, morto nel 1629. Ma essendo incerta la natura dei rapporti del pittore con la famiglia Sacchetti dopo la scomparsa del grande mecenate, si può sostenere anche una data più tarda. [24]

Non si è comunque molto lontani dal tempo del clamoroso rinvenimento del sarcofago con scena di battaglia a Porta S. Lorenzo, subito entrato a far parte della collezione Ludovisi, nel 1621. (*fig.* 12). [25]

Dal punto di vista iconografico è chiaro che esso può rappresentare uno dei precedenti della ' Battaglia ' dei Conservatori: alcuni particolari dell'armamento dei combattenti, come l'elmo dei Persiani sormontato da una cresta a becco di grifo, le buccine ritorte, le insegne con il serpente, la pelle di fiera sul cavallo del vincitore, ecc. richiamano direttamente il monumento antico, ed il confronto è aiutato anche qui da uno dei disegni di preparazione del quadro (*fig.* 13). [26] Ma ciò che soprattutto colpisce è l'identità del gusto di

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

innalzare su di una superficie continua, parallela allo spettatore, un groviglio di figure scaglionato nella realtà in uno spazio profondo.

Nel sarcofago questo era il risultato di un'esperienza prospettica scontata dall'ambiente romano, sia attraverso la pittura popolare, sia in monumenti plastici di maggior prestigio, come la Colonna Traiana, in funzione di un'esplicita evidenza narrativa; nel III secolo d. C., l'età appunto del sarcofago, venendo meno l'interesse per il contenuto celebrativo, già da quegli espedienti prospettici si prendeva occasione per intricate composizioni decorative. Non sarebbe neppure la prima volta che la soluzione di un problema prospettico sia venuta nell'arte europea attraverso la conoscenza di questo genere di sculture: basta pensare all'importanza dei sarcofagi per spiegare l'*horror vacui* nei rilievi di Nicola e Giovanni Pisano. Ma naturalmente sarebbe assai difficile valutare l'effettiva portata dell'esperienza diretta dell'antico nel pittore del Seicento, se non vi fosse il caso così evidente della 'Battaglia navale' e se in particolare non ci sembrasse di riconoscere in un disegno del Museo Cartaceo la prova dell'interesse di Pietro da Cortona per il sarcofago Ludovisi (*fig.* 14). [27]

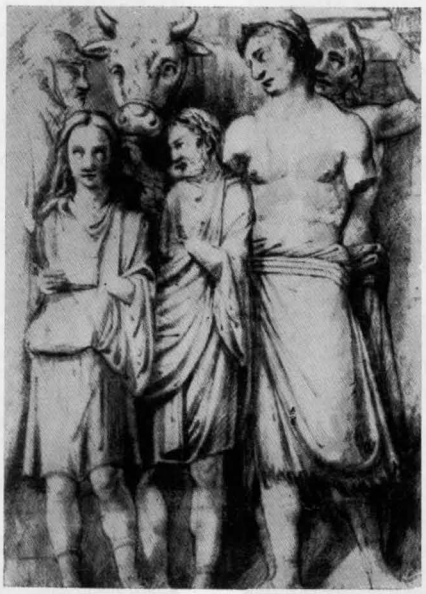

FIG. 9 – LONDRA, BRITISH MUSEUM, COLL. FRANKS – DISEGNO DAL RILIEVO DI MARCO AURELIO (*dal Vermeule*)

La qualità drammatica della linea, i contorni aperti delle figure e perfino una certa maniera di gettare le ombre circolari nel cavo dell'occhio, hanno precisi riscontri nei disegni del periodo giovanile del Cortonese; un'assonanza iconografica, oltre quelle più esplicite del disegno per la 'Battaglia', con le teste barbate del sarcofago, potrebbe anche trovarsi nel profilo sollevato di un vecchio, nel disegno per il 'Trionfo di Cerere' attorno al 1629. [28]

È chiaro che la maniera tenuta dall'artista non è quella di una copia: al confronto, sono ben più "archeologiche" le riproduzioni della Colonna Traiana. Il disegno del Museo Cartaceo è una libera esercitazione, in cui si traggono dall'antico originali spunti compositivi.

