

IN QUESTA COLLANA

1. La riscoperta del Seicento. I libri fondativi

a cura di Andrea Bacchi e Liliana Barroero

2. La fortuna del Barocco in Italia.

Le grandi mostre del Novecento

a cura di Michela di Macco e Giuseppe Dardanello

3. La tradizione dell’“Ideale classico”

nelle arti figurative dal Seicento al Novecento

a cura di Michela di Macco e Silvia Ginzburg

4. La Francia del *Grand Siècle* e il Barocco.

Fortuna e sfortuna di una nozione

a cura di Olivier Bonfait

FUORI COLLANA

Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750

catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di Michela di Macco, Giuseppe Dardanello e Chiara Gauna

In copertina

Bernini, la Piramide e il Louvre.

ISBN: 978-88-6373-915-2



9 788863 739152

euro 25,00



4

QUADERNI
di RICERCA



Fondazione

1563

QUADERNI
di RICERCA

Programma di Studi
sull'Età e la Cultura del Barocco

La Francia del *Grand Siècle* e il Barocco

LA FRANCIA DEL *GRAND SIÈCLE* E IL BAROCCO

Fortuna e sfortuna di una nozione

a cura di Olivier Bonfait



Sagep Editori

PROGRAMMA DI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Il Programma rappresenta un impegno strategico per la Fondazione 1563.

Il Barocco ha avuto a Torino una declinazione originale, cui la città e il suo territorio devono una fondamentale componente della loro fisionomia. Dedicare un programma di studi e ricerche di eccellenza in questo campo rappresenta anche un rilevante contributo allo sviluppo di questa peculiarità storica e culturale di Torino che negli ultimi anni ha aumentato la propria attrattività ed è percepita come una “città barocca”. Come tale è importante che a livello non solo nazionale sia identificata come sede di eccellenza di progetti di ricerca nelle scienze umanistiche. Lo studio del Barocco quale sistema culturale internazionale è perciò un obiettivo significativo che si fonda su illustri tradizioni di studi storici e critici e necessita di essere messo in condizione di sviluppare continuità e nuovi apporti.

Esiste anche un intento genuinamente generazionale: il Programma intende costruire opportunità di ricerca qualificata per giovani studiosi nel campo delle discipline umanistiche, anche attraverso un bando annuale per il conferimento di Borse di alti studi.

PROGETTO ANTICO E MODERNO

Il Progetto *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, parte del Programma di alti studi sull'Età e la Cultura del Barocco, è orientato secondo due filoni di ricerca strettamente complementari e correlati, lavorando sul doppio binario della riflessione critica sul Barocco e della messa a fuoco di temi e strumenti della ricerca su Antico/Moderno.

Il progetto esplora le potenzialità nella ricerca della modernità misurandosi direttamente sulle opere nella verifica dei cambiamenti che attraversano la produzione artistica nei centri di Roma e di Parigi e osservandone l'irradiazione culturale per l'intera Europa tra fine Seicento e metà Settecento. Le dinamiche stesse del rapporto Antico/Moderno riconoscono nelle trasformazioni in atto nella Torino di quegli anni una chiave di lettura importante per l'orditura strategica del progetto, funzionale a imbastire percorsi di ricerca in andata e ritorno e valutare sugli scenari di Roma e di Parigi le conseguenze delle iniziative sperimentali che presero forma a Torino.

LA FRANCIA DEL *GRAND SIÈCLE*
E IL **BAROCCO**

Fortuna e sfortuna di una nozione

a cura di
Olivier Bonfait

PREFAZIONE

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis
Lorenzo Bianconi
Marco Carassi
Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale
Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Tutti saggi sono di Olivier Bonfait se non diversamente specificato.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

Segreteria di redazione

Giorgio Dellacasa

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Redazione

Michela Corso

© 2022 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-915-2

Con questa pubblicazione si sta avviando alla conclusione un programma di ricerca fortemente qualificante per la Fondazione 1563 e pertanto non sembra superfluo raccogliere gli elementi che compongono il complesso quadro di attività svolte in relazione ad una fortunata e ben declinata proposta di lavoro.

Parlo dell'articolato progetto sviluppato nel campo delle discipline storico-artistiche e impostato sul tema *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, proposto alla Fondazione 1563 tra il 2014 e il 2015 dai professori Giuseppe Dardanello e Michela di Macco.

Accanto alla loro curatela si è subito costituito un solido comitato di accompagnamento al progetto, composto da Andrea Bacchi, Liliana Barroero, Chiara Gauna e Silvia Ginzburg che, dal 2016 ad oggi, ci ha seguito nei percorsi di ricerca, guidando gruppi di studio intergenerazionali in ambito accademico, tra Roma e Torino. La generosità dei curatori del programma, dei partecipanti al comitato e degli studiosi coinvolti a vario titolo ha contribuito a rendere negli anni continuativo e condiviso il dialogo sui temi della ricerca, arricchito anche dai contributi di prima mano dei lavori derivanti dal bando annuale per borse di alti studi sul Barocco emanato dalla Fondazione 1563, giunto alla X edizione. Gli assegnatari hanno di volta in volta esplorato e approfondito, in forma multidisciplinare, tematiche specifiche quali la dialettica tra Antico e Moderno nella cultura europea tra fine Seicento e metà Settecento, la civiltà del Barocco nel rapporto con la Historia, il ritratto, il paesaggio, la decorazione, gli esiti dell'influenza dei grandi centri di produzione culturale europei sulla città di Torino al tempo di Vittorio Amedeo II e di Filippo Juvarra.

Lo sguardo sulla linea del tempo del progetto coglie con soddisfazione la cadenza dell'uscita dei volumi realizzati per la collana dei Quaderni di ricerca della Fondazione 1563 e con il fattivo contributo di Sagep Editori: 2017, *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, curato da Bacchi e Barroero incentrato sulla riflessione critica degli studi sul Barocco; 2019, *Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, curato da Dardanello e di Macco, atti del convegno internazionale svolto a Torino a fine 2016 per discutere in prospettiva storico-critica il tema delle esposizioni di cultura artistica barocca; 2020, *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, a cura di Dardanello, di Macco e Gauna, poderoso catalogo composto da oltre cinquanta autori per una grande mostra allestita nelle scuderie della Reggia di Venaria con oltre 300 opere di artisti europei impegnati a confrontarsi con l'Antico e con i grandi maestri del Cinquecento e del Seicento; 2021, *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di Ginzburg e di Macco che, nel dialogo e nelle riflessioni svolte da un folto gruppo di studiosi,

INTRODUZIONE

ha perseguito la ricostruzione storica e storiografica della definizione di Ideale classico, verificandone la fortuna critica nel Novecento e a ritroso nei secoli fino al Seicento. Ed è poi venendo ad oggi, 2022, che presentiamo con piacere il volume curato da Olivier Bonfait che guarda alla fortuna/sfortuna del Barocco nel corso del Novecento dalla prospettiva francese, così importante nel rapporto con gli studi italiani e internazionali.

Abbiamo elencato l'insieme di seminari, conferenze, convegni, pubblicazioni e mostre legati ad *Antico e Moderno* e il corposo lavoro che è stato prodotto e consegnato alla fruizione della comunità degli studiosi. L'esperienza che traiamo da quanto realizzato, anche grazie alla fiducia della Fondazione Compagnia di San Paolo di cui la nostra Fondazione è ente strumentale, è che niente avviene senza grande ambizione, dedizione, coerenza e che la continua tensione della ricerca a superare e a superarsi in un incessante passaggio di consegne, rappresenta lo sprone che sostiene il nostro impegno per la ricerca umanistica, la sperimentazione dell'innovazione digitale, la valorizzazione e la disseminazione del patrimonio culturale e la discussione aperta in ambito nazionale e internazionale.

Per tutto quanto fatto, grazie ai curatori, agli autori e a tutti coloro che hanno contribuito a vario titolo al programma *Antico e Moderno* e, interpretando il sentimento di molti, la nostra riconoscenza particolare alla Direttrice scientifica del Programma sul Barocco e amica della Fondazione 1563, Michela di Macco.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Il volume studia le ragioni, le modalità e le conseguenze del rifiuto del Barocco in Francia nel corso del Novecento, individuando, nelle articolazioni cronologiche e nei mutamenti generazionali, i protagonisti delle diverse impostazioni e sfumature del pensiero moderno, letto per come impronta la riflessione critica e ne determina o condiziona gli sviluppi.

Ne deriva la stesura di un capitolo nuovo di storia della storia dell'arte: nuovo nel modo di osservare le posizioni di esponenti del mondo intellettuale e accademico, nel modo di evidenziare la presenza di figure finora mai considerate centrali; nuovo per come si individuano le ripercussioni date dal riconoscimento di una sensibilità francese al Barocco e, di contro, dalla proscrizione del Barocco nelle pratiche e negli orizzonti intellettuali della storia dell'arte in Francia.

Emergono le diverse ragioni argomentate da coloro che riconoscevano nel Classicismo il carattere identitario dell'arte francese e nel Barocco il movimento estraneo ai valori di quell'arte; da coloro che in sedi diverse decretavano l'avversione per il termine di Barocco, per la relativa categoria critica e per l'uso generale di quel generico contenitore; da coloro che, nella divisione tra centro e periferia, tra corte e campagna, tra accademismo e realismo, tra propaganda e devozione, selezionavano le evidenze delle specificità artistiche di matrice francese, finché vedere Classicismo e Barocco come due aspetti diversi che derivano dalla civiltà del *Grand Siècle* consentiva di individuare contaminazioni reciproche e compresenze che arrivavano a smentire i sostenitori dell'*élite* classicista identificando il Barocco nella reggia di Versailles, ovvero nel cuore della cultura di corte.

L'esercizio critico applicato a due grandi e contrapposti artisti, Poussin e Bernini, spiega l'approdo raggiunto in Francia sull'identità artistica nazionale e porta a dimostrare, in conclusione, che il Barocco è stato bandito più per motivi ideologici che in ragione della storia dell'arte.

Il lavoro sulle opere nella sfida al Barocco lanciata dagli artisti per affermare nuove forme di guardare agli antichi e alla natura a Roma, Parigi e Torino tra il 1680 e il 1750; il lavoro sullo stato degli studi sul Barocco nel corso del Novecento, sulle categorie critiche di Classicismo e di Barocco, portato avanti riflettendo sui testi fondativi, sulle mostre intese come imprese rappresentative di come ogni generazione costruisce una propria immagine delle grandi epoche storiche; il lavoro sull'uso della definizione di Ideale classico negli studi del Novecento, andando indietro fino ad arrivare a misurarne il significato nel Seicento e ora questo libro curato da Olivier Bonfait: si tratta di articolazioni del progetto Antico Moderno, Roma Parigi Torino 1680-1750, pensato, sviluppato e portato a realizzazione da

Giuseppe Dardanella e da chi scrive, per incarico e grazie al sostegno, alla tenacia organizzativa e produttiva della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e soprattutto grazie alla comunità di studiosi di generazioni e provenienze diverse, studiosi che hanno offerto la loro intelligenza critica e che si sono aperti al dibattito nel corso di conferenze e di seminari, tra cui va ricordato, in tema con questo libro, l'incontro con Olivier Bonfait promosso dalla Fondazione 1563 e tenutosi nell'Università di Roma, La Sapienza, nel maggio 2016 sul tema *Poussin barocco? Antibarocco e filoromanismo nella storia dell'arte francese (1955-1994)*.

Secondo gli obiettivi virtuosi di ogni impresa critica, quando questo progetto metterà un punto non potrà che indicare un a capo: avviene in questo libro che, studiando la sfida al Barocco si apre alla sfida del Barocco, come scrive in conclusione Olivier Bonfait, non solo una categoria nella storia visiva e una storia delle culture, ma anche «una potenzialità euristica. E, come aveva giustamente detto Walter Benjamin, non un concetto, ma una costellazione».

Michela di Macco

SOMMARIO

RITORNO SUL BAROCCO. STORIA DI UN RIFIUTO	3
I. LA «FRANCE SÉVÈRE» E IL BAROCCO ITALIANO	7
<i>All'inizio degli anni Cinquanta, un Barocco accettato?</i> <i>Barocco e Classicismo o Classicismo contro Barocco?</i> <i>Un problema della storia dell'arte dopo il 1945:</i> <i>nominare l'arte post-rinascimentale</i>	
II. DIMENTICARE ROMA	29
<i>Poussin fuori Roma</i> <i>Cortona o il rifiuto della Roma barocca</i> <i>Bernini torna al Louvre. 1988</i> Lucia Simonato	
III. FARE SENZA IL BAROCCO: QUALI CATEGORIE STILISTICHE NELLA FRANCIA DEL SEICENTO?	75
<i>La storia della scultura francese: verso un approccio pragmatico</i> Geneviève Bresc-Bautier <i>Il Barocco: un'arte per la provincia?</i> <i>Un contro Barocco: l'atticismo</i>	
IV. REINVESTIRE NEL BAROCCO?	115
<i>Una categoria d'analisi pertinente</i> <i>Una nozione contemporanea alle esperienze artistiche del Sei e Settecento</i>	
V. PER CODA UN'APERTURA. LE POTENZIALITÀ DEL BAROCCO	131
APPARATI	137
Bibliografia Indice dei nomi Crediti fotografici	

RITORNO SUL BAROCCO. STORIA DI UN RIFIUTO*

L'animale feticcio del Barocco, più che l'ostrica con la sua perla per via dell'etimologia (francese; gli italiani infatti preferiscono vedere l'origine della parola in un sillogismo della logica), o gli elefanti rosa di Gilles Deleuze¹, è una creazione dell'immaginazione: la fenice. Perché il Barocco, anche se i suoi detrattori sostengono periodicamente che è in via di estinzione, ritorna sempre, e, come affermato da Hubert Damisch, ha una «funzione, un ruolo da giocare nella cultura europea», di cui è «un polo di attrazione»². I libri della presente collana, che, attraverso il Seicento, interrogano le nozioni di Barocco e di Classicismo nella storiografia legata all'Italia, attestano questo perpetuo ritorno del Barocco.

Tali ricomparsa periodiche si spiegano in parte per l'eminente plasticità della nozione. Questa, più antica di quanto spesso sia stato detto nella storia dell'arte (pensiamo semplicemente a Rousseau e alla sua critica della musica barocca)³, è nata come categoria della storia dell'arte circa da un secolo e mezzo nella storiografia tedesca con Jacob Burckhardt

*Tutta la mia gratitudine va a Michela di Macco, che mi ha gentilmente affidato questo studio, mi ha dato preziosi consigli, ha riletto molto attentamente la traduzione e ha tradotto alcuni brani. Una prima traduzione si deve a Maria Maddalena Radatti. Michela Corso ha assicurato un eccezionale lavoro redazionale. Elisabetta Ballaira ha sostenuto questo progetto di libro per molti anni, con altrettanta gentilezza ed efficienza.

Una parte delle illustrazioni dalle opere è stata raccolta grazie alla gentile collaborazione di Christine Camara e di Margaux Rocton della Biblioteca de l'INHA, di Aude Gobet del servizio Studi e documentazione del Dipartimento di pitture del Museo del Louvre, di Franz Hefe al Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera.

Una prima stesura di una gran parte dell'opera è stata realizzata grazie a soggiorni di ricerca presso la Biblioteca del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco di Baviera e ha beneficiato di una rilettura da parte di Gabriel Batalla-Lagleyre. Ci tengo a ringraziare anche Andrew Hopkins, per alcuni suggerimenti per l'architettura, Matteo Burioni, Daniele Rivoletti per discussioni proficue. Un primo "schizzo" di questo saggio è stato presentato all'Università della Sapienza di Roma nel maggio 2016 e ho potuto beneficiare dei commenti di Andrea Bacchi e di Silvia Ginzburg. Esporre davanti ai miei studenti dell'Università di Digione e dell'École du Louvre mi ha permesso di migliorare considerabilmente l'andamento del discorso.

¹ Deleuze 1988, p. 47: «Il est pourtant étrange de nier l'existence du Baroque comme on nie les licornes ou les éléphants roses. Car dans ce cas le concept est donné, tandis que dans le cas du Baroque il s'agit de savoir si l'on peut inventer un concept capable (ou non) de lui donner l'existence. Les perles irrégulières existent, mais le Baroque n'a aucune raison d'exister sans un concept qui forme cette raison même. Il est facile de rendre le Baroque inexistant, il suffit de ne pas en proposer de concept» [«È pertanto strano negare l'esistenza del Barocco come si negano gli unicorni o gli elefanti rosa. Perché in questo caso il concetto è dato, mentre nel caso del Barocco si tratta di sapere se si può inventare un concetto capace (o meno) di farlo esistere. Le perle irregolari esistono ma il Barocco non ha nessuna ragione di esistere senza un concetto che forma questa stessa ragione. È facile rendere il Barocco inesistente. Basta non proporre un concetto»].

² Damisch 1996, p. 29.

³ Rousseau 1768.

(1855)⁴ ben prima del libro di Heinrich Wölfflin, i *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915)⁵, che stabilisce certi criteri formali del Barocco. A partire dagli anni 1930-1950, l'arte del XVII secolo divenne oggetto di studio per gli storici dell'arte, e le creazioni dei suoi eroi (Caravaggio tra gli altri) suscitavano interesse presso un vasto pubblico, in parte a causa del crollo, con la Seconda guerra mondiale, della visione umanistica rinascimentale. Si pose allora con acutezza il problema della denominazione delle espressioni artistiche tra il Rinascimento da una parte e la successione dei movimenti artistici che distinguono il XIX secolo dall'altra (Romanticismo, Realismo, Impressionismo ecc), i cui nomi sono nati in contemporanea al movimento stesso. Dopo che il termine "Manierismo" fu adottato per gran parte del XVI secolo, quello "Barocco" fu adoperato per il Seicento europeo. Così come tra gli storici che lavorano su Bernini architetto (Howard Hibbard)⁶ o sul pittore Pietro da Cortona (Giuliano Briganti)⁷, nella storiografia tedesca, anglosassone (Rudolf Wittkower)⁸ come presso gli autori italiani (Giulio Carlo Argan)⁹, questo concetto di Barocco copre un "identikit" artistico relativamente coerente e omogeneo. Una tale storiografia del Barocco è ora ben conosciuta¹⁰.

Tuttavia, la ricezione del Barocco fu diversa in Francia. Nonostante (o a causa di?) un'infatuazione pubblica per la parola, la nozione di Barocco nella storia dell'arte è stata violentemente criticata da storici dell'arte provenienti da ambienti intellettuali diversi, come la recente École des hautes études en sciences sociales o l'antica Sorbonne, una disapprovazione ripresa in un editoriale pubblicato nella rivista molto ufficiale «Revue de l'art» nel 1990¹¹. Pertanto, la Francia degli anni 1930-1950 era stata un terreno fertile per il dibattito intellettuale intorno al Barocco, a differenza dell'Italia, dove dominava il pensiero di Benedetto Croce, che condannava il Barocco come una «forma di cattivo gusto»¹². Nel 1931, la prestigiosa *Décade* di Pontigny aveva per titolo *Sur "le baroque" et sur l'irréductible diversité du goût, suivant les peuples et suivant les époques*. Eugenio d'Ors cercò di convincere gli assistenti (tra cui Walter Friedländer e Rudolf Wittkower) dell'importanza fondamentale dell'essenza del Barocco nella civilizzazione, che aveva esposto nel suo libro pubblicato in francese nel 1935¹³. Nel 1934, in un'opera che sarebbe diventata un classico, *Vie des*

*formes*¹⁴, Henri Focillon riconosceva il Barocco come una fase comune a tutti gli stili nella loro evoluzione. Nel 1953, André Chastel accoglieva con favore la traduzione in francese dell'opera di Wölfflin¹⁵ e, nel 1957, usciva in una collana prestigiosa *Baroque et classicisme* di Victor-Lucien Tapié, futuro presidente dell'Institut de France¹⁶. Tuttavia, la prefazione di Marc Fumaroli per l'edizione tascabile di quest'opera (1980)¹⁷ era una vigorosa lamentela contro il Barocco, e il termine, così come il concetto, furono in qualche modo banditi dalla storia dell'arte in Francia. Questo rifiuto è tanto più intrigante in quanto nella stessa epoca i legami tra Italia e Francia nella storia dell'arte erano sempre più numerosi e diversi, come nelle relazioni tra studiosi (Pierre Rosenberg fa parte dell'Accademia dei Lincei dal 1995), negli scambi espositivi (il Louvre presenta nel 1965 con prestiti straordinari la mostra *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle*)¹⁸, negli scambi intellettuali (il Dipartimento di storia dell'arte apre a Villa Medici nel 1970).

La storia dell'arte è scossa sovente da "riscoperte" che la stessa disciplina ha reso possibili. Tuttavia, tali riscoperte implicano delle dimenticanze più o meno volontarie o anche delle messe all'indice. Questa condanna della nozione di Barocco nell'ambito della storia dell'arte è da ricercarsi tanto nella tradizione culturale francese quanto nell'ostilità di alcuni storici dell'arte verso approcci che non siano positivisti, ma anche nelle microstorie del mondo accademico. Se ne trovano ripercussioni nella costruzione di una storia dell'arte nazionale francese, con il mito de "l'École de Paris" e nell'assenza pressoché totale di ricerche universitarie sull'arte romana del XVII secolo o sulle arti in America Latina. Sono le diverse vie della condanna che esploreremo e cercheremo di mappare in questo volume. Questo libro non è dunque un nuovo studio sul Barocco, ma un'indagine nella storia della storia dell'arte. Studia il perché e il come di un rifiuto, quello del Barocco. E le sue conseguenze. Nessuna storia è neutra.

⁴ Burckhardt 1855.

⁵ Wölfflin 1915.

⁶ Hibbard 1965.

⁷ Briganti 1962.

⁸ Wittkower 1955.

⁹ Argan 1955.