FIG. 10 – LONDRA, BRITISH MUSEUM, COLL. FRANKS – DISEGNO DA RILIEVO (*dal Vermeule*)

Mentre lo scultore del sarcofago, per evitare che la serie dei piani prospettici si riducesse ad una meccanica successione, si era preoccupato di darvi un significato gerarchico, disponendo in alto le insegne militari e la figura dell'imperatore, al centro i combattenti romani, in basso i barbari caduti, il disegnatore lascia in ombra come elementi esornativi i vessilli e il dragone sinuoso campeggianti nell'alto del sarcofago, valorizzando gli elementi formali d'unità piuttosto che di distinzione tra i diversi piani.

In primo luogo, il gesto della mano del condottiero viene giustamente esaltato come il motivo animatore di tutta la composizione; quindi vengono accentuate le simmetrie, i parallelismi ed i riecheggiamenti di quel gesto tra i combattenti; infine vengono messi in luce i personaggi che allacciano drammaticamente la loro sorte tra le fila dei soldati: soprattutto notevole il Romano che si affaccia con la lunga lancia tra i cavalli a colpire un barbaro già quasi accosciato in primo piano.

Anche il gigantismo con cui sono deformati i corpi corrisponde alla tendenza espressionistica dell'autore del sarcofago (si veda ad esempio il guerriero romano a sinistra), ma è accentuato nel disegno con gusto manieristico, fino all'abolizione dei vuoti tra le figure. Alla maggiore compattezza del disegno concorre soprattutto la scomparsa del trito chiaroscuro che rende confusa la superficie del rilievo, per il continuo lavorio del trapano nelle capigliature e nel panneggio: la chiarezza così raggiunta libera sorprendentemente la forza della composizione.

Se è vero che la scena di battaglia e la maggior parte dei rilievi romani di simile soggetto avevano un precedente iconografico nel gruppo di Alessandro e i venticinque cavalieri del Granico, l'opera bronzea di Lisippo portata a Roma dal saccheggio della Macedonia, non è azzardato affermare che l'interpretazione di Pietro da Cortona si avvicina all'archetipo più che non il sarcofago tardo romano. [29]

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 11 – ROMA, MUSEI CAPITOLINI – PIETRO DA CORTONA: BATTAGLIA DI ALESSANDRO E DARIO (*Fot. Alinari*)

Ciò che infatti emerge più chiaramente dal disegno è che l'intricata fascia mediana di combattenti è quasi una zeppa nella composizione tra il sicuro procedere dei cavalieri — in cui il personaggio dell'imperatore si inserisce come *primus inter pares* senza alterare il ritmo della cavalcata — ed il pesante strato di caduti, variamente atteggiati e stravolti, nella parte inferiore della scena.

Sono questi appunto gli elementi drammatici che anche per altra via crediamo di poter attribuire all'originale lisippeo, perchè erano ancora chiaramente leggibili in un rilievo romano di età precedente a quella del sarcofago, la celebre 'Battaglia di Traiano', inserita poi parzialmente nell'arco di Costantino. [30]

Ai medesimi elementi della scultura di Lisippo si era ispirato in antico anche un pittore di una sola generazione dopo Alessandro, Philoxenos di Eretria, nel quadro con la 'Battaglia di Alessandro e Dario' che si crede ormai di conoscere attraverso il mosaico di Pompei. [31] Ed è così per incredibili tramiti che lo stesso tema viene a ripetersi in forme sostanzialmente non dissimili nel quadro del pittore del Seicento.