¹⁰ Esistono numerose pubblicazioni sulla storia del termine e sul concetto di Barocco. Per la storia del termine si vedano Migliorini 1962; Kurz 1963. Per Wölfflin e il Barocco: Holly 1994; Levy 2015; Wölfflin [1915] 2015; Coletta 2017; Levy, Weddigen 2020. Per la storia della formazione della nozione di Barocco nella storiografia tedesca si vedano Payne 2010; Witte 2010; Hopkins 2010; Levy 2015; Witte 2015; Engel 2018. Per la storia del termine in architettura, si veda *The Baroque in Architectural Culture* 2015. Per la storiografia del Barocco negli anni Cinquanta, si vedano Gamba 2004; Hopkins 2015; Capitelli 2017; Montanari 2017; Romano 2017; Ventrà 2017; Primarosa 2017. Per una storia più generale della nozione si vedano Levy 2004, pp. 15-71; Mérot 2007; Hills 2011; Montanari 2012. Per quanto riportato in questa presentazione, il lettore troverà i riferimenti nelle pagine che seguono.

¹¹ Mérot, Mosser 1990.

¹² Su Benedetto Croce e il Barocco si veda Gigliucci 2011.

¹³ d'Ors 1935.

¹⁴ Focillon 1934.

¹⁵ Wölfflin [1915] 1952; Chastel 1953.

¹⁶ Tapié 1957. L'opera è stata tradotta in inglese nel 1960 con il titolo *The Age of Grandeur: Baroque Art and Architecture*, traduzione che lasciava cadere "il Classicismo", il che dimostra come questi termini siano legati alle storie nazionali.

¹⁷ Fumaroli 1980.

¹⁸ *Le Caravage et la peinture italienne du XVIIe siècle* 1965.

I. LA «FRANCE SÉVÈRE»¹ E IL BAROCCO ITALIANO

Nel 1952, la traduzione in francese del libro di Heinrich Wölfflin del 1915 (*Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*)² era stata accolta favorevolmente da André Chastel come da Louis Hautecoeur³. Tuttavia, la nozione di Barocco divenne rapidamente uno spauracchio nella storia dell'arte francese, da Pierre Francastel a Jacques Thuillier, e il termine un concetto poco utile o addirittura errato. Ancora oggi la parola è spesso messa al bando nell'insegnamento, anche se è di uso comune.

Per capire come si è arrivati a un tale rifiuto del Barocco, bisogna indagare sui diversi interventi relativi alle categorie stilistiche e sui loro contesti di elaborazione: in una microstoria accademica parigina, nel contesto politico e culturale della Francia, ma pure a livello internazionale nei nuovi campi di ricerca della storia dell'arte.

Questa avversione per il “Barock” si rivela nell'opposizione al libro *Baroque et classicisme* (1957) di uno storico, Victor-Lucien Tapié⁴, che vedeva in questi due termini forme di civilizzazione del XVII secolo; essa fu incoraggiata dal rifiuto di una mania per il Barocco, considerato come una moda fugace e dannosa che aveva sedotto le nuove *élites* culturali. Ma tale avversione s'inscriveva in un'ideologia più profonda: “la Francia severa”, per usare l'espressione di Henri Focillon, era la madre delle virtù del Classicismo. “Classico” era quindi naturale, consustanziale all'arte francese; Barocco una novità straniera da condannare.

Accanto a questo momento critico caratteristico della Francia di de Gaulle, la negazione del termine Barocco si iscrive in una pratica della storia dell'arte nel Paese. Nel corso del XX secolo, per nominare le correnti artistiche che si erano sviluppate dopo il Rinascimento e delle quali la storia dell'arte si occupava, sono state create categorie quali Realismo, Caravaggismo ecc. Ad esempio, la parola e il concetto di Manierismo, che avevano suscitato un vivace dibattito tra gli anglosassoni, finirono per imporsi. In Francia, gli storici dell'arte, praticando un positivismo erudito, respingono non solo qualsiasi approccio formalista razionalizzato, ma anche concetti generalizzanti, ancor più quelli in “-ismo”.

Esattamente ottant'anni dopo la pubblicazione dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Heinrich Wölfflin nel 1915, tradotto in francese solo nel 1952 da due critici letterari di

¹ Focillon 1939, p. 169.

² Wölfflin 1915; *Idem* [1915] 1952.

³ Chastel 1953; Hautecoeur 1953.

⁴ Tapié 1957.

Ginevra⁵, Jacques Thuillier (1928-2011), professore del Collège de France, pubblicava la sua conferenza *Wölfflin et la France*⁶. Nonostante l'apparenza rispettosa, quella conferenza formulava, di fatto, un giudizio severo sul testo dello storico dell'arte svizzero. Secondo Thuillier, infatti, i *Concetti fondamentali della storia dell'arte* sono un «libro ambiguo», una teoria senza sistema estetico, una storia dell'arte senza ricerca di tipo storico⁷; il testo, ad ogni modo, fu poco utile per gli storici dell'arte francesi del periodo tra le due guerre, ma ebbe il merito «di aver conservato il senso della ricerca positiva dei fatti e delle opere»⁸. Dopo il 1945, il testo di Wölfflin contribuì a creare confusione poiché, vettore del pensiero hegeliano, trasformava Classicismo e Barocco in «veritiere entità». Proseguendo nella critica, Thuillier si concentra sulla nozione di Barocco, ed è radicale: «nell'ambito scientifico essa è divenuta non solo inutile, ma nociva poiché trasforma in entità (“il” Barocco) ciò che all'inizio non era che una categoria di analisi, e dissimula una polisemia tale che solo uno spirito approssimativo può compiacersi del suo impiego. La sua virtù euristica è definitivamente svanita»⁹. Jacques Thuillier non fu il solo a condannare la nozione di Barocco. All'altra estremità dell'ambiente accademico e intellettuale, Pierre Francastel (1900-1970), che pure aveva tenuto diversi corsi e conferenze sul Barocco¹⁰, raccomandava ai suoi studenti, nei suoi corsi all'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) durante la seconda metà degli anni Sessanta del Novecento, di non utilizzare il termine “Barocco”¹¹. Un'interdizione che si ripete spesso ancora oggi nell'insegnamento della storia dell'arte, ma che, curiosamente, non tocca il termine “Classico”, la cui definizione è altrettanto ambigua (come si vedrà alla fine di questo capitolo). Anche uno specialista della letteratura religiosa del XVII secolo della levatura di Marc Fumaroli (1932-2020) considera che studiare il Barocco sia un «fenomeno malsano» e che le categorie (ma riferendosi sempre al Barocco) siano inutili¹². Più recentemente, Alain Mérot (nato nel 1951), descrivendo la genealogia del Barocco, ha mostrato le diverse accezioni del termine, concludendo che «la vera saggezza sarebbe

dimenticarlo»¹³. Questi avvertimenti (se non condanne brutali) verso il Barocco non si incontrano mai per il Classicismo, poiché la «France sévère», un'espressione di Henri Focillon (1881-1943) spesso ripresa dagli storici dell'arte, ha, da Cîteaux allo stile NRF («Nouvelle Revue Française») ¹⁴, una lontana alleanza con il Classicismo¹⁵.

Le forti ripercussioni che queste proscrizioni contro il Barocco ebbero sulla storia dell'arte in Francia, al tempo stesso nelle pratiche e nei suoi orizzonti intellettuali, saranno l'oggetto dei capitoli che seguono.

Cercheremo innanzitutto di capire come si sia formato un tale rifiuto del Barocco, rifiuto che all'inizio degli anni Cinquanta nulla lasciava presagire. Come si è detto, nel periodo tra le due guerre, il termine era entrato nella vita intellettuale, dalla *Décade* di Pontigny del 1931 consacrata al Barocco¹⁶ all'impiego del concetto da parte di Focillon nella sua *Vie des formes* (1934)¹⁷, passando nel linguaggio più comune delle enciclopedie della storia dell'arte. Questo rifiuto del Barocco, che segna la storia dell'arte in Francia dopo il 1950, va ben oltre il superamento del formalismo e delle sue categorie.

All'inizio degli anni Cinquanta, un Barocco accettato?

Nel 1953, tre personalità dai percorsi e dagli interessi differenti accolgono con favore la traduzione in francese dei *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (fig. 1), in cui Wölfflin, nel 1915, aveva proposto di definire le caratteristiche plastiche del Barocco¹⁸. André Chastel (1912-1990) celebra le virtù di quest'opera classica, rimasta misconosciuta nella Francia di Valéry e di Focillon, e la qualifica come «la più vigorosa introduzione a una certa esattezza nell'analisi formale»¹⁹. Louis Hautecœur (1884-1973) sottolinea «l'importanza di questo libro che non cessa di stimolare l'intelligenza» (fig. 2)²⁰. L'autore di *Histoire de l'architecture classique en France*²¹ non vi vede un'apologia del Barocco e non critica le nozioni di Barocco e di Classico, ma mette in guardia contro «gli eccessi dell'astrazione» poiché «alcuni scrittori sono giunti a trattare le “categorie” di Wölfflin come delle entità. Questi hanno dimenticato

⁵ L'opera di Wölfflin è stata tradotta da Claire e Marcel Raymond. Quest'ultimo era professore di letteratura presso l'università di Ginevra, dove incontrò Jean Rousset e fece parte della cosiddetta Scuola di Ginevra.

⁶ Thuillier 1995b. La conferenza si era tenuta al Louvre nel 1993.

⁷ *Ivi*, p. 15.

⁸ *Ivi*, p. 16 [«d'avoir conservé le sens de la recherche positive des faits et des oeuvres»].

⁹ *Ivi*, p. 28 [«dans le domaine scientifique elle est devenue non seulement inutile, mais nocive car elle transforme en entité (“le” baroque) ce qui n'était au départ qu'une catégorie d'analyse, et elle dissimule une polysémie telle que seul un esprit flou peut se complaire à son emploi. Sa vertu heuristique s'est définitivement évanouie»].

¹⁰ Nel 1937-1938, il corso tenuto a Strasburgo è intitolato *Problèmes du Baroque*; nel settembre 1956, Pierre Francastel tenne una conferenza dal titolo *Civilisation baroque, civilisation classique* in occasione della Quarta conferenza della revisione dei manuali di storia del Consiglio d'Europa (INHA, Inventario degli Archivi Francastel).

¹¹ Si vedano gli appunti dattiloscritti del suo corso del 18 febbraio 1967, a proposito dell'opera di Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (Haskell 1963): «c'est une étude des relations de l'art italien et de la société à l'âge du baroque. Ça c'est moins heureux, parce que, justement, c'est une notion vague prise comme norme de tous les jugements et qui supposent le problème résolu de sorte que ça, si vous le voulez bien, nous n'en parlerons pas trop de cet aspect baroque» (INHA, Fonds Francastel, boîte 17) [«è uno studio delle relazioni dell'arte italiana e della società all'epoca del barocco. Una definizione meno felice, poiché, giustamente, è una nozione vaga presa come norma di tutti i giudizi e che suppone che il problema sia risolto in modo che, se volete, noi non parleremo troppo di questo aspetto barocco»]. Per essere giusti verso Francastel, lo storico si guarda bene anche dall'impiegare il termine “classico” negli ultimi anni della sua vita (si vedano per esempio gli appunti del corso del 7 aprile 1968, a proposito del “paesaggio composto” dei Carracci, di Domenichino e di Poussin).

¹² Fumaroli 1980, pp. 12, 32.

¹³ Mérot 2007, p. 125 [«la vraie sagesse serait de l'oublier»].

¹⁴ Si veda a questo proposito Smadja 2013.

¹⁵ Focillon 1939.

¹⁶ È in questa *Décade* che Eugenio d'Ors provò a convincere i partecipanti di una nuova concezione del Barocco come una costante e non come un periodo storico o un sistema formale; infatti, egli stesso fa un resoconto delle resistenze della «“conversione” del professor Walter Friedlaender» nella sua opera pubblicata in francese nel 1935 *Du Baroque*. Sull'atteggiamento degli storici dell'arte tedeschi venuti ad assistere a questa *Décade*, si veda Hopkins 2015. Le *Décades* erano organizzate da Paul Desjardins, che aveva pubblicato nel 1904 *La méthode des classiques français: Corneille, Poussin, Pascal* (Desjardins 1904). Sull'importanza delle *Décades* nella vita intellettuale francese si veda Chaubet 1998.

¹⁷ Focillon 1934.

¹⁸ Su questo testo di Wölfflin (1915), si vedano i saggi di Evonne Levy e Tristan Weddingen in Wölfflin [1915] 2015. Per la sua ricezione in Italia, si veda Coletta 2017 nel volume *La riscoperta del Seicento* di questa stessa collana.

¹⁹ Chastel 1953, p. 155 [«la plus vigoureuse introduction à une certaine exactitude dans l'analyse formelle»].

²⁰ Hautecœur 1953.

²¹ *Idem* 1963.



1. H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* [1915], Gallimard, Paris 1966 [1952].

che esse sono creazioni dello spirito»²². Jacques Vanuxem (1910-1989)²³, nelle pagine della rivista «XVII^e siècle», si felicitava in egual modo della traduzione di questa «opera base» che completa il rinnovamento degli studi sul Barocco in Francia, già arricchiti dalla pubblicazione del libro di Jean Rousset (1910-2002) (fig. 3), di cui scrive anche la recensione²⁴. Però, come Hautecoeur, Vanuxem sottolineava le difficoltà di classificazione: «i francesi [del XVII secolo] sono classici, ma si potrebbe trovare del Barocco fino a Versailles»²⁵. Le recensioni elogiative di Vanuxem facevano parte di un dossier della rivista «XVII^e siècle» intitolato *Du Baroque au Classicisme*, dove erano pubblicate sei conferenze sulla letteratura, le arti e la società barocca²⁶. Raymond Lebègue, professore alla Sorbonne e allora presidente della Société d'Étude du XVII^e siècle, rendeva omaggio nella sua introduzione alla «seducente opera di Jean Rousset» e riconosceva che la «nostra storia letteraria tradizionale deve essere rivista», anche se occorrerà ugualmente «eliminare la maggior parte delle definizioni contraddittorie del Barocco che pullulano attualmente»²⁷.

²² *Idem* 1953. L'osservazione riguarda molto probabilmente Eugenio d'Ors [«certains écrivains en sont arrivés à traiter les "catégories" de Wölfflin comme des entités. Ils ont oublié qu'elles sont des créations de l'esprit»].

²³ Jacques Vanuxem, negli anni 1950-1960, fu una delle figure di riferimento per il Barocco nelle arti visive. Egli redige nel 1965 il capitolo *Barocco* nella *Encyclopédie de la Pléiade*, un testo che è al contempo aperto alle nuove idee (p. 175: «le refus du baroque pour la France est une pure légende» [«il rifiuto del Barocco per la Francia è una pura leggenda»]) ma da cui è difficile trarre un'idea forte.

²⁴ Vanuxem 1953a; *Idem* 1953b per la recensione di Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (Rousset 1953).

²⁵ Vanuxem 1953a [«les Français [du XVII^e siècle] sont classiques, mais on pourrait trouver du baroque jusqu'à Versailles»].

²⁶ «XVII^e Siècle», 20, 1953. Il numero conteneva i seguenti articoli: Raymond Lebègue, *Introduction*; Raymond Lebègue, *La tragédie*; Robert Garapon, *Le théâtre comique*; René Pintard, *La poésie*; René Huyghe, *Classicisme et Baroque dans la peinture française au XVII^e siècle*; Victor-L. Tapié, *Le Baroque, expression d'une société*; Jacques Vanuxem, *Baroque allemand et Baroque français dans l'Art de la fin du XVII^e siècle*.

²⁷ Raymond Lebègue, *Du Baroque au Classicisme*, presentazione delle conferenze, in «XVII^e Siècle», 20, 1953, p. 249 [«éliminer la plupart des définitions contradictoires du baroque qui pullulent actuellement»].



2. L. Hautecoeur, *Heinrich Wölfflin et les principes de l'Art*, in «Journal de Genève», 10-11 gennaio 1953, pp. 3-4.

René Pintard insisteva sin dall'inizio del suo contributo sulla necessità di ammettere che «la nozione di Barocco letterario – stilizzazione dell'esuberante [...] – aiuta a comprendere l'orientamento della poesia francese nell'ultimo quarto del XVI secolo e nella prima metà del XVII secolo»²⁸. Solo lo storico dell'arte René Huyghe (1906-1997), in una conferenza dal titolo *Classicisme et Baroque dans la peinture française du XVII^e siècle* (l'inversione di Classicismo e Barocco è significativa), rifiutava di ammettere questa influenza del Barocco e lamentava che Versailles e la cappella della Sorbonne potessero servire a illustrare opere di arte barocca negli Stati Uniti²⁹. A suo parere, Colbert e Luigi XIV chiamarono Bernini per il Louvre poiché «gli uomini del XVII secolo continuavano a considerare come sinonimi Italia, Rinascimento italiano, Classicismo [...] ma il giorno in cui Bernini mette le sue carte sul tavolo, ci si rende conto dell'equivoco»³⁰. L'Italia, in effetti, si era “votata al Barocco”, ma fortunatamente la capitale francese ne era rimasta esente. Poiché lo storico dell'arte stabiliva una gerarchia tra Classicismo e Barocco: «l'elaborazione razionale tende a un ordine fisso mentre l'elaborazione barocca tende al disordine»³¹. Huyghe riconosceva comunque che il Classicismo ha un rischio: quello di essere codificato e di tramutarsi in accademismo, portando a «Le Brun e alla sua dottrina sistematica»³². Agli occhi di

²⁸ *Ivi*, p. 266 [«que la notion de baroque littéraire – stylisation de l'exubérant, [...] – aide à comprendre l'orientation de la poésie française dans le dernier quart du XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle»].

²⁹ Huyghe 1953.

³⁰ *Ivi*, pp. 275-276 [«les hommes du XVII^e siècle continuent à rendre synonymes Italie, Renaissance italienne, classicisme [...] mais le jour où le Bernin abat ses cartes sur table, on se rend compte qu'il y a eu maldonne»].

³¹ *Ivi*, p. 278 [«l'élaboration rationnelle tend à un ordre fixe tandis que l'élaboration baroque tend au désordre»].

³² *Ivi*, p. 277.



3. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Corti, Paris 1953.

Huyghe, che allora discuteva più spesso sull'Impressionismo, è soprattutto il «realismo» delle città di provincia borghesi (vale a dire le opere di Le Nain e di Champagne) a contare nella pittura francese del XVII secolo.

A Venezia, poco dopo, una giovane generazione di storici dell'arte si riuniva per trattare dei legami tra la retorica e il Barocco. André Chastel, che aveva già difeso la presenza del Barocco in Francia nella sua recensione dell'opera di Hauteceur³³, non ebbe alcun problema in un contributo sul Barocco e la morte a riconoscere una sensibilità barocca, anche in Francia, come un «mondo barocco», e poteva elencare alcune caratteristiche del Barocco³⁴. Pierre Francastel, allora in piena riflessione su ciò che può essere il Barocco³⁵, sottolineava i rapporti tra quest'ultimo e alcuni modi di pensiero retorico e si avvicinava ad André Chastel su alcuni costituenti propri del Barocco, nei suoi aspetti formali. Tuttavia, i due storici dell'arte omettevano nella loro dimostrazione ogni allusione all'importante opera di Jean Rousset³⁶ e limitavano il Barocco a delle considerazioni visive; essi esprimevano inoltre un giudizio che privilegiava il Classicismo rispetto al Barocco, che si rivolge all'affettivo e al sensibile

(Chastel), al sentimento e non allo spirito (Francastel) per muovere emotivamente le folle³⁷. Il Barocco, campo di studi nuovo per la storia letteraria, riconosciuto dagli storici dell'arte, aveva ugualmente diritto di cittadinanza presso gli storici. Fernand Braudel (1902-1985) aveva già fatto ricorso al «Barocco» per consolidare l'unità dello spazio mediterraneo³⁸. La rivista degli «Annales» dedicava nel decennio 1950-1960 numerosi articoli al Barocco, come recensioni sul Barocco savigliano³⁹ o saggi di Pierre Charpentrat (1920-1977) sull'architettura barocca⁴⁰. Lo storico Robert Mandrou (1921-1984) cercava anche di allargare questo orizzonte del Barocco in *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*⁴¹. Questo studio, pubblicato in «Annales» nel 1960, mostrava come, negli anni 1590-1640, la crisi economica avesse contribuito a un «clima psicologico da cui è emerso il Barocco e di cui si è inconsciamente nutrito»⁴².

Barocco e Classicismo o Classicismo contro Barocco?

Il libro di Tapié Baroque et classicisme (1957) e le sue onde d'urto

In questo clima intellettuale in cui il Barocco, nonostante la tendenza generale, era accettato, la pubblicazione nel 1957 dell'opera di Victor-Lucien Tapié (1900-1974), *Baroque et classicisme*⁴³, avrebbe avuto l'effetto di un detonatore, e, contrariamente allo scopo dell'autore, avrebbe rivelato le tensioni attorno alla nozione di Barocco, almeno nell'ambito della storia dell'arte (figg. 4-6)⁴⁴. Lo storico, specialista del XVII secolo nell'Europa centrale, che aveva svolto una parte della sua carriera a Praga e in America del Sud ed era allora professore alla Sorbonne, sviluppa nell'opera tre tesi principali.

Barocco e Classicismo non sono semplicemente dei periodi cronologici nella storia dell'arte, o delle categorie stilistiche come in Wölfflin, ancor meno degli «eoni» alla maniera di Eugenio d'Ors (1881-1954), ma due volti differenti di uno stesso periodo della storia, due culture che derivano dalla civiltà del *Grand Siècle*⁴⁵. Queste si appoggiano su

³⁷ È in effetti il professore di estetica Luciano Anceschi che, in un'appendice agli atti del convegno dal titolo *Contributo allo studio del Barocco* (Anceschi 1955), offriva un'analisi molto fine degli apporti della pubblicazione di Rousset in uno studio di letteratura comparata. Nello stesso convegno, lo storico dell'arte italiano Giulio Carlo Argan dimostra al meglio i legami tra la retorica e il Barocco, un tema su cui fonderà la sua analisi di *L'Europa delle capitali* (Argan 1964). Si vedano a questo proposito Lavin 2012; Ventra 2017.

³⁸ Braudel [1949] 1966, II, p. 156: «Pour comble de facilité, un mot lancé par Jacob Burckhardt, le Baroque, désigne la civilisation de la Méditerranée chrétienne: partout où le Baroque est visible, la mer intérieure a des droits et que nous pouvons réclamer en son nom» [«Per colmo di facilità, una parola lanciata da Jacob Burckhardt, il Barocco, indica la civiltà del Mediterraneo cristiano: ovunque sia visibile il Barocco, il Mediterraneo ha dei diritti e noi possiamo reclamarli in suo nome»].