Già nella scelta del soggetto si può riconoscere la disposizione del committente e del pittore alla ricostruzione di un'opera antica. Anche senza poter chiamare a confronto i tentativi del Botticelli e del Sodoma di rievocare filologicamente i quadri di Apelle e di Aetion, descritti dalle fonti antiche — tentativi che si giustificavano in un diverso sentimento umanistico — è certo però che alla fantasia di Pietro da Cortona era presente la lode di Plinio per l'*Alexandri proelium cum Dario*, il capolavoro di Philoxenos ed uno dei massimi raggiungimenti della pittura antica, *tabula nullis postferenda*. [32]

Davanti al quadro di Pietro da Cortona regna la stessa incertezza che c'è nel mosaico pompeiano sull'episodio bellico che si è voluto rappresentare, e in realtà gli compete il titolo con cui compare nella collezione Sacchetti fin dal 1649: 'Battaglia di Alessandro'. Un titolo cioè pregnante e insieme elusivo come quello tramandato da Plinio per la pittura di Philoxenos.

L'esigenza di rifarsi ai monumenti antichi ha poi condotto il pittore, attraverso il sarcofago Ludovisi, a ricostruire la figura di Alessandro trascorrente a cavallo da sinistra a destra il campo di battaglia; ma un interesse non minore è rivolto a Dario, fermo in un atteggiamento di doloroso stupore nel momento che il carro volge in fuga: e ciò ancora come nel quadro di Philoxenos, che naturalmente nel Seicento non si conosceva neppure attraverso la copia di Pompei.

La concordanza è dovuta al fatto che le fonti letterarie accessibili al pittore del Seicento, Diodoro, forse Arriano e certamente Plutarco, riflettevano a loro volta la storiografia contemporanea di Alessandro, alla quale si era ispirato direttamente Philoxenos, concordando l'una e le altre nell'accentuare l'aspetto patetico della disfatta del re persiano.

È soprattutto questa maniera di intendere lo stesso soggetto che accomuna le opere dei due pittori e conferma l'interesse selettivo con cui in ogni momento si è guardato all'antico. I pittori del Seicento ne trascelgievano i motivi ed i sentimenti ellenistici.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

FIG. 12 – ROMA, MUSEO NAZIONALE – SARCOFAGO LUDOVISI (*Fot. G. F. N.*)

1) Il *Catalogus artificum* di F. JUNIUS, inizia la serie di sillogi delle fonti antiche sugli artisti conclusa da J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Lipsia 1868. Fu pubblicato postumo nel 1694, al seguito del *De pictura veterum*, ma lo Junius l'aveva steso in precedenza, come risulta da una sua lettera del 1634: cfr. GH. JOAN. VOSSI, *Epistulae et clarorum virorum ad eum*, Vienna 1691, I, n. 210, p. 149; A. MINTO, *Le vite dei pittori antichi di C. R. Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento*, Firenze 1953, p. 60 s. Una raccolta d'iscrizioni con firme di artisti è nel discorso sul *Costume degli artefici antichi di scrivere nelle opere i loro nomi*, di C. R. DATI, pubblicato con la *postilla X* alla *Vita di Apelle*, nelle *Vite dei pittori antichi*, Firenze 1667; il lavoro del Dati era utilizzato ancora da E. LOEWY, *Inschriften Griechischer Bildhauer*, Lipsia 1885, e sorprende che la più recente silloge di J. MARCADÉ, *Recueil de signatures des sculpteurs Grecs*, Parigi I, 1953, II, 1957, conservi tuttavia un carattere epigrafico antiquario, con scarsa apertura ai problemi storico artistici.

2) Nell'ultimo dei *Dieci libri di pensieri diversi*, Modena 1620.

3) Oltre alla nota ispirazione antiquaria del Delacroix nella 'Morte di Sardanapalo', per la quale v. B. FARWELL, *Sources for Delacroix's Death of Sardanapalus*, in *Art Bulletin*, XL, 1958, p. 66 ss., si possono ricordare gli echi dei rilievi romani nelle due versioni della 'Battaglia di Eylau' del Gros (J. W. Mc COURBREY, *Gros Battle of Eylau and Roman Imperial Art*, con particolare riferimento al sarcofago Ludovisi di cui diremo qui di seguito, in *Art Bull.*, XLIII, 1961, p. 135 ss.), e l'incredibile erudizione archeologica di David (E. COCHE DE LA FERTÉ, J. GUEY, *Les Amours de Paris et d'Hèlene, analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David*, in *Revue Archéol.*, XL, 1952, p. 129 ss.; cfr. anche H. BARDON, *Deux tableaux sur des thèmes antiques*, ivi, LV, 1960, p. 161 ss.).

4) Per i rapporti tra il classicismo e la società italiana del Seicento, cfr. G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, p. 55 ss. Una diversa interpretazione in chiave idealistica di C. GNUDI, nel saggio introduttivo a *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna 1962, p. 3 ss. Il pensiero, apparentemente retrivo, di Cassiano Dal Pozzo, a proposito dell'architettura barocca, è riferito da C. R. DATI, nel *Panegirico* a Luigi XIV, del 1669. Sul Museo di Cassiano Dal Pozzo: C. C. VERMEULE, in *Art Bull.*, XXXVIII, 1956, p. 31 ss.; ID., in *Proceedings of the American Philosophical Society*, CII, 1958, p. 193 ss.; ID., *The Dal Pozzo–Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum*, Philadelphia 1960: una recensione a quest'ultimo è in *Archeol. Class.*, XIV, 1962, p. 313 ss.

5) Per i rapporti del Poussin con Cassiano Dal Pozzo, cfr. *Nicolas Poussin, Actes du colloque Poussin*, Parigi 1960, I, p. 19 ss. Il 'Baccanale di Putti': D. MAHON, *Poussiniana*, in *Gaz. d. Beaux–Arts*, luglio–agosto 1962, p. 1 ss.; ID., in *L'ideale classico del Seicento..., cit.*, p. 167 ss., fig. 55. Disegni da rilievi di sarcofagi con simile soggetto sono raccolti nel Museo Cartaceo di Cassiano Dal Pozzo: C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo–Albani Drawings..., cit.*, n. 23, fig. 16; n. 101, fig. 41; n. 85, fig. 34. Un puntuale calco dall'antico è stato recentemente scoperto anche nella pittura del Ribera: CL. GILBERT, *Sur une composition retrouvée de Ribera d'après le relief alexandrin dit " visite de Dionysos chez Ikarios "*, in *Revue Archéol.*, XLII, 1953, p. 70 ss. Si tratta del dipinto in una raccolta privata di Poitiers; il modello antico è un rilievo, certamente dipendente da una pittura ellenistica, noto da repliche al British Museum, al Museo Nazionale di Napoli ed a Kiphissià (Atene): M. BIEBER, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York 1961, p. 153 ss., figg. 656, 657.

6) Gli affreschi della cappella di S. Cecilia sembra che fossero terminati nel 1614: cfr. E. BOREA, in *Boll. d'Arte*, XLVI, 1961, p. 237 ss.; G. C. CAVALLI, in *L'ideale classico del Seicento..., cit.*, p. 77 s., tav. 4. Nel precedente 'Sacrificio di Ifigenia', al palazzo di Bassano di Sutri, compaiono alcuni personaggi simili a quelli della S. Cecilia che rifiuta di sacrificare agli idoli: il giovane *camillus* con la cassetta degli aromi, posto qui dietro un'aretta con teste di ariete, ricorda un disegno di Polidoro da Caravaggio per il fregio con la 'Storia di Niobe'. Cfr. E. BOREA, in *Arte antica e moderna*, 13–16, 1961, p. 211 ss., fig. 97 b. Per il 'Sacrificio di Ifigenia' del Domenichino, cfr. M. V. BRUGNOLI, in *Boll. d'Arte*, XLII, 1957, p. 275 ss., fig. 12.