³⁹ Bonnet Correa 1955.

⁴⁰ Charpentrat 1961.

⁴¹ Mandrou 1960.

⁴² Ivi, p. 914 [«climat psychologique dont le baroque est sorti, dont il s'est inconsciemment nourri»].

⁴³ Tapié 1957.

⁴⁴ Su quest'opera, si vedano i differenti contributi in Victor-Lucien Tapié 2014.

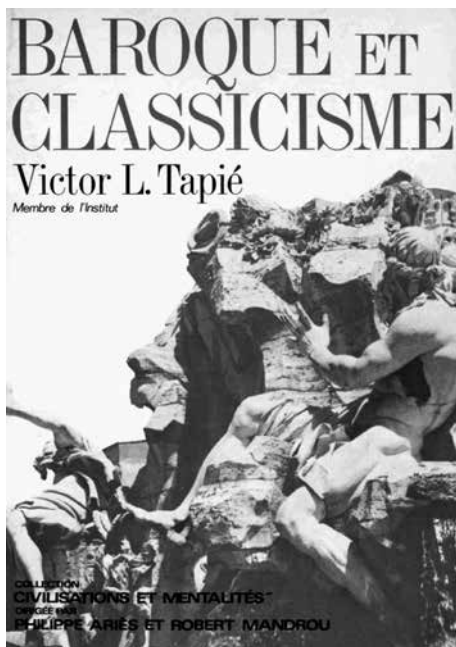
⁴⁵ Nel 1948, Tapié aveva redatto una prefazione all'opera di Georges Pagès (1867-1939), *Naissance du Grand Siècle. La France de Louis XIII et de Richelieu*, e collaborato alla pubblicazione di quest'opera postuma in cui Pagès si mostra molto imbarazzato dalle nozioni di Barocco e di Classicismo. Il libro di Tapié, *Baroque et classicisme* (1957), è forse un tentativo di comprendere queste ambiguità e di superarle.

³³ André Chastel, articolo pubblicato in «Cahiers de la restauration française», 4, 1944.

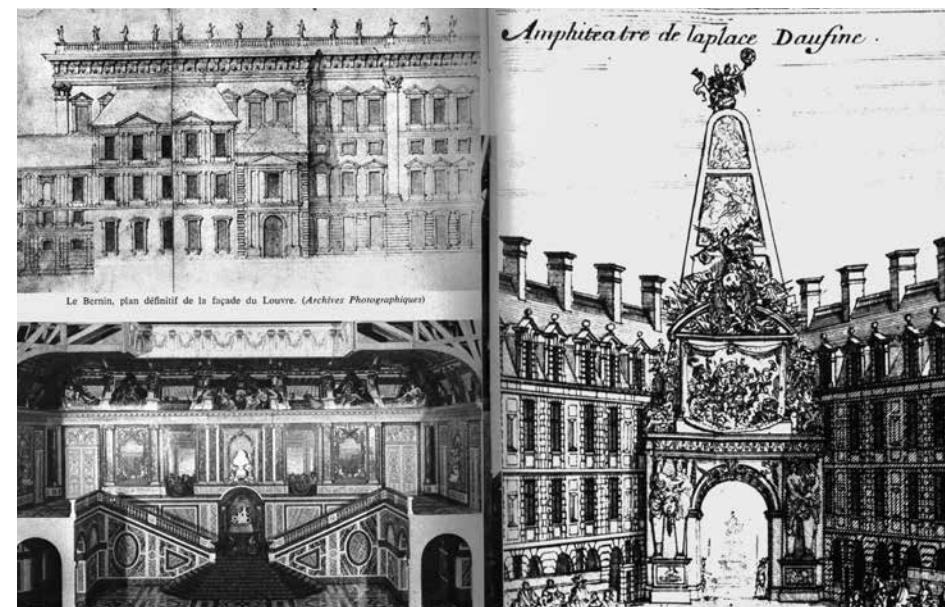
³⁴ *Idem* 1955.

³⁵ Francastel 1955. Il suo contributo si intitola, del resto, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*.

³⁶ Rousset 1953. Eppure, quest'opera contiene un bel capitolo su *Lo spettacolo della morte* (pp. 81-117).



4. V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme* [1957], Plon, Paris 1972.



5. V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme* [1957], Plon, Paris 1972, illustrazioni.

strutture sociali ed economiche differenti: il mondo signorile, le campagne e la Chiesa per il Barocco; la città borghese per il Classicismo.

Anche se legati a tipi differenti di società, Barocco e Classicismo non si contrappongono sempre; al contrario, possono anche coesistere, se non compenetrarsi. Già Sebastiano Serlio, «conoscitore avvertito di Roma, città in cui aveva acquisito familiarità con l'Antico e con le opere classiche di Bramante», ha così il «gusto del pittoresco»⁴⁶. È però il Barocco a occupare quasi tutto lo spazio del libro, dalla sua nascita nella «Roma triumphans» con Bernini e Borromini, al suo sviluppo universale e vario che va dall'Europa centrale al «Barocco coloniale». Il Classicismo è così legato al Barocco invece di essere un valore assoluto, e qualche volta ne deriva: «il Classicismo francese sarebbe così nato dal Barocco»⁴⁷.

Contrariamente a ciò che affermavano Dorival o Huyghe, c'è una Francia barocca, che si esprime tanto a corte attraverso le feste quanto nelle campagne con le pale d'altare⁴⁸. E la monarchia, che oscillava tra Barocco e Classicismo, dovette fare una scelta nel decennio 1660. Tapié è molto chiaro su questo punto e ci torna in maniera esplicita nella sua risposta alle critiche di Francastel⁴⁹. Numerosi episodi della vita di corte sono visti così come

ricadenti nel Barocco: il progetto della reggia di Versailles di Luigi XIV è una «idea italiana e barocca»⁵⁰, i *Plaisirs de l'île enchantée* (1664) sono, per il rifiuto di ogni limite, intrattenimento barocco, ecc.

Queste tre tesi, anche se sviluppate in un discorso che privilegiava il racconto di fatti esemplari rispetto alla teoria, rimettevano in questione idee tradizionalmente ripetute in storia dell'arte. Due categorie stilistiche lasciavano il campo della storia visiva (e abbiamo visto come tanto Francastel quanto Chastel erano stati poco sensibili agli sviluppi di Jean Rousset). Esse divenivano fenomeni culturali e rientravano pertanto nel campo della storia, in particolare della storia delle mentalità che si andava sviluppando. Il libro di Tapié è del resto pubblicato nella collana *Civilisations d'hier et d'aujourd'hui* diretta da Philippe Ariès ed è nella rivista degli «Annales» che ebbe l'eco maggiore⁵¹.

Il testo stabiliva sotto ogni punto di vista l'antiorità del Barocco, al tempo stesso cronologica ma anche culturale, nella civiltà del Seicento. Se l'*élite* intellettuale francese trattava il

⁴⁶ Tapié [1957] 1980, p. 88 [«connaissance averti de Rome où il avait acquis la familiarité de l'antique et des œuvres classiques de Bramante», «le goût du pittoresque»].

⁴⁷ Ivi, p. 74 [«le classicisme français serait ainsi sorti du baroque»].

⁴⁸ La piena integrazione della Francia a questa storia del Barocco europeo era ugualmente messa in evidenza attraverso le tavole: su 45, 18 riguardavano la Francia, che è in tal modo il Paese meglio rappresentato.

⁴⁹ Tapié 1959, p. 726: «autant je trouve abusive l'opinion qui assimile le classique à l'art de la monarchie, autant je crois dangereux de méconnaître l'importance des idéologies dans une orientation qu'il n'y a pas d'inconvénient à appeler choix; Les gouvernants de la France du XVII^e siècle ont voulu, pour la France, un art particulier, à la

mesure de la grandeur qu'ils n'avaient pas tort de reconnaître à leurs entreprises et à leurs succès. Le vrai est qu'ils ont approuvé qu'on s'affranchisse le plus possible des Italiens, du personnel et même de la manière italienne» [«tanto considero abusiva l'opinione che assimila il Classicismo all'arte della monarchia, quanto credo pericoloso disconoscere l'importanza dell'ideologia in un orientamento per cui non vi è alcun inconveniente a definire scelta; i governanti della Francia del XVII secolo hanno voluto, per la Francia, un'arte particolare, a misura della grandezza che questi non avevano torto di riconoscere alle loro imprese e ai loro successi. La verità è che essi hanno approvato che ci si affrancasse il più possibile dagli Italiani, dal personale e anche dalla maniera italiana»].

⁵⁰ Tapié [1957] 1980, p. 263 [«une idée italienne et baroque»].

⁵¹ Suscita una recensione critica di Francastel (1959, pp. 142-151), una risposta di Tapié (1959, pp. 719-731), senza dubbio per iniziativa o almeno con l'accordo tacito di Braudel; l'articolo di Mandrou già citato (1960, pp. 898-914) è un prolungamento di questo dibattito.



6. V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme* [1957], Plon, Paris 1972, illustrazioni.

Barocco con condiscendenza e considerava l'infatuazione per il Barocco come una moda popolare e passeggera, un futuro membro dell'Institut riconosceva dei titoli nobiliari a questo "Barocco", che non era più una parola, ma diveniva una cultura e una realtà della civiltà francese al tempo di Cartesio. Dopo *La Méditerranée* di Braudel⁵², l'opera proponeva una storia continentale e mondiale di un lungo XVII secolo, segnato dall'Europa cattolica e rurale, un mondo che stava sparendo nel dopoguerra e con il quale l'autore non nascondeva, in altri luoghi, le sue affinità⁵³. Alcune reazioni a questo testo si spiegano probabilmente anche a livello politico, che siano consapevoli o inconsapevoli.

Infine, la Francia non era più al centro di questa nuova storia dell'Europa, e soprattutto i suoi valori nazionali erano rimessi in discussione⁵⁴. Il Paese che avrebbe dovuto reggere la storia del *Grand Siècle*, che avrebbe dovuto dominare culturalmente l'Europa nel XVIII secolo, non era che un elemento di un mondo ben più complesso, il cui cuore era Roma e i cui confini si estendevano da San Pietroburgo a Lima, dal 1580 al 1750. Il secolo di Luigi XIV non era più che un episodio tardivo del *Grand Siècle*, o del *Siglo de Oro*, e, iniziando

nel 1655, era ridotto a ben poco. Poiché lo Stato aveva dovuto fare una scelta tra due culture, e la Francia aveva perso questa capacità di vagliare, di stabilire la giusta sintesi dei valori europei. Anzi, il Paese aveva ceduto alla «tentazione barocca»⁵⁵, era stato contaminato, fino al cuore stesso della monarchia.

Per la sua ampiezza di vedute, per l'attualità delle sue problematiche (dalla civiltà di corte alla storia delle mentalità) e per la sua prosa narrativa di una «simpatia evocatrice e persuasiva»⁵⁶, l'opera di Tapié rispondeva a delle aspettative intellettuali e sapeva suscitare un interesse per nuovi oggetti e luoghi, che potevano riguardare la storia, il «campo culturale» in via di sviluppo, il turismo⁵⁷. Essa avrebbe conosciuto un enorme successo⁵⁸, stimolato dalle molteplici edizioni del saggio intitolato *Le Baroque* dello stesso Tapié, pubblicato per la prima volta nel 1961 nella collana universitaria per il vasto pubblico *Que sais-je?*⁵⁹. Nella storia dell'arte, tre testi hanno tentato di limitare la portata di *Baroque et classicisme*⁶⁰. Dal 1957, nelle colonne della rivista «L'Œil», Jacques Thuillier faceva finta di non comprendere il senso dell'opera, rimproverando al suo autore di non aver «affatto cercato di mettere in discussione i termini»⁶¹. Prigioniero di un rigido punto di vista positivista, egli si ostinava a ripetere che «i fatti si rivelano indocili ai concetti» e rifiutava di considerare una qualsiasi utilità, anche euristica, alla categoria Barocco, e da questa al testo.

Il titolo stesso della recensione di Francastel negli «Annales» (*Histoire ou typologie des civilisations*)⁶² rappresenta bene le critiche mosse a Tapié: procedere a una generalizzazione piuttosto che a una ricerca documentata, essenzializzare il Barocco e porlo prima del Classicismo. La recensione è di fatto un po' di parte poiché lo stesso Francastel essenzializza a sua volta Barocco e Classicismo, e del resto Fernand Braudel sembra aver favorito una risposta di Tapié, che non faceva neppure parte del gruppo degli «Annales». Il tono critico di Francastel si spiega probabilmente in parte a causa della sensazione di aver perso una bella occasione, visto che egli stesso, in un gran bell'articolo del 1957 apparso nella stessa rivista⁶³, aveva tracciato una medesima riflessione (il titolo è infatti molto simile: *Baroque et classicisme: une civilisation*) e abbozzava il contenuto di un'opera affine, ma mettendo in risalto la parte del Classico (distinto dal Classicismo, che deve in parte corrispondere a ciò che Francastel con-

⁵⁵ È il titolo di un articolo di Tapié apparso nel 1962 (Tapié 1962).

⁵⁶ Recensione di Georges Gaillard dell'opera, apparsa in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 5, 1958, 4, pp. 314-316, in particolare p. 315 per la citazione [«sympathie évocatrice et persuasive»].

⁵⁷ Si veda per esempio la bella testimonianza dello storico Jean Delumeau (1983).

⁵⁸ Dopo una prima edizione nel 1957, una nuova edizione appare nel 1972, in cui l'autore tratta anche della Spagna, rispondendo così alle critiche. Pubblicato per la prima volta come tascabile nella collana *Pluriel* nel 1980 (accanto a Pierre Goubert e Norbert Elias), il testo conobbe allora numerose riedizioni (1986, 1994, 2000, 2009). È tradotto in inglese dal 1960, con un titolo meno offensivo per gli anglosassoni: *The Age of Grandeur*, poi in portoghese (1988), spagnolo (1991), italiano (1998).

⁵⁹ Tapié 1961.

⁶⁰ Altri indizi possono testimoniare il debole successo di quest'opera nell'ambito della storia dell'arte come i ricordi che ne serba lo storico dell'architettura Claude Mignot nella sua lettura (AHA. *Trois questions à Claude Mignot*, 3 gennaio 2016: www.histoire-architecture.org/archives/862). Segnaliamo inoltre che tra i nomi della *Tabula gratulatoria* di *Mélanges en l'honneur de Victor-Lucien Tapié* (1973) sono presenti tutti i colleghi storici della Sorbonne, ma nessuno storico dell'arte (a parte René Jullian, François-Georges Pariset e François Souchal), né Marc Fumaroli.

⁶¹ Thuillier 1957 [«point cherché à mettre en cause les termes»].

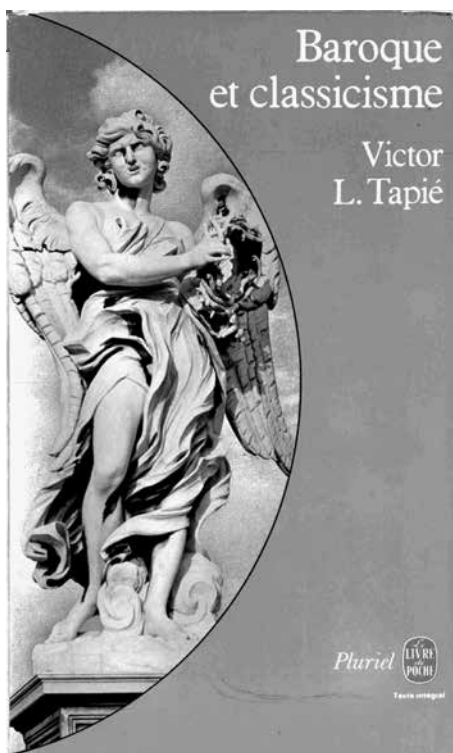
⁶² Francastel 1959.

⁶³ *Idem* 1957.

⁵² Braudel 1949.

⁵³ Si vedano in particolare i saggi di Passini, Gros e Lignereux in Victor-Lucien Tapié 2014.

⁵⁴ Nel manuale che redige per le classi di III (1959), lo storico non esita più a introdurre nel capitolo sulla civiltà in Francia un paragrafo intitolato *L'art baroque*, che gli permette di inserire come nomi di artisti da ricordare Bernini, Borromini e Rubens, e di affermare che in architettura «la France imite jusqu'à un certain point, l'architecture italienne» [«la Francia imita fino ad un certo punto l'architettura italiana»] (Tapié, Bruley 1959, pp. 235 e 237).



7. V.-L. Tapié, *Baroque et classicisme* [1957], Le Livre de Poche, Paris 1980, edizione con prefazione di M. Fumaroli.

siderava «accademismo»). Francastel e Tapié giudicano Barocco e Classico non solo delle entità, ma delle realtà storiche che corrispondono a «certi tipi di comportamento umano». Tuttavia, a differenza di Tapié, Francastel rifiuta di vedere nel Classico un polo negativo, sinonimo di ostacolo alla libertà e al genio creatore (che egli chiama accademismo). Al contrario, fa l'apologia di questo mondo trascurato negli studi sul Seicento, secolo che costituisce «la forma rivoluzionaria del pensiero moderno»⁶⁴. Il ritorno al Barocco, a questo «gusto pomposo e ridondante», è dunque un tornare indietro⁶⁵. Infine, Francastel non poteva che essere irritato da certe affermazioni del testo che sembravano delle contraddizioni precise alle sue raccomandazioni su come affrontare l'argomento⁶⁶.

Marc Fumaroli, nella prefazione alla riedizione del 1980 (fig. 7), cerca di orientare la lettura dell'opera in una direzione molto differente da quella intesa da Tapié, poiché il suo proposito è decisamente anti-barocco⁶⁷. Egli finge di credere che lo storico abbia voluto con il

suo libro dare credito «alla corrente [del Barocco] per meglio circoscriverla» e avviare «un lento e sicuro capovolgimento di opinione»⁶⁸. Secondo Fumaroli, la «marcia trionfale del Barocco»⁶⁹ si è arrestata con la comparsa del libro di Tapié e occorrerebbe dunque leggere quest'opera come un classico, un'opera del passato e ormai superata... (sebbene il testo, anche con questa prefazione, conobbe ancora numerose riedizioni). Poiché, per Fumaroli, bisogna rifiutare il Barocco, un concetto veicolato da «la Germania guglielmina e hitleriana», spacciato da un «generale invasore» (Rousset), buono per il *Salon des Verdun* o per scrittori alla moda (Michel Butor con *La Modification*)⁷⁰. È un concetto inutile: l'esperienza del Barocco è stata descritta molto bene dai Goncourt in *Madame Gervaisais*; l'iconografia della Controriforma ha potuto essere ben analizzata da Émile Mâle senza farvi ricorso. È addirittura «un fenomeno malsano»⁷¹, una perla che «talvolta si è trasformata in piovra, afferrando tutto ciò che capitava alla sua portata, con una durezza ideologica poco compatibile con il semplice rispetto dei fatti»⁷². Tuttavia, questa prefazione, che termina con l'idea di una Francia totalmente indenne dal Barocco, non è di per sé priva di ideologia e di una certa leggerezza rispetto ai fatti. Poiché secondo Marc Fumaroli, mentre l'Europa centrale per lungo tempo «si soddisferà della "trama da favola"», in Francia, «un'élite di ufficiali della Corona e di ecclesiastici avvertiti, sostenuti del resto da una rigida tradizione di casta, si libera della "immaginazione" e delle "superstizioni" e dunque delle mediazioni verso la "cultura popolare" per affidarsi a una ragione e a una grazia veramente efficace»⁷³.

Barocco e Classicismo: sfide culturali e prove di definizioni stilistiche

La tempestività delle osservazioni di Fumaroli nella sua prefazione si spiega anche con il fatto che le date di pubblicazione di questo libro (1957) e della sua seconda edizione (1972)⁷⁴ corrispondono all'esplosione di una moda per il «Barocco» in tutte le direzioni, e il successo dell'opera vi ha certamente contribuito, come ha ben visto Pierre Charpentrat⁷⁵. Nel 1963 si tengono le prime *Journées internationales d'études sur le baroque* a Montauban, che raggrupperanno regolarmente all'inizio Jean Rousset, Germain Bazin, Pierre Charpentrat, e proseguiranno fino al 1983. Nel 1957, Claude Simon pubblica *Le vent. Tentative de reconstitution d'un retable baroque* (fig. 8)⁷⁶; nel 1960, in un numero della rivista «Études cinématographiques» intitolato *Baroque et cinéma*, si analizza in particolare *Lola*

⁶⁸ *Ivi*, p. 12 [«au courant [du baroque] pour mieux le circonscrire», «un lent et sûr revirement de l'opinion»].

⁶⁹ [«marche triomphale du baroque»]. L'espressione è di Pierre Charpentrat, che l'aveva impiegata al contrario in tutt'altro senso, affermando che a partire dal libro di Tapié, «la guerre de reconquête s'est muée en marche triomphale» [«la guerra di riconquista si è tramutata in marcia trionfale»] (Charpentrat 1967a, p. 28), ed è citata con questo significato da Tapié nella prefazione alla seconda edizione della sua opera.

⁷⁰ Fumaroli 1980, rispettivamente pp. 26 [«l'Allemagne wilhelmienne et hitlérienne»], 12 [«général d'invasion»], 10, 22.

⁷¹ *Ivi*, p. 13 [«un phénomène malsain»].

⁷² *Ivi*, p. 17 [«s'est parfois métamorphosé en pieuvre, happant tout ce qui passait à sa portée, avec une âpreté idéologique peu compatible avec le simple respect des faits»].

⁷³ *Ivi*, pp. 39-40 [«se satisfera du "tissu de fables"», «une élite d'officiers et de la Couronne et d'ecclésiastiques avertis, soutenus d'ailleurs par une tradition de caste sévère, se délivre de "l'imagination" et des "superstitions" et donc des médiations vers la "culture populaire" pour se fier à une raison et une grâce vraiment efficace»].

⁷⁴ Tapié [1957] 1972.

⁷⁵ Charpentrat 1967a.

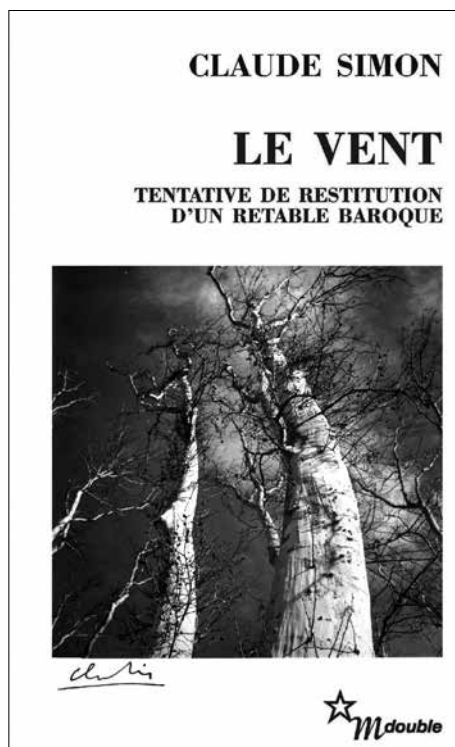
⁷⁶ Simon 1957.

⁶⁴ Una parte di questo programma si ritrova in Pierre Chaunu (1966), in una collana *Les Grandes Civilisations* pubblicata da Arthaud che non comprende alcun volume sul Barocco [«la forme révolutionnaire de la pensée moderne du XVII^e siècle»].

⁶⁵ Francastel 1957, p. 209.

⁶⁶ Francastel raccomanda di cercare le origini spagnole del Barocco, ma, per questo aspetto, Tapié considera solo Roma nella prima edizione. Egli afferma inoltre che occorre non mettere insieme la decorazione di Pozzo a Sant'Ignazio e Saint-Paul di Londra, ma l'opera di Tapié mette a confronto la decorazione di Pozzo e la cappella della Sorbonne costruita da Lemercier nelle sue illustrazioni (fig. 6).

⁶⁷ Fumaroli 1980.



8. C. Simon, *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* [1957], Les éditions de minuit, Paris 2013.

Montès di Max Ophuls (1955)⁷⁷; nel 1964, in una raccolta sul Nouveau Roman, Christine Brooke-Rose pubblica un saggio su *L'imagination baroque de Robbe-Grillet*⁷⁸. Il Barocco, da categoria stilistica divenuta periodo storico, poi civiltà, stava diventando un fenomeno culturale e infine uno stile di vita, nei decenni in cui il Classico era spesso confuso con l'accademismo, e i principi dell'ordine e le virtù della misura spazzati con il maggio del '68. Si comprende quindi la reazione di certi storici, stanchi di questa infatuazione per il Barocco che poteva sembrare loro una dominazione culturale, ed ebbero gioco facile nel sottolineare come il Barocco fosse divenuto una parola comoda, di moda, che rimandava a tutto e al contrario di tutto⁷⁹.

Tuttavia, queste critiche contro il Barocco erano orientate. In effetti, se gli storici dell'arte francesi trattavano dall'alto gli «eoni» barocchi di Eugenio d'Ors, il Barocco formale di Wölfflin o il Barocco oltramontano di Tapié, nessuno aveva criticato l'impiego del termine "Barocco" da parte di Henri Focillon nella *Vie des formes*⁸⁰. Eppure, la concezione del Barocco dell'illustre intellettuale francese sembra porre numerosi problemi: essa corrispon-

de sia a un «eone» di Eugenio d'Ors («lo stato barocco di tutti gli stili»)⁸¹, a un'arte con dei caratteri stilistici⁸² e a un'età (che sembra corrispondere a una degenerazione) in una teoria ciclica della vita delle forme⁸³, che, a sua volta, non è esente da difficoltà⁸⁴. In più, anche il caso "Focillon" mostra quante ideologie nazionali inquinavano il dibattito, opponendo il mito di una Francia classica che dominava culturalmente l'Europa⁸⁵, e un Barocco venuto dall'estero. Il suo articolo *L'art et la révolution*, apparso nel 1939, mirava a rafforzare la comunità nazionale in vista dello scontro della Francia con la Germania nazista: l'intellettuale vi riaffermava tutti i legami tra il Classicismo moderno e la storia della nazione, compresa la sua mitologia: il genio del Paese consiste in una «France sévère» in cui «ogni rivoluzione [...] è la ricerca di un ordine», e Focillon unisce così Cîteaux alla Rivoluzione francese, passando per il giansenismo⁸⁶.

I rimproveri contro la genericità della definizione di Barocco non impedivano il suo impiego da parte degli stessi che la criticavano. Marc Fumaroli ha consacrato numerosi saggi al Barocco⁸⁷ e Jacques Thuillier ha diretto un *Atlante del Barocco mondiale*⁸⁸. Di fatto la nozione di Barocco possiede una certa validità operativa sul piano stilistico nella storia dell'arte. Anche uno storico tanto esigente come Anthony Blunt (1907-1983), che conosceva molto bene la storiografia italiana e francese e aveva denunciato in una conferenza l'impiego troppo facile dei termini Barocco e Rococò in architettura, non aveva alcuna remora a definire, nella stessa conferenza, l'architettura barocca, le sue variazioni nei differenti centri italiani e le sue utilizzazioni parziali in Francia⁸⁹. Nella prefazione alla sua quarta edizione del famoso volume della *Pelican History of Art*, ossia *Art and Architecture in France* (1979)⁹⁰, egli precisava senza difficoltà ciò che era il Barocco in architettura, pittura e scultura, e i tratti caratteristici che egli metteva in evidenza non sono così lontani da quelli definiti da Yves Bottineau (1925-2008) all'inizio del suo *Art baroque* nella serie *Les Grandes Civilisations* di Mazenod⁹¹.

Blunt riconosceva in compenso di avere molte più difficoltà nel definire una nozione raramente criticata dagli storici dell'arte francesi, quella di Classico, e sottolineava quanto ogni sforzo di caratterizzazione di questo concetto fosse reso difficile dalla sua appropriazione

⁸¹ Focillon 1934, p. 29; si veda anche p. 61 [«l'état baroque de tous les styles»].

⁸² Ivi, p. 25: «Que l'on en prenne les exemples dans l'art flamboyant ou dans l'art baroque, l'architecture de mouvement participe du vent, de la flamme et de la lumière, elle se meut dans un espace fluide» [«che si prendano esempi nell'arte flamboyant o nel Barocco, l'architettura del movimento partecipa del vento, della fiamma e della luce, essa si muove in uno spazio fluido»].

⁸³ Ivi, p. 14: «Les états qu'ils traversent successivement sont plus ou moins longs, plus ou moins intenses selon les styles – l'âge expérimental, l'âge classique, l'âge du raffinement, l'âge baroque» [«gli stati che essi attraversano successivamente sono più o meno lunghi, più o meno intensi a seconda degli stili – l'età sperimentale, l'età classica, l'età del raffinemento, l'età barocca»].

⁸⁴ Arasse ha ben colto i problemi che pone una tale teoria (Arasse 1986) difesa da Thuillier, per il quale la teoria ciclica è in qualche modo «un malinteso» (Thuillier 1998, p. 78). Sulla teoria di Focillon e i suoi legami con la filosofia evoluzionista contemporanea, si vedano Mazzocut-Mis 1998; Del Monte 2014.

⁸⁵ La tesi era stata riaffermata giusto prima della Seconda guerra mondiale in un'opera pubblicata nella prestigiosa collana *L'évolution de l'humanité*, più volte ripubblicata dopo il 1945: Réau 1938.

⁸⁶ Focillon 1939, p. 161 [«chaque révolution [...] est la recherche d'un ordre»].

⁸⁷ Si veda ad esempio «Retorica sacra, retorica divina: les souches mères de l'art dit baroque», Fumaroli 2004, in cui l'autore torna in maniera molto meno critica sul Barocco.

⁸⁸ *Atlante del Barocco mondiale* 2014-2015.

⁸⁹ Blunt 1973, pp. 8, 13-17, 21.

⁹⁰ *Idem* 1953; *Idem* [1953] 1979.

⁹¹ Bottineau 1986, p. 13.

⁷⁷ *Baroque et cinéma* 1960.

⁷⁸ Brooke-Rose 1964.

⁷⁹ Su questa fase di infatuazione estrema per il Barocco, si veda Mérot 2007, pp. 96-98. Per una messa in guardia contro il Barocco in questo periodo si veda Mérot, Mosser 1990.

⁸⁰ Sull'importanza di Focillon nella storia dell'arte in Francia dopo il 1945, si veda Passini 2015.



9. François-George Pariset con il suo libro *L'art classique*, Presses universitaires de France, Paris 1965.

da parte dei francesi. Ora, il termine Classico o la nozione di Classicismo non hanno provocato grandi contributi critici come quelli apparsi contro il “Barocco”. Eppure, anche uno storico dell’arte così “classico” come François-Georges Pariset (1904-1980) sottolineava, all’inizio del suo volume *L'art classique*, quanto «sia di quelle parole, la cui utilizzazione si presta a degli errori», in parte perché «la difficoltà primordiale è che la formula “Classicismo francese” ha per i francesi un valore magico»⁹² (fig. 9). Claude Mignot (nato nel 1943), in un articolo riedito in diverse forme, è giunto a sbrogliare finemente la matassa dei differenti usi, senso e valori del Classico per la storia dell’architettura: espressione architettonica che si fonda sul linguaggio degli ordini dell’Antichità; stile fondato su un ideale di simmetria, di equilibrio e di regolarità; momento dell’architettura francese nel XVII secolo in cui predominano l’impiego del linguaggio degli ordini e la ricerca di una certa misura; periodo di riferimento che serve da base per altri periodi artistici⁹³. Però, tali distinzioni non hanno impedito una frequente confusione nell’impiego del termine, un espansionismo della nozione di Classico, che non lasciava più alcun posto al Barocco; inoltre, è difficile trasferire tali definizioni nel campo della pittura o della scultura, due arti per le quali il riferimento all’Antico difetta o è meno pregnante. In più, nessuno dei significati considerati corrisponde al vocabolario critico del Seicento per la storia dell’arte e occorre attendere il XIX secolo affinché la nozione di Classico, già definita sugli autori (antichi) che occorre imitare, sia messa in relazione con le arti visive, mentre quella di Barocco lo era sin dal XVIII secolo (si veda la conclusione di questo volume).

⁹² Pariset 1965, p. 1 [«il est des mots dont l’utilisation prête à des erreurs», «la difficulté primordiale est que la formule «classicisme français» a pour les Français une valeur magique»].

⁹³ Si veda l’articolo *Architecture classique* di Claude Mignot nell’*Encyclopaedia Universalis* (Mignot 1989).

Un problema della storia dell’arte dopo il 1945: nominare l’arte post-rinascimentale

In effetti, dopo il fallimento dell’ideale del Rinascimento con le atrocità della Seconda guerra mondiale, la storia dell’arte degli anni 1950-1960 è sollecitata a prendere in esame l’arte dopo Raffaello e il Sacco di Roma. Essa deve riconsiderare ciò che era stato lasciato in zone incerte dai cambiamenti di Wölfflin tra *Renaissance und Barock* del 1888 (dove Michelangelo è considerato come barocco)⁹⁴ e i *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art* del 1915 (dove il Barocco, quello del Seicento, è incarnato da Bernini)⁹⁵, dai dibattiti intorno al concetto di Manierismo promossi da Max Dvořák (1874-1921), e dalle esitazioni tra Barocco e arte della Controriforma di Nikolaus Pevsner (1902-1983). Tuttavia, queste espressioni artistiche post-rinascimentali, studiate soltanto da pochi storici dell’arte prima del 1940, cominciavano dopo la Seconda guerra mondiale a essere centrali nell’interesse di ricercatori e di collezionisti, tanto più che esse diventavano di moda, anche presso il vasto pubblico, in particolare grazie alle mostre.

Conflitti attorno al Manierismo

Da allora il periodo 1520-1600, considerato come «barocco» da Wölfflin in *Renaissance und Barock* (1888) e chiamato «Spätrenaissance» da Hermann Voss (1884-1969) nel 1920⁹⁶, diventava un vuoto. Tuttavia, la nozione di Manierismo, di cui Walter Friedländer (1873-1966), dopo Dvořák, aveva già mostrato tutta la pertinenza in un testo in tedesco del 1925⁹⁷, stava conoscendo un rinnovamento. Giuliano Briganti (1918-1992) aveva pubblicato nel 1945 *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*⁹⁸, un’opera nella quale applicava un metodo ripreso più tardi per il suo *Pietro da Cortona o della pittura barocca*⁹⁹: una prima parte con lo studio critico della nozione, una seconda parte con la sua applicazione attorno a un artista emblematico di questo stile. Il suo *La maniera italiana* (1961)¹⁰⁰, tradotto in tedesco, inglese e francese tra il 1961 e il 1962, e altre opere strettamente contemporanee sul Manierismo, in particolare quella di Craig Hugh Smith (1915-2006)¹⁰¹, stimolarono delle recensioni¹⁰² e un dibattito che diedero una certa ragion d’essere e risonanza al termine. Questo, da peggiorativo o semplicemente negativo (l’anti-classico di Friedländer) fu impiegato per indicare contemporaneamente fenomeni artistici antichi e contemporanei, non più unicamente in Italia, e divenne di moda.

⁹⁴ Wölfflin 1888.

⁹⁵ *Idem* 1915.

⁹⁶ Voss 1920.

⁹⁷ Dvořák 1924; Friedländer 1925.

⁹⁸ Briganti 1945.

⁹⁹ *Idem* 1962.

¹⁰⁰ *Idem* 1961. L’opera appare nella collana *La peinture italienne* diretta da Roberto Longhi, destinata ad avere un vasto pubblico, come mostra il *dépliant* (conservato con l’opera nei fondi della biblioteca dell’INHA). L’altra opera della stessa collana è il *Caravaggio* di Roberto Longhi (1968).

¹⁰¹ Smyth 1962.

¹⁰² John Shearman, nella rivista «Apollo» del 1965, scrive la recensione del volume di Briganti, di Franzsepp Würtenberger, *Mannerism*, London 1963, e di Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, N.Y., 1965 (Shearman 1965).

Questo impiego giudicato troppo allargato o facile suscitò una *querelle* tra gli storici dell'arte anglosassoni, come dimostra l'editoriale dell'aprile 1965 del «The Burlington Magazine» (che raccomandava di ignorare il concetto) o la recensione di Peter Burke di *Mannerism* di John Shearman, che rimproverava all'autore il suo approccio troppo vasto e positivo¹⁰³. Questa storia della ricezione del concetto di Manierismo è dunque paragonabile per certi versi a quella del Barocco in Francia (una nozione da cui nessuno storico dell'arte anglosassone era infastidito): un termine peggiorativo è adottato per denominare delle forme visive in corso di rivalutazione; il suo uso passa in ambito pubblico e indica un fenomeno culturale alla moda; questa nuova configurazione del concetto stilistico suscita reazioni presso gli storici dell'arte¹⁰⁴. Le qualità del testo di Shearman, che partiva da un approccio pragmatico, definendo il Manierismo come uno stile valido per tutti i tipi di espressione artistica, sia per le forme caratteristiche, sia per un tipo di cultura artistica e di concezione dell'arte (virtuosismo e accettazione dell'arte per l'arte), riuscirono a creare un consenso attorno alla nozione di Manierismo. Tale nozione fu da allora abbondantemente utilizzata senza essere più criticata¹⁰⁵.

Briganti, Wittkower e Hauser

La grande retrospettiva organizzata a Roma nel 1956 sotto l'egida del Consiglio d'Europa, conosciuta come *Il Seicento europeo*, doveva intitolarsi all'origine *Il Barocco europeo*¹⁰⁶. Questo cambiamento – come il suo sottotitolo: *Realismo, Classicismo, Barocco* – indica un forte ridimensionamento della nozione di Barocco, che, da concetto culturale globale che definisce un secolo, diventa una delle sue categorie. Di più, nella sua prefazione di tre pagine, Lionello Venturi (1885-1961)¹⁰⁷ – che tanto aveva fatto per storicizzare l'Impressionismo in occasione del suo esilio parigino negli anni Trenta – privilegia il Realismo, da Caravaggio a Vermeer, che occupa non meno di due pagine¹⁰⁸. Non ha difficoltà con il Classicismo, ma non gli concede che un paragrafo; sembra al contrario più reticente verso il Barocco e preferisce utilizzare l'espressione «decorazione barocca» o parlare di «fantasia berniniana». Negli stessi anni, uno storico di una generazione posteriore, Giuliano Briganti, aveva dimostrato nella nuova rivista di Roberto Longhi (1890-1970), «Paragone», le possibili trappole del termine “Barocco” ma affermava anche «la necessità di giungere finalmente ad una convenzione di limiti, stabilendoli una volta per tutte». Il Barocco sarà per Briganti Roma «milleseicento trenta» quando «una generazione di artisti ha raggiunto la piena maturità delle sue proprie intenzioni»¹⁰⁹. Le soluzioni plastiche allora messe

a punto dai loro creatori corrispondono anche al Barocco di uno storico dell'arte tedesco emigrato negli Stati Uniti e proveniente da un'altra formazione intellettuale, Rudolf Wittkower (1901-1971), che pubblicava nel 1958 il suo *Art and Architecture in Italy*¹¹⁰. Il Barocco diveniva così un insieme di forme visive omogenee, elaborate in un luogo da differenti artisti in relazione tra loro e suddivise in parti comuni alla pittura, scultura e architettura, le cui anticipazioni o derivazioni (geografiche o cronologiche) andavano ormai a coprire nella storiografia in gran parte tutto il Seicento.

Arnold Hauser (1892-1968), più o meno negli stessi anni, sintetizzò l'evoluzione dell'arte europea di questo periodo nel secondo volume della sua *Storia sociale dell'arte e della letteratura* che si intitola *Rinascimento, Manierismo, Barocco*. Per Hauser «il Barocco è l'espressione di una visione del mondo intrinsecamente più omogenea [del Manierismo] ma che riveste una diversità delle forme nei differenti Paesi europei»¹¹¹. Distingue in effetti un Barocco legato alle corti cattoliche (idea che fu in parte ripresa da Tapié)¹¹² e un Barocco emerso dalla borghesia olandese, e distingue due correnti legate al Barocco: il classicismo (valido soprattutto per la Francia) e il naturalismo, da Caravaggio a Vermeer passando per Ribera e i Le Nain¹¹³. Questo manuale, spesso criticato per i suoi aspetti semplificativi e marxisti, conobbe però una vasta diffusione¹¹⁴ e contribuì certamente a generalizzare le periodizzazioni stilistiche, anche presso gli storici¹¹⁵. In un altro registro intellettuale ed editoriale, le raccolte *Style and Civilization* – per un pubblico colto – o *Pelican History of Art*¹¹⁶ – per un pubblico accademico – avrebbero concorso a stabilire questa successione artistica che regolava le incertezze di Wölfflin: Rinascimento, Manierismo, Barocco. Un tale schema poteva perfettamente applicarsi alla Francia: Anthony Blunt, nella sua opera *Art and Architecture in France* (1953), non ha alcuna difficoltà a usare questi tre termini per l'evoluzione dell'arte in Francia¹¹⁷.

1, 1950, 1, pp. 19-24, e *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, in «Paragone», 2, 1951, 13, pp. 8-17 (Briganti 1950a; *Idem* 1951). Sono ripresi in *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (*Idem* [1962] 1982). Le citazioni vengono da questa opera (pp. 26, 28). Tomaso Montanari, nel suo volume sul Barocco (Montanari 2012), non ha in effetti un punto di vista molto distante.

¹¹⁰ Nel volume *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, la parte principale (*The Age of the High Baroque circa 1625-circa 1675*) occupa la metà dell'opera. Essa coincide precisamente con questa generazione, e Bernini, Pietro da Cortona e Borromini ne occupano un posto fondamentale (metà del capitolo). Su quest'opera si vedano Hopkins 2015; Capitelli 2017.

¹¹¹ Hauser [1951] 2004, p. 397 [«le baroque est l'expression d'une vue du monde intrinsèquement plus homogène [que le maniérisme] mais qui revêt une diversité des formes dans les différents pays européens»].

¹¹² Tuttavia, Tapié non cita Hauser nella bibliografia della sua opera nel 1957.

¹¹³ Hauser [1951] 2004, p. 398.

¹¹⁴ Limitandosi al decennio 1950, l'opera è pubblicata non meno di tre volte tra il 1951 e il 1960 in inglese, e in tedesco nel 1953 e nel 1957, in italiano nel 1955-1956 e in neerlandese nel 1957.

¹¹⁵ Pierre Francastel scrive la recensione della versione tedesca in «L'Année sociologique» (7, 1953-1954, pp. 527-529) e Alberto Tenenti della versione italiana in «Annales» (1957, 12-13, pp. 474-481). Il libro sarà pubblicato in francese solo nel 1984. Una riedizione è stata realizzata presso Presses Universitaires de France in una collana di riferimento (*Quadrige*) con prefazione dei due filosofi Michel Meyer e Jacques Leenhardt.

¹¹⁶ Questa raccolta privilegia un approccio per Paesi e per secoli o per periodi, ma i titoli delle sezioni fanno spesso appello alle nozioni di Manierismo o di Barocco. Oltre all'opera di Wittkower già citata, si veda per esempio l'impiego del termine Manierismo dai tre autori di *Dutch Art and Architecture 1600-1800* (Rosenberg, Slive, Kuile 1966).

¹¹⁷ Blunt considera ad esempio Jouvenet, La Fosse, Antoine Coyppel come esempi della pittura barocca, e parla di scultura barocca per Sarazin e Anguier. L'architettura di Bullant è considerata come rientrante nell'ambito del Manierismo. Blunt è al contrario più circospetto sulla presenza del Rinascimento in Francia. Fiske Kimball, nella recensione dell'opera pubblicata in «The Art Bulletin» (36, 1954, pp. 308-309), elogia questo approccio di

¹⁰³ Burke 1968 (recensione di Shearman).

¹⁰⁴ C'è tuttavia una differenza tra le due nozioni: il termine “Maniera” emerge dalla critica d'arte del XVI secolo, quello di “Barocco” appare dal XVIII secolo (si vedano in questo volume le conclusioni), ciò che naturalmente ha facilitato l'accettazione del concetto di Manierismo (ma tra la Maniera di Vasari e il Manierismo, c'è però qualche differenza...).