7) O. FISCHEL, *Raphael*, II, Londra 1948, fig. 260; J. WHITE, J. SCHEARMAN, in *Art Bull.*, XL, 1958, pp. 193 ss., 299 ss.; figg. 10 e 39.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

8) E. STRONG, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, II, Firenze 1926, p. 419, fig. 254; H. STUART JONES, in *Papers of British School Rome*, III, 1906, p. 241, fig. 4; J. SIEVEKING, in *Festschrift P. Arndt*, Monaco 1925, p. 28 s.; J. TOYNBEE, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934, p. 244; J. SCOTT RYBERG, in *Memoirs of Am. Academy Rome*, XXII, 1955, p. 132, fig. 21, suggerisce la datazione al 137 d. C. del rilievo degli Uffizi; G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le sculture*, I, Roma 1958, p. 170, n. 149, fig. 146, informa sulle vicende del monumento e delle copie rinascimentali.

9) Sarcofago degli Uffizi, n. 82, proveniente forse da Tivoli, poi a Roma nella Villa Medici: O. BRENDEL, *Immolatio boum*, in *Röm. Mitt.*, XLV, 1930, p. 91, tavv. 73, 75; J. SCOTT RYBERG, *op. cit.*, p. 165, tav. LVIII, fig. 91; A. MANSUELLI, *op. cit.*, p. 235, n. 253, fig. 253 *a*; R. BRILLIANT, *Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven Connecticut, 1963, p. 157, fig. 3.135.

FIG. 13 – FIRENZE, UFFIZI, GAB. DEI DISEGNI – PIETRO DA CORTONA: DISEGNO PREPARATORIO PER LA BATTAGLIA DI ALESSANDRO E DARIO (*Fot. Sopr. Gall. Firenze*)

10) Sarcofago di Mantova: A. LEVI, in *Dedalo*, VII, 1926, p. 222 ss.; A. LEVI, *Sculture greche e romane del Palazzo Ducale di Mantova*, Roma 1931, p. 86, n. 186; R. BRILLIANT, *op. cit.*, p. 158 s., fig. 3.134.

11) Disegni del sarcofago degli Uffizi: *Codex Pighianus*, p. 222, illustrato da O. JAHN, in *Archeol. Zeitung*, VIII, 1875, p. 73; altro disegno di ignoto a matita agli Uffizi, Archivio della Galleria degli Uffizi, XVI, 58; una incisione ivi, XVII, 40.

12) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, 2, Milano 1901, p. 438 s.

13) C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo–Albani Drawings..., cit.*, p. 16, n. 117, fig. 42; l'accostamento proposto a Polidoro da Caravaggio è molto vago e certo inesatto.

14) Si tratta di uno dei quadri offerti dalle corporazioni parigine il mese di maggio nella Cattedrale: P. M. AUZAS, *Les grands "mays" de Nôtre–Dame de Paris*, in *Gaz. d. Beaux–Arts*, XLI, 1949, p. 177 ss., p. 188, fig. 11; ID., *Les quatre Mays des trois Corneille*, in *La Revue du Louvre*, 1961, p. 187 ss., fig. 1.

15) P. M. AUZAS, *Les grands "mays"..., loc. cit.*

16) PLINIO, *Nat. hist.*, XXXV, 126.

17) La ricostruzione dell'opera di Pausias si deve ad O. BRENDEL, *op. cit.*; cfr. anche G. BECATTI, in *Encicl. Arte Antica*, V, Roma 1963, s. v. *Pausias*.

18) Rilievo con sacrificio di Marco Aurelio al Museo dei Conservatori: H. STUART JONES, *The Sculptures in the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, tav. 12. Un'altra possibile fonte per l'iconografia del sacrificio potrebbe essere il rilievo Medici con lo stesso soggetto proveniente dall'" Ara Pietatis ': M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951, nn. 3, 11, 23, 24, 41, 47 e p. 56 ss.

19) Nella collezione Dal Pozzo–Albani vi erano almeno tre disegni tratti dai rilievi di Marco Aurelio ai Conservatori: cfr. C. C. VERMEULE, in *Art Bull.*, XXXVIII, 1956, p. 39, nota 32. Il particolare che ci interessa compare nel disegno n. 194 del gruppo Franks della stessa collezione Dal Pozzo, al British Museum: C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo–Albani Drawings..., cit*, p. 22, fig. 75. Un altro disegno Franks, n. 118, non è riprodotto nel catalogo del Vermeule; quello di Windsor, n. 8257, è inedito.