¹⁰⁵ Sulla fortuna del termine “Manierismo” si veda anche Pinelli 1993.

¹⁰⁶ *Il Seicento europeo* 1956. Per la genesi di questa mostra e le critiche che ne furono fatte, si veda Borea 2019, pp. 217-220.

¹⁰⁷ Sul percorso intellettuale di Lionello Venturi, si vedano *Lionello Venturi* 2002; Iamurri 2011, in particolare pp. 9-18.

¹⁰⁸ Il riconoscimento di corrente era allora in pieno sviluppo, tanto più che poteva cristallizzarsi attorno a un nome, Caravaggio, e a un movimento europeo, il “caravaggismo”. Su questo aspetto si veda Bonfait 2012, pp. 14-27.

¹⁰⁹ I due articoli di Briganti sul Barocco sono pubblicati su «Paragone»: *Barocco. Strana parola*, in «Paragone»,

In Francia: il rifiuto degli “-ismi” ...

Tuttavia, gli storici dell'arte in Francia non si auguravano né degli -ismi (tranne per il Classicismo, assimilato a una virtù innata dell'arte francese), né “Barocco” (e ancor meno “Barock”). Il Manierismo non fu in effetti mai davvero impiegato dagli storici francesi del Rinascimento in Francia, che preferivano la nozione di Scuola di Fontainebleau, o semplicemente quella di Rinascimento¹¹⁸. André Chastel e Henri Zerner (nato nel 1939) hanno giustificato diversamente questa esclusione del “Manierismo”, il primo concentrando nel dimostrare la sintesi tra le importazioni italiane e una cultura attiva incoraggiata dalla monarchia¹¹⁹, il secondo affermando che Rosso Fiorentino o Francesco Primaticcio erano, per i francesi contemporanei di Francesco I, i pittori rappresentanti dell'Italia e del Rinascimento e non gli artisti della “Maniera”¹²⁰. Quanto alla nozione di Barocco, abbiamo già visto il rifiuto della sua pertinenza per l'arte francese presso gli storici dell'arte, universitari o altro. Quando nel 1955 André Malraux e Georges Salles concepiscono la collezione *Histoire universelle de l'art* (che diventerà *L'Univers des formes*) sicuramente con la collaborazione di André Chastel per l'epoca medievale e moderna, non meno di quattro volumi sono previsti per il XVII secolo (il doppio quindi previsto per il XVI secolo, segno di un investimento importante)¹²¹. *Le baroque en Italie: l'art monumental* doveva essere affidato a Rudolf Wittkower e a Jacques Vanuxem; per il secondo, intitolato *La réaction au baroque en Occident (architecture, sculpture, peinture décorative, arts mobiliers)*, era stato fatto il nome di Anthony Blunt. Il terzo, *La peinture au XVIIe siècle*, era destinato a Charles Sterling (1901-1991): la dissociazione tra pittura decorativa e pittura la dice lunga sulla «reazione al Barocco» e il coinvolgimento di Sterling, un grande storico della pittura ma poco sensibile al Barocco, non poteva che confermare questa tendenza nell'opera di «reazione al Barocco». Infine, l'ultimo volume, intitolato *Création classique en France (Versailles 1660-1710) son rayonnement en Europe*¹²², è affidato a Pierre Verlet (1908-1987), specialista della reggia. Versailles era così pienamente riaffermata come capolavoro dell'arte classica (al contrario di quanto illustrato nei testi americani criticati da Huyghe), la Francia come il Paese del Classicismo e la nazione come un modello per l'Europa...

Blunt che integra le nozioni di Manierismo, Barocco, Classico, rispetto alle precedenti storie dell'arte francesi pubblicate in inglese.

¹¹⁸ André Chastel, nella prefazione alla mostra del 1972 *L'École de Fontainebleau*, che rivelerà al grande pubblico l'importanza delle arti in Francia nel XVI secolo, parla ad esempio di «bellifontisme» (p. XX) e non impiega quasi mai il termine di Manierismo, tranne che per l'epoca di Enrico IV «Le maniérisme du second souffle, ou maniérisme tardif est un phénomène diffus de la fin du XVIe siècle» (p. XXVI) [«Il manierismo di ripresa, o manierismo tardivo è un fenomeno diffuso della fine del XVI secolo»]. Più tardi lo stesso storico, nei volumi *L'art français*, divide il volume *Les Temps modernes: 1430-1620* in “Fine del Medioevo e Rinascimento in Pre-Rinascimento: 1420-1500; Primo Rinascimento: 1490-1540; Alto Rinascimento: 1540-1570; Tempo di crisi” (Chastel 1993-2006, vol. 2, *Le Temps Modernes: 1430-1620*, 1994). La mostra di Meaux del 1989, *De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650*, era ugualmente un mezzo per evitare ogni Manierismo nell'arte francese.

¹¹⁹ *L'École de Fontainebleau* 1972, p. XIV. Una tale sintesi era stata rifiutata da Blunt, che insiste al contrario sulla rottura tra la cultura francese e le importazioni italiane.

¹²⁰ Zerner 1996, p. 115.

¹²¹ Si veda INHA, fondo Grodecki, 20, 23, 48. Devo queste preziose informazioni a Daniele Rivoletti, che ringrazio molto. La pubblicazione del suo intervento *Un modello internazionale: “L'Univers des formes”*, tenuto in occasione del convegno della Scuola normale superiore di Pisa *Il Libro d'arte in Italia tra il 1935 e il 1965* (28-29 giugno 2018), fornisce un apporto rilevante alla storia di questa importante collana (Rivoletti 2021).

¹²² Le tesi di Réau 1938 erano dunque almeno in parte riprese.

10. Pavillon de l'horloge, facciata ovest de la Cour Carrée, palazzo del Louvre, con le statue delle cariatidi eseguite da Philippe de Buyster e Gilles Guerin dai modelli di Jacques Sarazin (1639-1642).



Tra il *classicisme français* e la *France baroque*, tra il sostantivo dal suono così equilibrato e l'epiteto di assonanza tedesca, la lotta era impari. Lo era tanto più che per meglio consolidare la disciplina (difficilmente riconosciuta, è vero, in Francia), una certa storia dell'arte si è posta ai margini, se non contro, le scienze umane, in cui al contrario, dalla filosofia alla musicologia, la nozione di Barocco ha conosciuto impieghi brillanti¹²³. Inoltre, nell'ambito stesso della storia dell'arte, i partigiani del Barocco abbandonarono i campi controversi della tentazione barocca in Francia, per sviluppare l'idea di un Barocco come arte di propaganda, e sondare piuttosto terre lontane, come l'America del Sud¹²⁴. Una parte di questi, inoltre, i quali, come

¹²³ Si veda la conclusione di quest'opera.

¹²⁴ Si vedano per esempio le diverse opere di Germain Bazin, come *L'architecture religieuse baroque au Brésil* (Ba-

II. DIMENTICARE ROMA

Germain Bazin, appartenevano a generazioni precedenti, poco a poco fu messa in disparte, o scomparve (Francastel muore nel 1970, Charpentrat nel 1977).

Nella storia dell'arte, c'è una notevole continuità del discorso sul Classicismo dell'arte francese, che si giustifica in maniere differenti. Nel 1953, René Huyghe scriveva, basandosi su un facile psicologismo, che «la dominante del temperamento francese è classica»¹²⁵. Sette anni dopo, uno spirito tanto internazionale come quello di Charles de Tolnay non esitava a dissertare in quaranta pagine, in una rivista italiana, sui caratteri classici dell'arte francese¹²⁶, affermando come questi l'«avessero colpito sin dalla prima volta e poi ad ogni soggiorno [...] in Francia»¹²⁷. Pierre Francastel, interessato per un momento al Barocco durante il suo soggiorno in Polonia o quando desiderava stabilire legami con l'Europa centrale, ripubblica nel 1970 la sua tesi del 1930 *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, nella quale sostiene l'idea di un «genio francese» contraddistinto dall'accademismo e da Le Brun, cui si univano «il Re e la nazione» per «dare una forma perfetta all'idea»¹²⁸. Nel 1995, André Chastel poteva aprire il volume dedicato all'Ancien Régime 1620-1775, nella sua summa *L'art français*, con questa frase: «Questo sviluppo di un secolo e mezzo forma un tutto talmente evidente per lo spirito francese da definirlo classico»¹²⁹. Al Louvre stesso – dal Pavillon de l'horloge scandito maestosamente dalle cariatidi di Sarrazin (fig. 10) alla Grande Galerie in cui troneggiano i dipinti di Poussin – il Classicismo francese era presente ovunque.

Questo atteggiamento da parte degli storici dell'arte ha avuto due conseguenze principali, che vorremmo ora sviluppare: uno scarso interesse per il ruolo artistico fondamentale di Roma nel Seicento, che avrebbe orientato anche la lettura di Poussin; un rifiuto di accettare che l'arte francese potesse essere legata al Barocco, rifiuto che muoverà la creazione di una nuova categoria: l'atticismo.

zin 1956); *Destins au Baroque* (Idem 1968), in cui, secondo la recensione di René Jullian nella rivista «L'information d'histoire de l'art» (18, 1973, p. 101) «La France est présentée par excellence comme la patrie du classicisme» [«La Francia è presentata come la patria del Classicismo per eccellenza»]; Edouard Pommier, *Les soleils du baroque. Rencontre de Porto, 1993* (Pommier 2002). La storia dell'arte in Francia si è totalmente disinteressata allo studio delle arti in America del Sud per il periodo moderno, contaminato dal Barocco, come non favorirà alcuno studio sull'arte romana del XVII e XVIII secolo, come dimostreremo.

¹²⁵ Huyghe 1953, p. 277 [«la dominante du tempérament français est classique»].

¹²⁶ de Tolnay 1960, p. 429: «Un autre caractère essentiel de l'art et de l'architecture française est la sobriété du style. L'art français est généralement économe de ses moyens, sans comparaison avec la richesse et l'exubérance de l'art italien ou espagnol. Ici encore l'homme paraît suivre la leçon de la nature de son pays: le soleil n'étant pas excessif» [«Un altro carattere essenziale dell'arte e dell'architettura francese è la sobrietà dello stile. L'arte francese usa con moderazione i suoi strumenti, senza paragone rispetto alla ricchezza e all'esuberanza dell'arte italiana e spagnola. Qui l'uomo sembra seguire la lezione della natura del suo Paese: il sole non è mai eccessivo»].

¹²⁷ Ivi, p. 444, nota 1 [«ont frappé dès la première fois et ensuite à chaque séjour [...] en France»].

¹²⁸ Francastel [1930] 1970, pp. 289-290 [«le Roi et la nation», «donner une forme parfaite à l'idée»]. Sullo studioso si veda Pierre Francastel 2010.

¹²⁹ Chastel 1993-2006, vol. 3, 1995, p. 9 [«Ce développement d'un siècle et demi forme un tout si évident pour l'esprit français qu'on l'a dénommé classique»].

Mentre Wölfflin aveva reso il Barocco una categoria stilistica comune a tutta l'Europa del Seicento, da Frans Hals a Bernini, il libro di Tapié cristallizzava il Barocco intorno a una certa Roma: non la città umanista del Rinascimento, ma la capitale del Cattolicesimo trionfante legato a un potere di tipo feudale. Come, quindi, dimenticare e, soprattutto, far dimenticare nella Francia repubblicana questa Roma contaminata dal Barocco, in una storia dell'arte francese profondamente segnata dalla cultura italiana? Una soluzione fu quella di trovare un'altra Roma per il XVII secolo italiano e i suoi collegamenti con la Francia, e fu individuata in Bologna. Ma soprattutto, per far dimenticare il luogo, la riflessione fu trasferita sugli artisti. Gli anni 1960-1970 furono quelli di uno sforzo intenso da parte degli storici francesi per nazionalizzare Poussin. Questa appropriazione culturale implicava affermare l'autonomia del pittore da Roma, la città in cui aveva vissuto, come si vide allora anche in una mostra allestita a Villa Medici.

Bernini, i cui progetti per il Louvre sotto Luigi XIV erano stati rifiutati da Perrault e da Colbert, era stato trascurato dalla storiografia francese. È solo dal 1988 che lo scultore della Roma barocca è stato promosso a un posto d'onore al Louvre, per espressa volontà di un presidente della Repubblica letterato e di un architetto cinese interessato al Classicismo, ma con un occhio non partigiano sulla storia della civiltà europea.

Poussin fuori Roma

In una delle prime monografie sull'artista, apparsa nel 1803, il pittore Pierre Marie Gault de Saint-Germain affermava che «l'elogio di Poussin è un compito imponente che appartiene alla nazione che si onora di aver dato i natali a un nome così illustre»¹. Forse era una risposta a Luigi Lanzi, che aveva naturalmente inserito Poussin nella sua storia della pittura romana, facendolo così appartenere alla *Storia pittorica dell'Italia*². Tuttavia, Nicolas Poussin è stato, tra il 1914 e il 1970, un artista più studiato dai ricercatori tedeschi o anglosassoni che dai francesi. Gli uni non vedevano contraddizioni tra il genio del pittore francese e la creazione romana sotto papa Urbano VIII; gli altri al contrario fecero di tutto per separare Poussin dal «Barocco».

¹ Gault de Saint-Germain 1803, p. 3 [«l'éloge du Poussin est une tâche imposante qui appartient à la nation qui s'honore d'avoir donné naissance à un nom si illustre»].

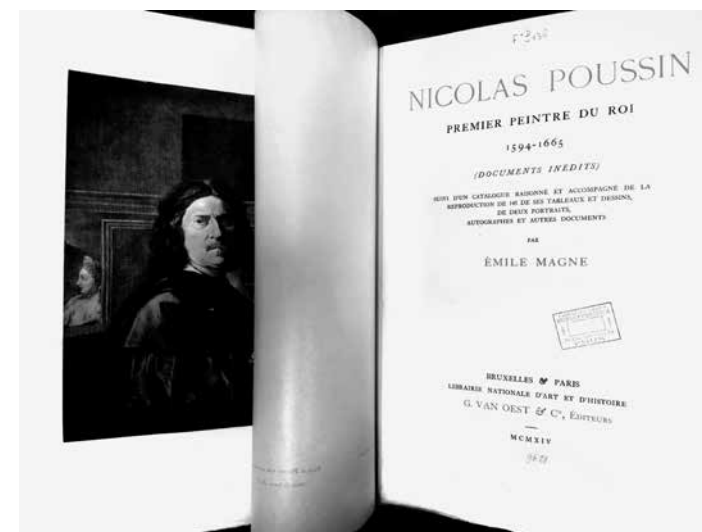
² Lanzi [1795] 1968, I, pp. 377-379, in particolare p. 377: «Poussin ha insegnato come deggia comportarsi chi attende in Roma alla pittura».

Poussin eroe nazionale in Francia, pittore italiano negli studi stranieri

Certo, durante la prima metà del XX secolo, un gran numero di autori francesi di statuto differente celebra Poussin e il valore classico della sua arte. Così Jacques Rivière, il corrispondente di Gide, in un articolo del 1912, mostrava tutto ciò che il pittore aveva potuto apportare alla tradizione francese – in particolare la sua *Ispirazione del poeta*, acquistata dal Louvre solo un anno prima – facendolo così entrare nel pantheon francese della NRF³. Da parte sua, lo specialista della letteratura del XVII secolo, l'uomo di lettere Émile Magne, pubblicava nel 1914 un'opera voluminosa sull'artista (fig. 11), riedita più volte⁴, ponendolo quasi sullo stesso piano di due glorie ufficiali, Le Brun e Ingres⁵. In questo monumento a «una gloria nazionale», Magne sottolineava la virtù del giovane pittore, che preferì copiare l'austero Domenichino piuttosto che «i modelli superficiali» di Reni e di Albani e citava appena Pietro da Cortona⁶. Ancora, quattro anni dopo il successo della mostra *Les peintres de la réalité* (dove Poussin era rappresentato dal suo autoritratto)⁷, due articoli della rivista «L'amour de l'art» facevano l'elogio del «grand classique français». Il pittore Maurice Denis, a cui si deve questa espressione, mostrava la sua soddisfazione nel constatare che l'artista aveva catturato l'attenzione dei visitatori della retrospettiva del Palais de Tokyo del 1937 (figg. 12, 13)⁸. Ne approfittava per ricordare ciò che la concezione poussiniana della pittura poteva apportare agli artisti contemporanei, comparando il «metiere volontario» del maestro alla tragedia di Racine e all'eloquenza di Bossuet, e inseriva l'artista nella scia di Domenichino, lontano da Tiziano, per la sua ricerca nell'associare «un bel soggetto, un'azione commovente, una composizione logica e belle forme umane»⁹. Qualche pagina di seguito nello stesso numero della rivista, il conservatore del dipartimento di pittura, Germain Bazin, insisteva su tutto ciò che Cézanne, «libero delle ultime vestigia del sensualismo impressionista», doveva nell'ambito del paesaggio al pittore di Les Andelys (fig. 14)¹⁰.

Tuttavia, gli studi monografici erano figli dell'erudizione germanica. Lo stesso anno dell'inizio del primo conflitto mondiale, non meno di due opere tedesche stabilivano il primo catalogo dell'artista, nonostante i suoi dipinti siano poco numerosi nei musei tedeschi. Otto Grautoff¹¹, benché francofilo, insisteva sull'ambito artistico con il quale Poussin si legò al suo arrivo a Roma, in particolare il poeta Marino e la famiglia Sacchetti, che per-

11. É. Magne, *Nicolas Poussin, premier peintre du roi. 1594-1665*, Van Oest, Bruxelles-Paris 1914.



mise al pittore francese di fare amicizia con Pietro da Cortona; lo storico riproduceva del resto due quadri dell'artista barocco, conservati presso la Pinacoteca Capitolina¹². Allo stesso modo, Walter Friedländer, allievo di Wölfflin, preferiva nella sua monografia (1914) discutere dello sviluppo stilistico di Poussin nel contesto dell'arte italiana contemporanea piuttosto che farne un puro genio francese¹³. Nel 1932, anno in cui Weisbach pubblica la sua *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, con diverse belle pagine consacrate a Poussin che è ricollocato nel suo contesto romano, tra Cortona e Sacchi¹⁴, tutti gli articoli pubblicati su Poussin, sei in totale, si devono a studiosi tedeschi o inglesi¹⁵.

La reazione francese si sarebbe manifestata rapidamente e, dopo la Seconda guerra mondiale, quando la nazione andava ricostruendosi, si percepisce una certa volontà di fare del pittore di Les Andelys una figura di riferimento per il rilancio del Paese. André Gide pubblica così nel 1945 nella collana *Les demi-dieux* il suo *Nicolas Poussin*¹⁶. Nell'ambito della storia dell'arte, il «Bulletin de la Société Poussin» è la punta di diamante di questa «francesizzazione» e la stessa rivista pubblica nel suo secondo quaderno del 1948 trentotto nuovi quadri rispetto al catalogo di Grautoff. Due testi possono guidarci per meglio comprendere le sfide di questa monumentalizzazione nazionale dell'artista. Uno è l'opera postuma di Paul Jamot (1863-1939), conservatore del Louvre e membro dell'Institut¹⁷; l'altro uno studio apparso nel «Bulletin de la Société Poussin» di Bernard Dorival (1914-2003) a proposito del *Baccanale* conservato al Prado¹⁸. Nelle due

³ Rivière 1912. Sul recupero di Poussin nel XX secolo da parte delle élites intellettuali e della V Repubblica, si veda Bonfait 2015, pp. 7-13.

⁴ Magne 1914. L'opera ha una quinta edizione nel 1928.

⁵ I due artisti avevano beneficiato di monografie prestigiose dovute ad alcuni amministratori del Beaux-Arts di alto livello e pubblicate dall'Imprimerie nationale nel primo caso: Le Brun nel 1889 con il libro di Jouin; Ingres nel 1911 con Lapauze.

⁶ Magne 1914, p. 100.

⁷ *Les peintres de la réalité* 1934, n. 93. Si veda *Orangerie*, 1934 2006, pp. 243-244.

⁸ Denis 1938. La retrospettiva del 1937 è la mostra *Chefs d'œuvres de l'art français* organizzata per l'esposizione internazionale di quell'anno. Il catalogo in due volumi è di Georges Huisman, che ritroveremo in seguito in questo capitolo.

⁹ Denis 1938, p. 190 [«un beau sujet, une action émouvante, une composition logique et de belles formes humaines»].

¹⁰ Bazin 1938, p. 379 [«débarrassé des derniers vestiges du sensualisme impressionniste»].

¹¹ Grautoff 1914. Alain Mérot, nella sua nota su Magne, sottolinea bene l'opposizione tra la monografia del letterato francese e quella dell'erudito tedesco (Mérot 2020).

¹² Grautoff 1914, pp. 58-63. I due dipinti riprodotti sono il *Trionfo di Bacco* e il *Ratto delle Sabine*.

¹³ Friedländer 1914.

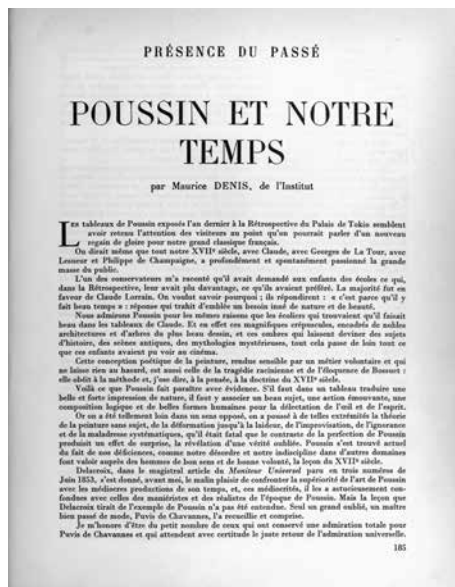
¹⁴ Weisbach 1932.

¹⁵ Si veda la bibliografia per l'anno in Blunt 1966, p. 216.

¹⁶ Gide 1945.

¹⁷ Jamot 1948.

¹⁸ Dorival 1948.



12. M. Denis, *Poussin et notre temps*, in «L'Amour de l'art», 19, 1938, p. 185.



13. M. Denis, *Poussin et notre temps*, in «L'Amour de l'art», 19, 1938, p. 187.

pubblicazioni, gli autori insistono sulle opere anteriori alla partenza per Roma, facendo così di Poussin un artista già formato al suo arrivo nella città eterna. Jamot contraddice anche un'ipotesi di Friedländer, che voleva datare l'*Apparizione della Vergine a san Giacomo Maggiore* al periodo francese, e quindi rifiuta ogni aspetto «caravaggesco» nell'arte del pittore prima del contatto con Roma. Dorival, da parte sua, sottolinea per questo periodo francese i legami con l'arte di Fontainebleau, appoggiandosi su un disegno preparatorio per un *Baccanale* di una collezione americana, che, come il quadro del resto, attualmente non è più attribuito a Poussin. Se Jamot riconosce due correnti nella pittura di Poussin, una che muove verso Tiziano, l'altra verso Raffaello (al quale accorda la sua preferenza), i nomi di Bernini e di Pietro da Cortona non sono mai pronunciati. Allo stesso modo, l'analisi di Dorival del *Baccanale* del Prado prova a dissociare l'arte del pittore da ogni permeabilità alla pittura barocca considerata come inferiore. Lo storico francese deve riconoscere che la pittura, con la sua composizione in diagonale e il suo vuoto al centro, è vicina agli «artisti barocchi contemporanei», ciò che trova sorprendente in un «maestro che fece professione, in seguito, di rifiutare tutta l'arte barocca»¹⁹. Egli spiega questa debolezza con una volontà da parte del pittore francese di «rivalleggiare con gli artisti barocchi, dei quali uno dei vizi era la ricerca di composizioni strambe [...] di questi effetti che nascono dall'abbandono delle regole»²⁰. Anche l'opera studiata

¹⁹ Ivi, p. 30 [«artistes baroques contemporains», «un maître qui fit profession, plus tard, de répudier tout l'art baroque»].

²⁰ Ibidem [«de rivaliser avec les baroques, dont un des péchés mignons était la recherche de compositions saugrenues, si j'ose dire, de ces effets naissant de l'abandon des règles»].

14. G. Bazin, *Cézanne et la Montagne Sainte-Victoire*, in «L'Amour de l'art», 19, 1938, p. 378.



non può essere che una produzione dei primi anni romani dell'artista, e non, come Grautoff proponeva, posteriore ai dipinti più classicamente ordinati come il *Trionfo di Flora*. Tuttavia, l'analisi del quadro permette di svelare l'essenza dell'arte di Poussin: il suo atticismo. A differenza di Tiziano, Poussin si distingue per «l'interiorità della sua arte, in cui [...] tutto è pensato, volontario, riservato»²¹; come Molière e Racine, egli in effetti riesce a «epurare il suo realismo» e a raggiungere «una forma di poesia che non è che l'apprendimento generale nell'individuale, dell'essenza nell'accidente, dell'essere negli esseri»²². L'articolo termina con un confronto con il *Trionfo di Bacco* di Pietro da Cortona a discapito di quest'ultimo, che «non ha visto in questo soggetto che quattro pretesti»: l'archeologia, il pittoresco («con degli elefanti enormi, ben fatti per piacere a un artista e a un pubblico barocchi»), l'aneddoto e il burlesco²³. Il quadro di Cortona è così ridotto a una semplice illustrazione che ha permesso a Dorival di definire il Barocco in maniera negativa. Ma un testo su Poussin deve finire in maniera più nobile, e lo storico francese torna in conclusione sul genio proprio dell'arte francese, il Classicismo, e anche di più, «un atticismo innato che fa della nostra arte del XVII secolo l'erede d'Atene più che il figlio di Roma»²⁴.

²¹ Ivi, p. 38 [«l'intériorité de son art, où non seulement tout est réfléchi, volontaire, réservé»].

²² Ibidem [«sépulture son réalisme»; «une forme de poésie qui n'est que l'appréhension du général dans l'individuel, de l'essence dans l'accident, de l'être dans les êtres»].

²³ Ivi, p. 40 [«n'a vu dans ce sujet que quatre prétextes»; «des éléphants énormes, bien faits pour plaire à un artiste et à un public baroques»].

²⁴ Ivi, p. 42 [«un atticisme inné qui fait de notre art du XVIIe siècle l'héritier d'Athènes plus que l'enfant de Rome»].

Il crocevia degli anni 1958-1968

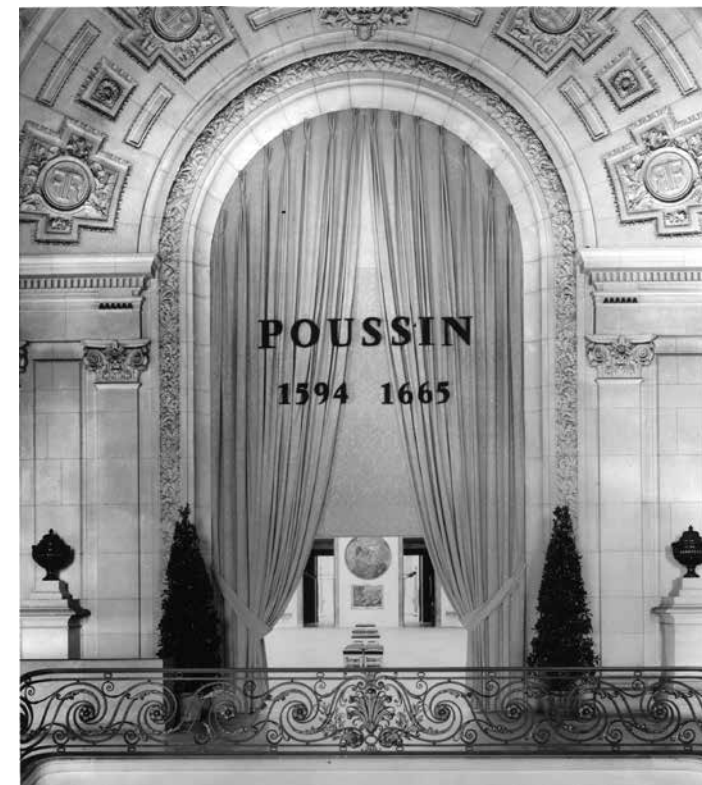
La *Venere e Adone* del Prado, nella quale Dorival si era ingegnato a mostrare il genio classico di Poussin, veniva rapidamente rimossa dal catalogo dell'artista francese poiché giudicata troppo vicina all'arte di Castiglione dai due grandi specialisti di Poussin degli anni Sessanta: Denis Mahon e Anthony Blunt. Per una ventina d'anni questi due storici furono in opposizione su Poussin, non solo sulla cronologia delle sue opere ma sulla sua concezione dell'arte²⁵; erano tuttavia concordi nel rilevare in Poussin una fase barocca.

Una prima occasione di discussione fu il convegno organizzato alla Sorbonne nel 1958 da André Chastel con il contributo di Jacques Thuillier²⁶. Questo convegno avrebbe dovuto accompagnare una grande mostra di Poussin al Louvre, il cui catalogo era stato affidato ad Anthony Blunt²⁷, che, dal suo primo articolo su Poussin apparso nel 1938²⁸, era diventato lo specialista del pittore, del quale stava per redigere una monografia, conseguenza delle sue conferenze di Washington²⁹. A causa degli avvenimenti politici, la retrospettiva ebbe luogo solo nel 1960 e fu visitata dal presidente della Repubblica (figg. 15-17). Gli atti del convegno erano già stati editi e in queste due pubblicazioni, gli storici inglesi non hanno alcuna difficoltà nel riconoscere una "fase barocca" del pittore francese, ma questa non ha esattamente la stessa intensità, né la stessa portata.

Nel 1958, il pensiero di Mahon su Poussin è ancora esplorativo e poggia sulla sua precedente analisi dell'evoluzione artistica di Guercino, passato dal Barocco al Classico durante e a seguito del suo soggiorno romano³⁰. Mahon insiste sull'intensità delle esperienze stilistiche vissute da Poussin al suo arrivo a Roma, una città allora in piena effervescenza artistica. Egli sottolinea in particolare l'importanza di due pale d'altare da lui dipinte. Il *Martirio di sant'Erasmo* (a proposito del quale ricorda la stima di Bernini, che aveva contribuito a far ottenere la commissione all'artista francese) è a suo avviso «esattamente il dipinto che Bernini avrebbe voluto realizzare se fosse stato pittore di professione» e ha dovuto esercitare un'influenza su Pietro da Cortona. Ancor più forte è la sua analisi dell'*Apparizione della Vergine a san Giacomo Maggiore*, «una delle pale più ardite e "innovative" del Barocco romano del tempo» (il dipinto, ricordiamolo, significativamente non era esposto allora al Louvre). Lo storico inglese vi ritrova le stesse caratteristiche della *Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania* di Guercino («fattura ampia e distesa», «eliminazione dei piani nettamente definiti», «sottomissione di ogni elemento all'"insieme"»)³¹ e non è difficile distinguere, dietro tale enumerazione, le caratteristiche dello stile barocco secondo Wölfflin.

Ciò che era ancora un paradosso in occasione del convegno del 1958 («colui che sarà la vera incarnazione del Classicismo traduce l'arte di Bernini in pittura con una precisione

15. Mostra *Nicolas Poussin* allestita presso il Musée du Louvre nel maggio-luglio 1960.



che Baciccio non supererà molti anni dopo»)³² e che aveva permesso di anticipare la data dell'*Ispirazione del poeta* del Louvre al 1631-1632, diventa negli *Afterthoughts* dopo la mostra del 1960 una fase dell'evoluzione stilistica di Poussin³³. Attorno alle due pale d'altare, Mahon raggruppa dipinti di soggetto religioso (la *Sacra famiglia* Thyssen), mitologico (il *Trionfo di Flora*), epico (il *Rinaldo e Armida* di Dulwich) e anche antico (la *Morte di Germanico*). Secondo Mahon, il soggetto antico di questa tela e il confronto spesso fatto con dei bassorilievi antichi «hanno sempre teso a oscurare il suo vero carattere artistico, che non è affatto ciò che si può definire "classico" nell'accezione del 1627»³⁴. Poussin, allora poco sensibile agli affreschi di Domenichino di San Luigi dei Francesi, condividerebbe al contrario numerosi interessi artistici con Pietro da Cortona: il primato del tutto sulle parti, l'importanza della sensibilità per la composizione in scala e per la vena decorativa. La presentazione dell'arte di Poussin negli anni 1628-1630 non è diversa nel testo redatto qualche mese più tardi per la mostra di Bologna *L'Ideale classico*, ma lo storico sostituisce allora il binomio Barocco/Classico con colore/disegno, molto meno connotato stilistica-

²⁵ Sull'opposizione tra questi due storici a proposito di Poussin, si veda Bonfait 1994. Su Blunt e Poussin, si veda Kitson 1999.

²⁶ Chastel, Thuillier 1960.

²⁷ *Nicolas Poussin* 1960.

²⁸ Blunt 1938.

²⁹ L'opera non fu pubblicata che nel 1967: si veda *Idem* 1967.

³⁰ Mahon 1960.

³¹ *Ivi*, p. 247 [«facture large et libre», «élimination des plans nettement définis»; «soumission de chaque élément au "tout ensemble"»].

³² *Ibidem* [«Celui qui sera l'incarnation même du classicisme est en train de traduire en peinture l'art du Bernin avec une justesse que ne surpassera pas bien des années plus tard Baciccio»].

³³ Mahon 1962.

³⁴ *Ivi*, p. 22 [«Have always tended to obscure its true artistic character, which is by no means what can meaningfully be called "classic" in terms of 1627»].



16. Mostra *Nicolas Poussin* allestita presso il Musée du Louvre nel maggio-luglio 1960.



17. Il presidente della Repubblica Charles de Gaulle visita la mostra *Nicolas Poussin* con il ministro di Stato in carica degli affari culturali André Malraux e Germain Bazin, allora curatore capo del Département des peintures del Musée du Louvre (a sinistra di de Gaulle).

mente³⁵. In seguito, la volontà di Mahon di attenersi unicamente al giudizio dell'occhio per datare le opere lo porta ad attribuire all'artista «una tendenza classica innata»³⁶ sempre più affermata al fine di poter ordinare la cronologia, e non lasciargli più scelta «al crocevia degli anni Trenta del Seicento».

Per Anthony Blunt, Nicolas Poussin è il pittore-filosofo per eccellenza e il pensiero dell'artista tradotto dai suoi pennelli lo interessa tanto, se non di più, di un meticoloso resoconto cronologico delle sue opere. I primi anni romani, quando l'artista non ha ancora trovato se

stesso, non attirano molto lo storico dell'arte educato in Francia³⁷, che prova a confrontare testimonianze antiche (la copia dall'affresco del *Martirio di sant'Andrea* di Domenichino) e le opere datate (il *Germanico*, le due pale d'altare del 1628). Nel testo sull'artista apparso in *Pelican History of Art* (1953), questi anni incerti vedono affiancarsi tracce di Domenichino (il *Parnaso* del Prado), esperienze caravaggesche (il *Massacro degli innocenti* di Chantilly), dipinti schiettamente barocchi (l'*Apparizione della Vergine a san Giacomo Maggiore*) e influenze veneziane (il *Matrimonio di santa Caterina*, l'*Ispirazione del poeta* del Louvre).

La monografia su Poussin, tratta dalle conferenze di Washington del 1958 e annunciata in uscita per il 1960, non apparirà – come detto – che nel 1967, in parte perché le osservazioni critiche di Mahon avevano spinto Blunt a organizzare meglio la cronologia, almeno nelle sue grandi fasi. Egli accetta una «fase barocca»³⁸ che individua principalmente nelle pale d'altare, ma la sua analisi delle opere mostra che questa classificazione stilistica è più un principio di ordinamento cronologico che una componente dell'arte del pittore. Per Blunt, la concentrazione tragica del *Massacro degli innocenti* di Chantilly, degno di Racine, annuncia l'opposizione di Poussin a Cortona nella *querelle* dell'Accademia di San Luca a proposito del numero delle figure, e l'evoluzione degli schemi compositivi del *Sant'Erasmo* mostra come il pittore francese si allontani dalla composizione «facile» di Cortona per giungere a una tela fermamente costruita su movimenti paralleli: «in breve, Poussin ha dimostrato come un artista dalla mentalità classica possa comporre in un idioma barocco»³⁹. Inutile dire che, in entrambi i casi, il ragionamento può essere invertito. Poiché Poussin, nel momento della disputa all'Accademia di San Luca, moltiplica le composizioni con un gran numero di personaggi (che del resto Blunt definirà «péplums»), molto più vicino in ciò a Pietro da Cortona che a Sacchi. Quanto alla composizione del *Sant'Erasmo*, torneremo in seguito sui suoi legami con Pietro da Cortona.

Per Blunt, Poussin aveva creato un'opera di forte unità, articolata intorno al soggiorno parigino del 1640, e il pittore impersonava la figura della grandezza classica francese del XVII secolo. Egli era il *pendant* in pittura di François Mansart, l'architetto all'origine dell'architettura classica francese, al quale Blunt aveva consacrato il suo primo libro⁴⁰.

Poussin contro Roma?

Ad ogni modo, la storiografia francese aveva già spazzato ogni ipotesi di tentazione barocca in Poussin.

Fin dal convegno del 1958, Jacques Thuillier aveva provato a rendere confusa la nozione di Barocco, adducendo a pretesto che il *Sant'Erasmo* fosse stato visto come una «prima affermazione del "Classicismo di Poussin"» (ciò che, come abbiamo detto, non era in nessun modo il caso) e opponendo, attraverso le due grandi pale d'altare dipinte per la basilica di San Pietro, l'«arte tutta "barocca"» di Poussin all'«arte "classica"» di Valentin «nel senso

³⁵ *L'Ideale classico* 1962, pp. 150-218 (in particolare pp. 150-162 per la scheda su Poussin). Su questa mostra, si veda *La tradizione dell'"Ideale classico"* 2021.

³⁶ Mahon 1965.

³⁷ Per comprendere l'importanza degli otto anni vissuti in Francia, dal 1912 al 1920, per la formazione di Blunt, si veda Carter 2001, pp. 8-17.

³⁸ Blunt 1967, p. 92.

³⁹ *Ivi*, p. 88 [«in short, Poussin has demonstrated how a classically minded artist can compose in a baroque idiom»].

⁴⁰ *Idem* 1941.



NICOLAS POUSSIN
ET SON TEMPS

18. Nicolas Poussin et son temps. *Le classicisme française et italien contemporain de Poussin*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, aprile-maggio 1961), a cura di A. Blunt, J. Thuillier, Éditions des Musées Nationaux, Paris 1961.

strettamente formale dei termini»⁴¹. Questa categorizzazione invertita rispetto agli usi tradizionali gli permetteva facilmente di denunciare, alla fine, «i concetti arbitrari».

Inoltre, in nome di un ragionamento biografico, Thuillier, a differenza di Mahon e di Blunt, ritiene che Poussin, trentenne nel 1624, non cercasse più se stesso ma fosse già formato poiché «disponeva prima ancora del suo arrivo a Roma di uno stile affermato»⁴². A suo avviso, l'artista cede ancor meno all'ascendente di Vouet a Roma poiché egli si era costituito un solido bagaglio artistico a Fontainebleau ed era già attivo e riconosciuto a Parigi poiché aveva ottenuto una commissione per la cattedrale. Lo storico francese gli attribuisce del resto tre opere: la *Morte della Vergine* d'Hovingham Hall, il *Martirio di san Dionigi* allora a La Meilleraye⁴³ e il *San Dionigi* di Rouen. Pertanto, le sole menzioni di Pietro da Cortona hanno come scopo di evocare delle rivalità di carriera e non degli scambi (né dei confronti) artistici⁴⁴.

Il discorso sarà affermato ancor più nella prefazione al catalogo della mostra di Rouen del 1961⁴⁵ (fig. 18), quando gli atti del convegno su Poussin e il catalogo della mostra del Louvre tornavano ancora alla memoria. Thuillier, per sfida senza dubbio, riaffermava la verità di una massima scritta da Paul Desjardins all'indomani della separazione della Chiesa e dello Stato: «Poussin operaio probo, antiquario preciso, sensibile contemplatore,

ha potuto vivere trentanove anni nella Roma "gesuita" di Urbano VIII, di Innocenzo X e di Alessandro VII, a contatto dei più arroganti ciarlatani dell'arte italiana, senza perdervi la sua innata serietà»⁴⁶, rammaricandosi solo del termine «ciarlatani». Gli anni 1624-1629 non sono un periodo di formazione, ma un momento di crisi, di cui sono testimonianza opere come l'*Apparizione della Vergine a san Giacomo* e il *Sant'Erasmo* (le sole per le quali Thuillier accetta un partito "barocco"). Tuttavia, l'artista riesce a sviluppare un lavoro di una singolare continuità, dai disegni Massimi del 1622-1623 (con «la cadenza precisa dei fusti degli alberi e il gioco attento dei drappaggi») ad *Apollo e Dafne* (1664) passando per l'*Ispirazione del poeta* del Louvre del 1630. Le questioni alle quali il pittore si applica «lo allontanano ogni giorno di più dal suo rivale in genio e in gloria: il Cortona» e *La raccolta della manna* «propone ancora una volta una formula che può dirsi perfettamente "classica"»⁴⁸. Ad ogni modo, per Thuillier, il «classicismo delle forme», di fatto innato nell'arte francese, aveva già plasmato l'artista durante il suo primo soggiorno parigino. C'è dunque una continuità totale tra l'ambito di formazione di Poussin, la Parigi di Richelieu, e Poussin, pittore francese che sceglie di vivere a Roma.

Anche se alcune introduzioni o saggi di catalogo fingevano di domandarsi se Poussin fosse un pittore italiano o francese (mentre nessuno dei loro autori avrebbe mai immaginato di togliere i suoi dipinti dalle sale francesi del Louvre...), la rottura tra Poussin e l'ambito romano era consumata. L'assenza di Poussin nelle opere generali sulle arti a Roma (che era, nei manuali stranieri, una scelta pratica)⁴⁹ diventava per gli storici dell'arte francesi una necessità evidente. La retrospettiva sulla pittura italiana del XVII secolo, organizzata al Louvre nel 1965⁵⁰, non presentava alcun dipinto di Poussin, artista attivo a Roma dal 1624 al 1665, e presente nelle collezioni tanto dei nipoti dei papi quanto dei letterati romani. La mostra *Seicento* del 1988 mostrava un solo quadro dell'artista, quello che aveva fatto parte della galleria La Vrillière, quando il committente di questo ambiente aveva desiderato raccogliervi i più grandi nomi della pittura romana contemporanea, da Reni a Cortona, segno che, per i conoscitori della prima metà del XVII secolo, Poussin rappresentava un pittore appartenente all'ambito artistico romano⁵¹. Nel 1973, la mostra-dossier sulla *Morte di Germanico* (fig. 19) di Poussin al Louvre provava a interrogare le fonti scritte o visive (l'Antico, l'arazzo di Rubens su Costantino eseguito a Parigi), ma non le fonti stilistiche del pittore, e il catalogo non comprende né il nome di Bernini, né quello di Pietro da Cortona⁵² (figg. 20, 21). In compenso, il capitolo sulla fortuna del dipinto (un terzo del catalogo),

⁴⁶ Ivi, pp. XVII-XVIII. La citazione è tratta da Desjardins 1903, p. 52: «Poussin, probe ouvrier, exact antiquaire, contemplateur ému, a pu vivre trente-neuf ans dans la Rome "jésuite" d'Urbain VIII, d'Innocent X et d'Alexandre VII, au contact des plus fieffés charlatans de l'art italien, sans y perdre sa naïveté sérieuse». Desjardins è anche l'autore di *La méthode des classiques français Corneille, Poussin, Pascal* (Desjardins 1904).

⁴⁷ Thuillier 1961, p. XXVIII: «la cadence précise des futs d'arbre et le jeu attentif des draperies».

⁴⁸ *Ibidem*: «l'entraînement chaque jour plus loin de son rival en génie et en gloire: le Cortone» e *La Manna* «offre à nouveau une formule qui se peut dire parfaitement "classique"» (corsivo aggiunto dall'autore).

⁴⁹ Si veda ad esempio l'opera di Ellis Waterhouse, *Baroque Painting in Rome* (1937, ripubblicato nel 1976), o *Italian Baroque Painting* (1962, ripubblicato nel 1969).