20) C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo–Albani Drawings..., cit.*: p. 9, n. 2, fig. 2.

21) C. C. VERMEULE, *The Dal Pozzo–Albani Darwings...*, cit., p. 21, n. 182, fig. 70. Il rilievo, del II sec. d. C., si trova ora al Museo di Napoli; *ibidem*, fig. 72.

22) Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, n. 124319; G. BRIGANTI, *op. cit.*, fig. 4. Altre copie dall'antico di Pietro da Cortona sono pubblicate da G. BRETT, in *Royal Ontario Museum Bulletin*, XXVI, 1957, p. 5 ss.: tra queste un rilievo di Marco Aurelio, tav. 2 B.

23) Firenze, Coll. Principe T. Corsini, Palazzo Corsini; G. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 206, fig. 148. Il disegno di preparazione per il cartone: Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni, n. 1408; G. BRIGANTI, *op. cit.*, fig. 149.

24) H. VOSS, *Die Malerei von Barock in Rom*, Berlino 1924, p. 536, e E. K. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome*, Cambridge 1937, p, 57, ritengono il quadro opera giovanile, databile attorno al 1630 per il Waterhouse. Una data approssimativa al 1635 è proposta invece dal BRIGANTI, *op. cit.*, p. 212 s., tav. V, figg. 154, 155.

25) La vasta bibliografia sul sarcofago Ludovisi è raccolta criticamente da H. v. HEINTZE, in *Röm. Mitt.*, LXIV, 1957, p. 69 ss. La stessa Heintze propone l'identificazione del ritratto di *imperator* con Hostilianus, il cui volto è noto da monete e da un busto; l'identificazione, molto persuasiva, daterebbe il monu-

FIG. 14 – LONDRA, BRITISH MUSEUM, COLL. FRANKS – PIETRO DA CORTONA: DISEGNO DAL SARCOFAGO LUDOVISI (*dal Vermeule*)

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

mento, in cui si è sempre rilevata la contemporaneità di esecuzione del rilievo e della testa–ritratto del protagonista, all'anno 251. La datazione attorno al 235 proposta inizialmente dal RODENWALDT, in *Jahrbuch*, LI, 1936, p. 90 ss., era stata poi messa in dubbio dallo stesso in *Röm. Mitt.*, LIX, 1944, p. 198, nota 3, ed anche il BIANCHI BANDINELLI aveva raggiunto per altra via la persuasione che il sarcofago fosse posteriore alla metà del III secolo: *Il sarcofago di Acilia con la designazione di Gordiano III*, in *Boll. d'Arte*, XXXIX, 1954, p. 220 ss., ristampato con nuove osservazioni sul sarcofago Ludovisi in *Archeologia e Cultura*, Milano 1961, pp. 289 ss., 319, nota 40; v. anche p. 218, nota 17. Cfr. infine A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961, p. 314; R. BRILLIANT, *op. cit.*, p. 186, fig. 64; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, in *Encicl. Arte Antica*, V, 1963, s. v. *Ostiliano*.

26) Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni, n. 7122; G. BRIGANTI, *op. cit.*, fig. 153. Altri disegni relativi alla Battaglia: Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, nn. 126854, 128776.

27) C. C. VERMEULE, *op. cit.*, n. 127, fig. 47.

28) Roma, Raccolta G. Briganti: G. BRIGANTI, *op. cit.*, fig. 79. Si tratta di un disegno di preparazione per l'affresco nella Galleria della Villa Sacchetti a Castelfusano.