⁵⁰ *Le Caravage et la peinture italienne du XVII siècle* 1965.

⁵¹ *Seicento* 1988. Sulla ricezione di Poussin in Francia nel XVII secolo, si veda Bonfait 2015.

⁵² *La mort de Germanicus* 1973.

⁴¹ Thuillier 1960, pp. 77-79.

⁴² Ivi, pp. 74-75 [«disposait dès avant son arrivée à Rome d'un style affirmé»].

⁴³ Il dipinto è dal 2007 al Musée du Louvre; si veda Rosenberg 2015, n. S.1 (che non riconosce dall'autografia di questa versione, ma ammette che esiste «un original, qui reste à trouver, à nos yeux incontestablement de Poussin» [«un originale, che resta da trovare, ai nostri occhi incontestabilmente di Poussin»]).

⁴⁴ Thuillier 1960, p. 77, nota 19.

⁴⁵ *Idem* 1961.



19. Nicolas Poussin, *La morte di Germanico*, 1627, olio su tela. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 58.28.

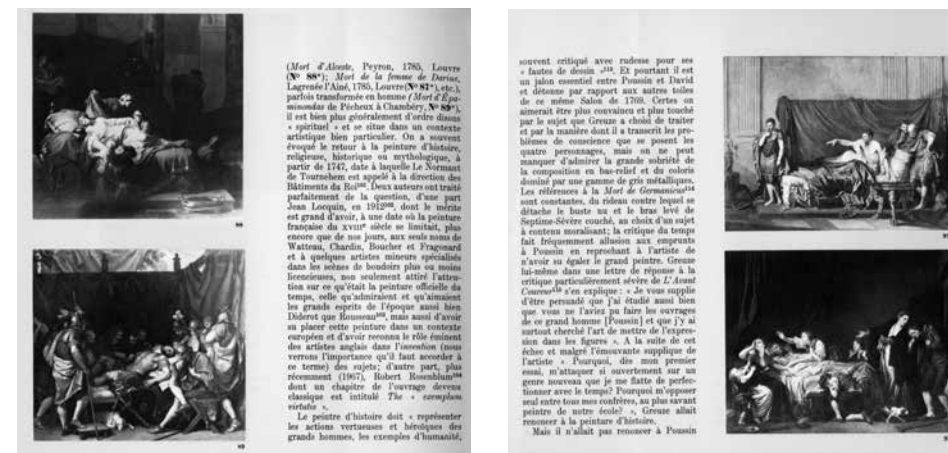
da Gérard de Lairese a David, contribuisce a rafforzare la parte classica dell'opera (il solo pittore italiano citato in questo capitolo, Ludovico Gimignani, appare in nota⁵³ nonostante l'eco del dipinto nella pittura romana sia assicurata⁵⁴). Allo stesso modo, la lettura sapiente che propone Avigdor Arikha del *Ratto delle Sabine* (mostra-dossier del 1979) collega ancor più Poussin, per la prospettiva o la teoria dell'imitazione, all'«ideale classico»: significativamente il quadro di Cortona di medesimo soggetto, dipinto prima, non è mai citato⁵⁵. Nel 1977, si tiene a Villa Medici una mostra su Nicolas Poussin, «breve momento di incontro» per «resuscitare l'armonia perduta» tra il pittore e la città eterna (fig. 22)⁵⁶. Fu soprattutto l'occasione per affermare la distanza profonda tra l'artista della Normandia e la città barocca. Nel catalogo, Blunt afferma non la distanza, ma la rottura tra il genio francese e le richieste della Roma barocca, alle quali seppero rispondere Bernini o Cortona; Thuillier, in un passaggio su Poussin e la religione, non parla che di Bérulle o di Arnauld, senza

⁵³ Ivi, n. 99, p. 71.

⁵⁴ Si veda ad esempio Giovanni Maria Morandi, *La morte della Vergine*, Benedetto Luti, *Il miracolo di santa Ludovica Albertoni*, e Giuseppe Bottani, *La morte di Cleopatra* (Sestieri 1994, rispettivamente figg. 681, 647, 139).

⁵⁵ *L'Enlèvement des Sabines* 1979.

⁵⁶ Nicolas Poussin 1977. Le due citazioni sono tratte dalla prefazione di Jean Leymarie [«bref moment de retrouvailles», «ressusciter l'accord perdu»].



20. *La morte di Germanico* di Poussin, du Musée de Minneapolis, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 19 maggio-17 settembre 1973), a cura di P. Rosenberg, Éd. des Musées Nationaux, Paris 1973, p. 55.

21. *La morte di Germanico* di Poussin, du Musée de Minneapolis, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 19 maggio-17 settembre 1973), a cura di P. Rosenberg, Éd. des Musées Nationaux, Paris 1973, p. 57.

mai citare un autore romano, neppure Giambattista Marino, sebbene autore delle *Dicerie Sacre*. La prima scheda del catalogo di Pierre Rosenberg rivalorizza il *Bacco e Arianna* del Prado, che era infine stato accettato da Mahon, contro il parere di Blunt e di Thuillier. Ma l'opera, considerata come uno dei primi dipinti romani dell'artista, è allora inserita in una rigida griglia poussiniana: tra le *Battaglie* del Vaticano e il *Trionfo di Flora* del Louvre, senza più fare riferimento alla pittura italiana contemporanea, anche in un momento di debolezza. «Poussin, incarnazione del genio francese, è inseparabile da Roma», scrive Jean Leymarie nella sua prefazione. Inseparabile, certo, dalla città eterna, ma totalmente estraneo alla Roma barocca.

Poussin e "la disciplina dell'intelligenza"

Questo lavoro consapevole e inconsapevole condotto per separare Poussin da ciò che poteva appartenere a una cultura barocca orienterà gli studi sul pittore. Ne forniremo qui due esempi.

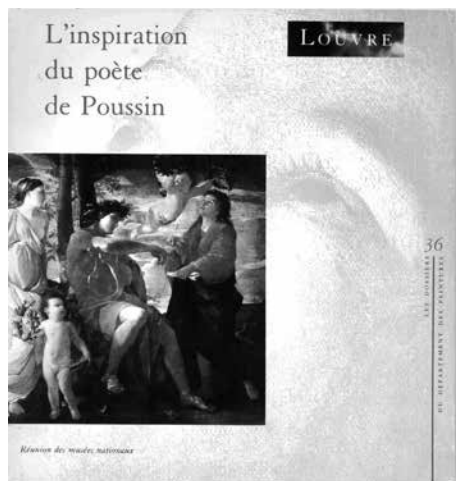
Nel 1989 ebbe luogo al Musée du Louvre una mostra sull'*Ispirazione del poeta* di Poussin, il cui catalogo era redatto eccezionalmente da un cattedratico, Marc Fumaroli (figg. 23, 24)⁵⁷. Mentre tutta la cronistoria di questo dipinto spingeva a vedervi un'opera segnata, se non dal Barocco, almeno dal «colorito» italiano (elogio di Bernini che ne loda il colore accostandolo a Tiziano, presenza nella collezione di Mazzarino ecc.), Fumaroli, che aveva così difeso l'asianesimo della retorica gesuita⁵⁸, ma da poco entrato all'Académie française, propone una visione estremamente classicizzante del dipinto. Sin dall'introduzione, si dà il La, poiché l'acquisto di quest'opera da parte del Louvre avrebbe favorito il passaggio dei «balletti russi

⁵⁷ *L'Inspiration du poète* 1989. Il testo è ripreso in Fumaroli 1994, pp. 53-147.

⁵⁸ Fumaroli 1986.



22. Nicolas Poussin 1594-1665, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, novembre-gennaio 1978), Ed. dell'Elefante, Roma 1977.



23. *L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 giugno-28 agosto 1989), a cura di M. Fumaroli, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989.



24. *L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 giugno-28 agosto 1989), a cura di M. Fumaroli, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989, pp. 70-71.

[con] i loro fasti barocchi» al Ritorno all'ordine dei cubisti e alla «disciplina dell'intelligenza» di Valéry e dello spirito NRF⁵⁹. Un tale cambiamento ermeneutico poggia su una rilettura iconografica orientata⁶⁰, che permette di passare dalla celebrazione della poesia epica a quella del sublime in poesia. Seguendo Denis Mahon, Fumaroli adotta la data del 1631, mentre gli storici francesi vi vedevano piuttosto, giustamente, un'opera del 1629⁶¹, a seguito di numerosi indizi (confronto con i dipinti sicuramente datati come il *San Giacomo* del Louvre, grandezza delle figure, colorito)⁶². Questa data tardiva permette a Fumaroli di tracciare una nuova configurazione intorno all'opera: un avvicinamento intellettuale e formale con il *Parnaso* dipinto da Andrea Camassei in palazzo Barberini, visto come un'illustrazione del «Neoclassicismo cristiano» formulato dall'enciclica poetica di papa Urbano VIII attraverso la pubblicazione dei suoi *Poemata*. L'opera poetica del papa (o almeno la sua rilettura dei Gesuiti, mentre l'*Adone* di Marino è messo all'indice nel 1627) celebrerebbe il ritorno all'antica alleanza cristiana tra pietà e bellezza severa. Fumaroli collega questo orientamento poetico, coltivato dai Gesuiti, all'*Art poétique* di Boileau o all'*Arcadia* di Cristina di Svezia e lo fa corrispondere stilisticamente alla corrente classicista di un Du Quesnoy, che stava ultimando la sua *Santa Susanna* (terminata infatti nel 1633)⁶³. *L'Inspirazione del poeta* del Louvre sarebbe

così in totale opposizione alla prima versione del soggetto, molto anacreontica, ma Fumaroli passa sotto silenzio il *Parnaso* del Prado, in cui Tasso e Marino sono certamente rappresentati, anche in una composizione che si ispira in modo evidente a Raffaello⁶⁴. È dunque difficile vedere in questo dipinto un manifesto del Neoclassicismo cristiano, in rottura con il Barocco romano come vuole far credere Marc Fumaroli, e Jonathan Unglaub ha ben mostrato tutta l'importanza della poetica di Tasso, di Ovidio e di Marino nella Roma degli anni «1630»⁶⁵. Eppure, è questa visione di un Poussin classicista, più stoico che epicureo o lettore di Campanella, che avrebbe dominato. Nel 1994, nella mostra del quarto centenario⁶⁶, Pierre Rosenberg, nella sua scheda sul *Martirio di sant'Erasmo*, si domanda se Poussin fu «soddisfatto della sua creazione» davanti a quest'opera lodata da Bernini⁶⁷ e ricerca nel disegno preparatorio di Milano «chiarezza e leggibilità»⁶⁸. *La morte di Germanico* è stretta in una morsa, tra le sue fonti antiche e la sua posterità di *exemplum virtutis* con delle opere successive al 1635, invece di essere vista come una magnifica pagina sfavillante di

⁵⁹ *L'Inspiration du poète* 1989, p. 17 (Fumaroli 1994, pp. 58, 57).

⁶⁰ La musa della poesia epica diventa Minerva; i tratti del poeta sono vanamente accostati ai poeti anti-marinisti contemporanei; la lira, di tipo comune, è arbitrariamente comparata allo strumento antico ricostituito da Giovanni Battista Doni.

⁶¹ È del resto la data riportata da Pierre Rosenberg nell'ultimo catalogo del Louvre (Rosenberg 2015, pp. 87-88).

⁶² Su questo dipinto, si veda *ivi*, pp. 92-97.

⁶³ Boudon-Machuel 2005, p. 238.

⁶⁴ Ricordiamo inoltre che i *Poemata* di Urbano VIII furono illustrati con frontespizi disegnati da Bernini e da Rubens...

⁶⁵ Unglaub 2006.

⁶⁶ Nicolas Poussin 1994.

⁶⁷ Mérot (1994, pp. 101-104) è più esplicito nel suo giudizio critico a proposito del *San Giacomo* e del *Sant'Erasmo*: «Dans ces pages mouvementées et hautes en couleur où les figures ont un relief accentué, il [Poussin] rejoint les tentatives d'un sculpteur comme le Bernin. On y constate pourtant une certaine gêne, un encombrement dû sans doute au format en hauteur. La sensibilité de l'artiste se prêtait mal à ces sujets de martyre ou d'extase, pain quotidien des peintres de l'époque» [«In queste pagine movimentate e molto colorite in cui le figure hanno un rilievo accentuato, egli [Poussin] raggiunge i tentativi di uno scultore come Bernini. Vi si constata comunque una certa difficoltà, una voluminosità dovuta senza dubbio al formato in altezza. La sensibilità dell'artista mal si prestava a questi soggetti di martirio o di estasi, pane quotidiano dei pittori dell'epoca»].

⁶⁸ Nicolas Poussin 1994, n. 26.



25. Pietro da Cortona, *Il Trionfo di Bacco*, Roma, Musei Capitolini.



26. Jean Lemaire da Nicolas Poussin, *Il Trionfo di Flora*, Roma, Musei Capitolini.

colori, in cui Poussin riconcilia colorito e storia, sensualità della materia e composizione a fregio.

Superfluo precisare qui quanto una tale lettura possa essere parziale e quanto l'artista riveli delle sfaccettature differenti⁶⁹. Forse può essere utile ribadire alcuni punti di contatto tra Poussin e la pittura barocca, senza svilupparli troppo.

Per gli anni 1624-1630, i dipinti di "evasione" e di rapida fattura, sempre più numerosi, formano un genere a sé nella produzione di Poussin. Questi rompono così con il mito di un artista dallo stile già deciso e mostrano un pittore in simbiosi con le ricerche plastiche contemporanee di un Cortona, di un Pier Francesco Mola o di un Castiglione.

⁶⁹ Questi due punti sono stati ben sottolineati in Stanić 1994 e Bonfait 1998.



27. Claude Mellan da Nicolas Poussin, *Virgilio*, particolare dal Frontespizio delle *Oeuvres de Virgile*, 1641.



28. Gian Lorenzo Bernini, *Santa Bibiana*, 1624-1626, Roma, Santa Bibiana.

I rapporti tra Poussin e Caravaggio si vanno riscrivendo. Félibien fa certamente dichiarare a Poussin che Caravaggio era giunto per distruggere la pittura, ma il pittore di Normandia ha prima intensamente guardato il Merisi, tanto da copiare la sua *Morte della Vergine* e riprodurla nel suo dipinto di Notre-Dame di Parigi⁷⁰.

Infine, l'atteggiamento di Poussin rispetto alla grande decorazione merita di essere riscritto. L'artista richiede di dipingere a fresco la cappella Dagny a San Luigi dei Francesi con una decorazione a soffitto e accetta, in occasione del suo arrivo a Parigi nel 1639, di realizzare un soffitto dipinto per il Palais-Cardinal e la Grande Galerie del Louvre⁷¹. L'assenza della grande decorazione nella sua opera, come pure di pale d'altare, più che da una scelta deriva da insuccessi, a posteriori trasformati in scelte.

Agli occhi dei collezionisti romani, non c'è quasi nessuna differenza fino al 1640 tra Poussin

⁷⁰ Bonfait 2015, pp. 24-25; Joannides 2017.

⁷¹ A questo proposito, si veda Bonfait 2015, pp. 48-55.

e i pittori barocchi. I Sacchetti non esitano ad appendere il *Trionfo di Flora* di Poussin, molto verosimilmente una copia, nella loro grande sala in mezzo a tre capolavori del loro pittore preferito: Pietro da Cortona. È vero che Poussin si era fortemente ispirato per la sua tela al *Trionfo di Bacco* dipinto da Cortona per i Sacchetti, al punto di farne quasi un *pendant*, e che i due condividono allora lo stesso entusiasmo per Tiziano e per il colorito veneto (figg. 25, 26)⁷². Il *Virgilio* disegnato per il frontespizio delle opere del poeta e inciso da Mellan per l'Imprimerie royale nel 1641 non solo è un'immagine notevole della poesia lirica ma anche un ricordo di Bernini in piena Parigi (figg. 27, 28). Della *Santa Bibiana* Poussin riprende l'ampiezza e la profondità delle pieghe cadenti del panneggio che ruota attorno alla figura, del *San Longino* ha ammirato la stabilità monumentale di una figura vista comunque in movimento e libera nello spazio. Perfino le dita aperte della mano nello spazio o i ciuffi scompigliati dei capelli fanno pensare alle opere di Bernini. Accanto all'*Apollo* antico, Poussin proponeva qui, nella Parigi di Richelieu, una figura di cui tutti i tratti stilistici corrispondevano a quelli della Roma barocca.

Cortona o il rifiuto della Roma barocca

Sempre nel 1994, nella grande monografia di Jacques Thuillier su Nicolas Poussin, Pietro da Cortona è visto solo come rivale del pittore di Les Andelys, guardato gelosamente, e non come una fonte possibile d'ispirazione⁷³. Anche gli storici dell'arte francesi ignorarono con superbia nei loro studi gli artisti del Seicento romano e difficilmente cercarono di considerare i legami tra la pittura italiana e la Francia. Lo stesso Bernini, che aveva lasciato tante testimonianze in rapporto con la Francia, dal busto di Richelieu al suo diario di viaggio, non fu quasi per nulla oggetto di ricerche da parte degli storici francesi. In pieno XX secolo, questi sembrano prolungare l'allontanamento da parte di Luigi XIV della scultura equestre di Bernini, relegata in fondo alla Pièce d'eau des Suisses, e perpetuare nei loro studi (e anche a volte nel loro sguardo) l'imperativo antico di dimenticare Cortona a Parigi⁷⁴.

Cortona, o l'«abbraccio mortale di Roma»

Eppure, dal 1960, Giuliano Briganti – uno storico dell'arte ben conosciuto da Pierre Rosenberg, Jacques Thuillier e Anthony Blunt – aveva sottolineato, in un articolo su «Paragone», che la committenza del *Sant'Erasmo* era giunta a Poussin a seguito della rinuncia di Pietro da Cortona e aveva pubblicato un disegno preparatorio del pittore toscano (conservato agli Uffizi) molto vicino alla composizione del pittore francese⁷⁵. Questo non impediva a Blunt nella sua scheda sul dipinto di Poussin nel 1966 di sbrigare l'influenza di Cortona in meno di una riga, e di consacrarne più di dieci ai riferimenti possibili a quadri

veneziani⁷⁶. Anche se il disegno degli Uffizi è attualmente attribuito piuttosto a un artista dell'*entourage* di Cortona, la sua possibile eco nell'opera di Poussin non fu che raramente presa in considerazione e si comprende un po' meglio perché, davanti a una tale minaccia dell'influenza del pittore barocco per eccellenza su Poussin, il genio classico, Thuillier abbia insistito sul fatto che il pittore francese fosse arrivato già interamente formato a Roma nel 1624.

Tuttavia, Jacques Thuillier aveva probabilmente visto giusto quando supposeva che il *Trionfo di Flora* di Poussin del Louvre fosse il *pendant* del *Trionfo di Bacco* di Cortona⁷⁷. Le due opere partecipano dello stesso lavoro, forse condotto in comune dai due artisti, di rilettura dei *Baccanali* di Tiziano, allora in collezione Ludovisi. La versione originale del dipinto di Cortona, riscoperta da una ventina di anni al Louvre, era pur stata catalogata fino agli anni Settanta del Novecento come una possibile copia da Pietro da Cortona dipinta da Poussin⁷⁸. Tuttavia, nessuno storico dell'arte francese se ne preoccupò, e il solo articolo consacrato ai legami tra Poussin e Cortona resta quello di Briganti del 1960.

È vero che per gli storici dell'arte francesi c'è una distribuzione nella produzione pittorica tra Poussin e Cortona: il primo prende quadri da cavalletto e lascia al secondo (o deve lasciarli) «cupole e gallerie»⁷⁹. Questo significa dimenticare che Poussin fu chiamato per decorare la Grand Galerie del Louvre, e che nella prima galleria di dipinti parigini, quella che decorava l'Hôtel La Vrillière, tre tele sono del pennello di Pietro da Cortona (su un totale di dieci). Inoltre, durante tutta la prima parte del regno di Luigi XIV, dipinti di Cortona entrarono nella collezione reale e alcuni, come la *Madonna con Bambino e santa Martina*, furono abbondantemente copiati e diffusi, quasi quanto le opere di Poussin⁸⁰.

Ad ogni modo, Pietro da Cortona come pittore risulta essere poco citato nella storiografia francese. Al momento dei primi dibattiti attorno alla cronologia e al neovenetismo di Poussin, era apparsa una pubblicazione molto importante del maggiore protagonista di questo interesse per i *Baccanali* di Tiziano: la monografia di Giuliano Briganti *Pietro da Cortona o della pittura barocca*⁸¹. Il libro presentava un saggio straordinario sulla nozione di Barocco così come sulla pittura a Roma nella prima metà del XVII secolo, oltre al primo catalogo dell'opera di Cortona (dipinti e, parzialmente, disegni). Fu recensito in tedesco, francese e inglese, e salutato bene tanto dalle nuove generazioni (Donald Posner in «The Art Bulletin»)⁸² quanto dagli storici che avevano conosciuto la storia dell'arte prima dell'interesse per il Barocco, come Walter Friedländer. Del resto quest'ultimo, dopo aver letto l'opera, riconosceva nella sua recensione pubblicata in «The Art Journal» che Poussin fu in un momento della sua carriera grandemente influenzato da Cortona⁸³. Le

⁷⁶ Blunt 1966, n. 97, pp. 66-68.

⁷⁷ Sulla provenienza del *Trionfo di Flora* si vedano Loire 2009; Rosenberg 2015, pp. 72-73.

⁷⁸ Su questo dipinto, si veda Loire 2006, pp. 122-124.

⁷⁹ P. Rosenberg, in *Nicolas Poussin* 1994, p. 26 (la stessa idea si ritrova nella prefazione di J. Thuillier, in *Nicolas Poussin* 1977, pp. 60-62).

⁸⁰ Sulla fortuna di questo dipinto in Francia nel XVII secolo, si veda Bonfait, Gady 2002.

⁸¹ Briganti 1962.

⁸² Posner 1964.

⁸³ Friedländer 1964, p. 96.

⁷² Il punto più completo su questa vicenda si trova in Loire 2009.