29) La dipendenza della maggior parte dei rilievi romani con scene di battaglia, accomunati da costanti rispondenze iconografiche, da opere di Lisippo è molto probabile, e che un modello fosse il gruppo dei cavalieri al Granico è certo per la presenza a Roma del grandioso monumento fin dal I secolo a. C., come si è detto (PLUTARCO, *Alex.*, 16; ARRIANO, *Anabasis*, I, 16, 7; PLINIO, *Nat. hist.*, XXXIV, 64; VELLEIO PATERCOLO, I, 11, 3). Tra le altre possibili fonti di ispirazione c'era la statua di Alessandro a cavallo adattata da Cesare nel nuovo Foro col proprio ritratto (STAZIO, *Silvae*, I, 1, 84; PLINIO, *Nat. hist.*, VIII, 155; SVETONIO, *Caes.*, 61), e l'Alessandro con la lancia (PLUTARCO, *Moralia*, 335 B), forse un monumento equestre diverso da quello trasportato nel Foro di Cesare, se non era la figura eroica in piedi, ricostruita dal bronzetto del Louvre (*Encicl. Arte Antica*, IV, Roma 1961, s. v. *Lisippo*, fig. 778). A uno di questi modelli si rifaceva probabilmente Philoxenos di Eritrea per la figura del re macédone nel quadro di battaglia (di cui si dirà qui di seguito) a noi noto dal mosaico ellenistico di Alessandro a Pompei; nel mondo romano, lo stesso tipo di condottiero con la lancia abbassata, insieme al contesto compositivo del quadro, compare per la prima volta su di un vaso aretino dell'officina di C. Popilius, forse della fine del II secolo a. C. (G. E. RIZZO, in *Boll. d'Arte*, V, 1925–1926, p. 538, fig. 8) poi in un rilievo di cui si ignora l'attuale collocazione, forse del II secolo d. C. (G. E. RIZZO, *op. cit.*, p. 535, fig. 5, tav. a p. 529; R. BRILLIANT, *op. cit.*, p. 57, fig. 22); il solo tipo dell'Alessandro resta ancora sul sarcofago Giustiniani con scena di battaglia (G. E. RIZZO, *Sculture antiche dal Palazzo Giustiniani*, Roma 1905, p. 62 ss., tav. IV; R. BRILLIANT, *op. cit.*, p. 186, fig. 62), come un'alternativa, meno fortunata, del tipo col braccio levato che vediamo anche sul sarcofago Ludovisi.

FIG. 15 – PARTICOLARE DEL CARTONE DI RAFFAELLO SACRIFICIO A LYSTRA

30) M. PALLOTTINO, *Il grande fregio di Traiano*, Roma 1933; R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze, 2ª ed. 1950, p. 223 ss.; A. FROVA, *op. cit.*, p. 244 ss., fig. 205; R. BRILLIANT, *op. cit.*, fig. 17, 19, p. 111 s. Qui la figura del l'*imperator* è con il braccio levato, ma uno dei romani è nell'atteggiamento dell'Alessandro a cavallo con la lancia abbassata.

31) Per il mosaico con la 'Battaglia di Alessandro', dalla Casa del Fauno di Pompei, nel Museo Nazionale di Napoli: F. WINTER, *Das Alexandermosaik aus Pompei*, Strasburgo 1909; B. ANDREAE, *Das Alexandermosaik*, Brema 1959; M. NAPOLI, *Pittura antica in Italia*, Bergamo 1960, p. 44. In particolare per l'attribuzione dell'originale a Philoxenos di Eretria: H. FUHRMANN, *Philoxenos von Eretria*, Gottinga 1931; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Monaco 1923, p. 746; S. FERRI, *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Roma 1946, p. 182; R. BIANCHI BANDINELLI, *Il problema della pittura antica*, Firenze 1953 (dispense universitarie) p. 95 ss.; A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung*, in *Handb. d. Archaeologie*, V, 1, Monaco 1953, p. 147; P. MORENO, in *Encicl. Arte Antica*, VI, 1964, s. v. *Philoxenos*, 1°, p. 127 ss.

32) *Nat. Hist.*, XXXV, 110; cfr. S. FERRI, *Plinio il Vecchio, loc. cit.*