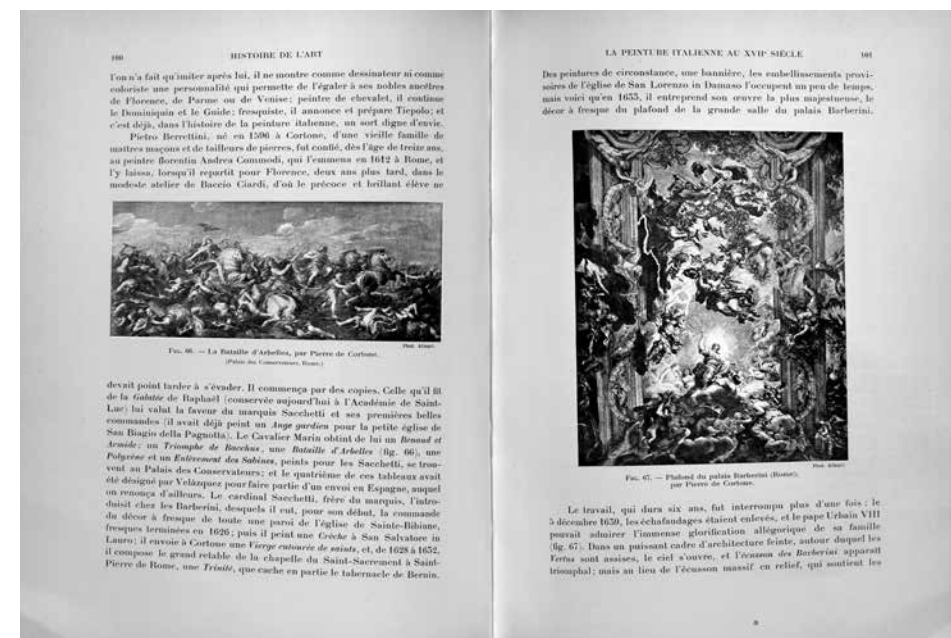
⁷³ Thuillier 1994, pp. 12, 14.

⁷⁴ Si veda il consiglio di Orazio Spada a suo figlio, che si appresta a dare ad Anna d'Austria un reliquiario fatto da Ciro Ferri: «Pietro da Cortona, il quale ha q[ue]ste disgrazie, che per quanto s'intende non è in stima tra francesi, ma senza ragione, pero non occorre nominarlo», riportato in Gady 1998, p. 116.

⁷⁵ Briganti 1960.

due recensioni francesi furono meno notevoli: una, elogiativa ma breve, nelle colonne de «La Gazette des Beaux-Arts», è di Germain Bazin, che era allora uno dei traghettatori del Barocco in Francia⁸⁴; la seconda, pubblicata in «L'Œil», è a firma di Walter Vitzthum⁸⁵, fine conoscitore del disegno romano del XVII secolo. Questa è più ambigua, soprattutto rispetto alle due recensioni sulla medesima opera pubblicate dallo stesso autore in «Master Drawings» (incentrata giustamente sui disegni) e in «The Burlington Magazine». Nella rivista francese, in cui, lo abbiamo visto, scriveva anche Jacques Thuillier, Vitzthum ha cura di giustificarsi, parlando meno di Cortona e della pittura barocca che della prima parte dell'opera, quella in cui Briganti affronta la nozione di Barocco in maniera molto pragmatica. In compenso, nella recensione apparsa in «The Burlington Magazine», lo stesso autore non esita ad affermare che «Roma e il Barocco sono i veri eroi di Briganti»⁸⁶. «The Burlington Magazine» avrebbe del resto pubblicato una nuova recensione dell'opera in occasione della sua riedizione ampliata nel 1982⁸⁷, segno dell'interesse che gli anglosassoni nutrivano per questo testo notevole, scritto con una prosa ampia e suggestiva; questa seconda edizione passò totalmente sotto silenzio in Francia...

La poca considerazione per Cortona si percepisce anche nelle opere di divulgazione, seppur redatte da ricercatori, come il *Dictionnaire de la peinture italienne*, pubblicato da Hazan nel 1964⁸⁸. Pietro da Cortona ha diritto a una voce di Jacques Thuillier, secondo la quale il pittore italiano lascia a Poussin i quadri da cavalletto. Questo testo di una colonna senza illustrazioni è due volte meno lungo di quello su Pinturicchio o su Annibale Carracci (mentre Agostino e Ludovico avranno una voce lunga tanto quanto quella dedicata a Cortona). L'allievo di quest'ultimo, Romanelli, nonostante i suoi affreschi ornino il palazzo del Louvre, non gode di alcuna voce, e Gaulli, considerato come il suo principale discepolo e citato solo alla voce *Cortona*, ha una «ispirazione [...] superficiale». Anche nelle colonne della «Revue de l'art», in cui il comitato di redazione accoglie numerosi italianisti, gli artisti del Barocco italiano sembrano poco degni di nota. Tra il 1978 e il 1985, il nome di Cortona appare in dieci articoli, una cifra non trascurabile, poiché è la stessa di Le Brun (contro i trenta di Poussin), però su queste dieci occorrenze, la metà è legata ad autori o argomenti stranieri: l'articolo di Worsdale su Bernini, il necrologio di Anthony Blunt scritto da Chastel e tre articoli nel numero consacrato all'arte in Spagna. In uno di questi, Pérez Sánchez non ha alcuna difficoltà a riconoscere l'influenza di Cortona su Francisco de Herrera il Giovane, «il vero introduttore del grande Barocco italiano»⁸⁹. Gli articoli degli autori francesi sono meno generosi nei confronti dell'artista italiano: Jean-Claude Boyer descrive come Cortona, per raccomandazione o per essere preferito in quanto italiano, riuscì a escludere Pierre Mignard dalla committenza per l'altare di San Carlo ai Catinari⁹⁰; Schnapper rifiuta di cogliere l'influenza di Cortona sul pittore Nicolas Mignard a



29. A. Péro, *Histoire générale de l'art* (direzione di A. Michel), VII, 2, Colin, Paris 1926.

differenza di Blunt⁹¹. Il contributo che André Chastel dedica ad Anthony Blunt è in effetti rivelatore della maniera in cui è considerata l'arte italiana del XVII secolo⁹². Lo storico francese, non riuscendo a comprendere come il suo collega avesse potuto apprezzare e lavorare sia sul Classicismo francese sia sul Barocco italiano, spiega che nel primo caso le «convenzioni derivano da una scelta personale, nell'altro caso da una pratica sociale».

Tornando indietro nel tempo e consultando i manuali che hanno formato la generazione di Thuillier e di Chastel, si coglie la stessa posizione ambigua verso Cortona. Nella monumentale *Histoire de l'Art* pubblicata sotto la direzione di André Michel, André Péro è il redattore dei capitoli sulla pittura italiana: *L'art italien sous le Bernin* (il titolo è già piuttosto rivelatore)⁹³. Il passaggio su Cortona è straordinariamente elogiativo: il curatore di Versailles celebra gli affreschi dell'artista e i suoi dipinti, si entusiasma per le grandi decorazioni barberiniane e fiorentine, osa ricordare «il grandissimo favore» di cui il pittore godeva in Francia fino alla fine del XVII secolo, e non esita a dedicare un passo autonomo

⁸⁴ Bazin 1963.

⁸⁵ Vitzthum 1962.

⁸⁶ *Idem* 1963b [«Rome et le baroque sont les vrais héros de Briganti»].

⁸⁷ Blunt 1983.

⁸⁸ *Dictionnaire de la peinture italienne* 1964.

⁸⁹ Pérez Sánchez 1985, p. 61 [«le véritable introducteur du grand baroque italien»].

⁹⁰ Boyer 1984.

⁹¹ Egli afferma nella sua recensione alla mostra di Pierre Mignard: «nous restons personnellement frappé par le caractère superficiel, même si elles sont évidentes, des influences italiennes subies par N. Mignard, et peu convaincu de l'influence de Pierre de Cortone, que distingue Anthony Blunt», Schnapper 1981 [«restiamo personalmente colpiti dal carattere superficiale, anche se sono evidenti, delle influenze italiane subite da N. Mignard, e poco convinti dell'influenza di Pietro da Cortona, che distingue Anthony Blunt»].

⁹² Chastel 1983.

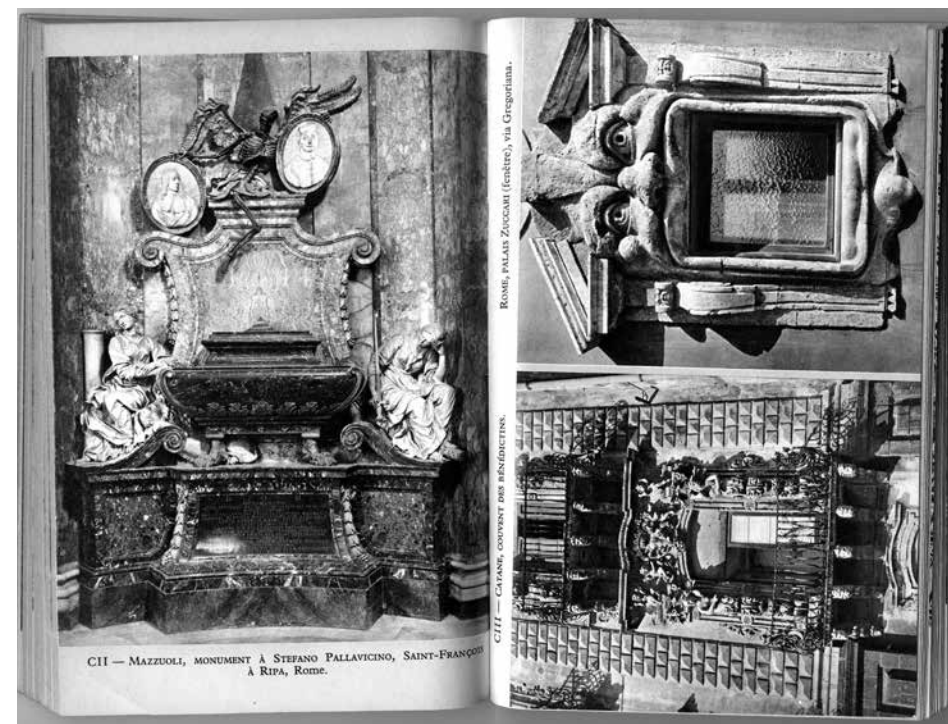
⁹³ Michel 1922, pp. 99-105 per le pagine concernenti Pietro da Cortona.

ai suoi allievi, Romanelli e Ferri, prima di evocare Gaulli e Pozzo (fig. 29). Ma queste pagine elogiative rappresentano in qualche modo un discorso a parte: chiudono il capitolo intitolato *Bologne et Rome. Les élèves des Carrache et de Caravage*, in cui l'autore aveva ripercorso la storia della pittura a Roma da Guido Reni a Carlo Maratti. Come per Félibien, che trattava Cortona sulla soglia dell'*entretien* IX, dopo quello interamente consacrato a Poussin e poco prima di affrontare la pittura francese al tempo di Anna d'Austria, lo sfasamento del passaggio su Cortona ne permetteva le lodi, poiché il contenuto non aveva più importanza nell'elaborazione del racconto e nella costruzione della storia. Del resto, l'*Histoire générale de l'art* che seguiva, pubblicata nel 1938 sotto la direzione di Georges Huisman, direttore generale dei Beaux-Arts, opponeva nel terzo volume «l'arte accademica francese» del XVII secolo all'«accademismo barocco» italiano caratterizzato da «un bizantinismo singolare [che] accendeva gli spiriti»⁹⁴. E benché quest'arte italiana sia vista interamente come dipendente dal Concilio di Trento e dal movimento della Controriforma, Pietro da Cortona è evocato solo *en passant*, come contemporaneo di Bernini che, è vero, incarnava molto meglio l'influenza della «Corte Romana» sulle arti!

Roma: un'arte di convenzione

Questa doppia idea per cui la produzione artistica italiana degli anni 1620-1650 non fosse tanto la creazione individuale degli artisti quanto un fatto sociale, il risultato di convenzioni, e che queste provenissero principalmente dalla Chiesa romana della Controriforma, ebbe molto peso sul mancato interesse mostrato dalla comunità degli storici dell'arte francesi alla creazione artistica del XVII secolo a Roma. Anche se lo scopo principale della tesi di Francis Haskell era stato dimostrare l'inesistenza di uno stile gesuita, il risultato di *Patrons and Painters* contribuiva involontariamente ad alimentare questa idea di una produzione collettiva, nella quale i mecenati avevano un ruolo così importante quanto gli artisti, e nella quale il palazzo era più determinante della bottega, tanto più che una struttura di mercato non era allora abbastanza sviluppata da permettere una certa autonomia della creazione⁹⁵.

Abbiamo visto che si ritrova questa cornice per apprendere il Barocco tanto nei testi molto schematici dell'*Histoire générale de l'art* del 1938 quanto negli scritti ben più informati di André Chastel. Il manuale *L'art italien* di quest'ultimo, che conobbe un'enorme diffusione (e con il quale l'autore di queste pagine fece i suoi primi passi nei musei italiani), tratta il «Barocco» come una creazione collettiva fortemente legata alla società (fig. 30). Questo movimento è caratterizzato dal valore decorativo dell'architettura, che lega urbanistica e teatro, e risulta da «la pressione di due aspirazioni «culturali» opposte: lo sviluppo «della vita di corte e del fasto principesco» e la Controriforma»⁹⁶. Se nella parte sull'architettura, l'autore si mostra sensibile al Barocco (e alla lettura datane da Jean Rousset «lo spazio con-



30. A. Chastel, *L'art italien*, 2 voll., Larousse, Paris 1956, II, pl. CII-CIII.

creto dell'architettura è invaso da spazi immaginari, tanto all'interno come all'esterno»)⁹⁷, i capitoli sulla pittura, ponendo Annibale Carracci alla fine del Manierismo e riducendo la pittura a Roma dell'inizio del XVII secolo a Caravaggio e al luminismo o al «movimento accademico» con i pittori bolognesi, non lasciavano alcun posto alla pittura romana degli anni Venti del Seicento⁹⁸. In realtà, nel capitolo sul Barocco e Roma, la pittura si riduce a un'arte di committenza legata alla religione, e, a proposito dell'esaltazione della gloria celeste nei soffitti dipinti, sono ritenuti più funzionali l'illusionismo dei Carracci o le glorie di Pozzo, mentre alcuna opera dipinta da Pietro da Cortona vi è riprodotta⁹⁹.

Ora, esiste un'archeologia di questo discorso, che non vede nell'arte romana che un'arte della Chiesa della Controriforma, sovraccarica e poco sincera. Ciò riprende una lunga tradizione gallicana che fu rinforzata dai Lumi¹⁰⁰. La critica di Roland de La Platière nelle sue *Lettres écrites... en 1780* a proposito della *Cathedra Petri* di Bernini («tutto questo non ha vera nobiltà se non per la dimensione della sua massa»)¹⁰¹ raggiunge di fatto quella già

⁹⁴ Huisman 1938, III, p. 217 (la collezione è ripubblicata nel 1952 e nel 1957) [«un byzantinisme singulier [qui] embrasait les esprits»].

⁹⁵ Haskell 1963. Significativamente, in Francia, sono state studiate le collezioni (che vengono dopo la creazione dell'opera da parte dell'artista) e molto meno le grandi committenze.

⁹⁶ Chastel 1956. La terza parte sul Barocco (che corrisponde a tutto il XVII e il XVIII secolo) occupa le pagine 111-185 del secondo volume. La citazione è a p. 112.

⁹⁷ *Ivi*, p. 118.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 155-165.

⁹⁹ Si veda *ivi*, ill. CVII e CX.

¹⁰⁰ Su questo tema si veda l'articolo di De Franceschi 2009, da cui sono riprese le citazioni che seguono.

¹⁰¹ Roland de La Platière 1780, t. V, lettera XXX, pp. 302-303 (citato da De Franceschi 2009, p. 484): «tout cela n'a pas vraiment de noblesse que par la grandeur de sa masse».

emessa un secolo prima da Perrault verso il progetto di Bernini per il Louvre: «il disegno che il cavalier Bernini aveva dato per il Louvre era di questa specie, non avendo nulla di grande che la lunghezza, l'altezza e la larghezza»¹⁰². E un secolo più tardi il giudizio di Taine sulla basilica di San Pietro non è molto differente, anche se include l'insincerità religiosa di quest'arte: «qui non c'è che una sala da spettacolo, la più vasta, la più magnifica del mondo, attraverso la quale una grande istituzione ostenta agli occhi la sua potenza. Non è la chiesa di una religione, ma la chiesa di un culto»¹⁰³. Nel corso del XIX secolo, questo anti-romanismo si tinge di un anti-gesuitismo violento, che spiega i giudizi severi di storici come Henry Lemonnier o André Michel non solo verso la Roma del Seicento (Lemonnier: «Ciò che domina, in definitiva, tutta la storia dell'Italia, è il Concilio di Trento. Esso ha restaurato la potenza del sommo pontefice, e consacrato quella dei Gesuiti») ¹⁰⁴ ma anche verso gli artisti che si sono permessi di frequentarla, pure gli artisti francesi come Puget (Michel: «Purtroppo i suoi soggiorni ripetuti in Italia lo misero in contatto con i maestri della decadenza. Pietro da Cortona esercitò su di lui una deplorabile influenza») ¹⁰⁵. Pietro da Cortona non è più il «capo della decadenza» perché ha corrotto il gran gusto romano, come scriveva il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, La Teulière a Villacerf il 9 dicembre 1692¹⁰⁶, ma semplicemente perché è «romano». In effetti in questi tempi in cui la storia dell'arte francese si costituisce come una disciplina, essa è, esattamente come la storia, sede di lotta nazionalista e ogni legame con Roma è severamente condannato. Courajod, nelle sue lezioni all'École du Louvre, rimproverava severamente a Poussin di aver ceduto a «l'abbraccio mortale di Roma» e di aver così «controfirmato l'atto di morte di alcune delle più eminenti qualità dello spirito francese»¹⁰⁷.

Questa corrente anti-romana che ha segnato la genesi della disciplina in Francia si ritrova in parte nei manuali scolastici, sensibili ai destini della storia nazionale, ma anche riflesso del pensiero dei loro autori. Il manuale di Storia moderna «Malet-Isaac»¹⁰⁸, in uso nelle scuole per il decennio 1920, afferma nel primo paragrafo del capitolo sull'arte francese del Seicento che questa «acquisì in Europa una sorta di preponderanza» nel XVII secolo¹⁰⁹. Ogni contatto con l'arte italiana contemporanea è passato sotto silenzio, Vouet non merita dunque di essere citato e Le Sueur è considerato come un «talento facile e un po' superficiale». I due autori devono accettare che Nicolas Poussin e Claude Lorrain, i due artisti

ai quali riconoscono una certa importanza (con Philippe de Champaigne, «il pittore del giansenismo») ¹¹⁰, hanno vissuto in Italia, ma il primo, per la sua attenzione alla composizione, incarna «il genio classico» e in realtà non ha mai copiato letteralmente l'Antico¹¹¹. Il manuale redatto da Tapié nel 1939 per le classi di IV si allontana molto più dall'ideologia del manuale di Storia secondo Lavis e vi potremmo anche scorgere una certa ammirazione per l'Italia¹¹². Diversi paragrafi sono consacrati all'arte barocca, in particolare italiana, e l'autore giunge a intitolare uno di questi *L'art baroque: l'architecture française jusqu'en 1650*, ricordando a fine discorso che «una misura, un pensiero di equilibrio e di logica» permettono di distinguere gli edifici francesi dall'architettura italiana¹¹³. Cinque anni dopo, lo stesso autore redige un manuale sul XVII secolo destinato alle classi di II, in base ai programmi del 21 settembre 1944: nessun capitolo questa volta è destinato all'arte italiana ma due trattano dell'Inghilterra, alleata nella lotta contro l'Asse¹¹⁴. La letteratura e le arti in Francia raggiungono allora «una perfezione che le impose come modelli classici per l'imitazione degli altri Paesi»¹¹⁵. Bernini non è menzionato, ma alla pittura olandese del XVII secolo è dato un grande sviluppo. Per la pittura francese, i nomi di Valentin e di Vouet sono appena evocati in rapporto alle influenze rispettive di Caravaggio e dei Carracci, e l'autore preferisce distinguere «l'armonioso Le Sueur» segnato da Raffaello, i tre fratelli Le Nain, in particolare Louis «pittore sensibile del mondo laborioso della campagna», e Philippe de Champaigne, la cui pittura ha «già un carattere classico»¹¹⁶. Poussin e Lorrain sono stati spostati nel capitolo dedicato al secolo di Luigi XIV e sono trattati dopo il paragrafo su Versailles, e lo «stile nobile e monumentale» di Le Brun nel «grande periodo classico»¹¹⁷. In effetti, questi due pittori «non appartengono ad alcun regno né ad alcuno stile», e seppero non conformarsi alle influenze italiane¹¹⁸.

Occorre attendere la *Nouvelle collection d'histoire* alla quale collaborò Jacques Le Goff, pubblicata per la prima volta nel 1959, ma diffusa soprattutto negli anni Settanta del Novecento, per osservare un netto cambiamento di orientamento, senza dubbio riflesso dell'interesse contemporaneo per il Barocco e di una visione più europea della storia. Il volume per le classi di II che tratta dal XVI al XVIII secolo, nei suoi capitoli sulla storia dell'arte scritti da Jean Rudel (1917-2008), distingue per la pittura al tempo di Luigi XIII tre grandi correnti¹¹⁹: «le tradizioni italiane» con Simon Vouet, lo spirito di «realità e gravità francesi» con i Le Nain, Champaigne e La Tour, e «l'ideale classico di Nicolas Poussin [...], i cui dipinti servono ormai da riferimento all'arte francese classica»¹²⁰. Nessuna ge-

¹⁰² Perrault [1673] 1684, p. 178: «Le dessein que le Cavalier Bernin avoit donné pour le Louvre estoit de cette espece n'ayant rien de grand, que la longueur, la largeur et la hauteur».

¹⁰³ Taine [1866] 1990, p. 29 (citato da De Franceschi 2009, p. 492): «il n'y a ici qu'une salle de spectacle, la plus vaste, la plus magnifique du monde, par laquelle une grande institution étale aux yeux sa puissance. Ce n'est pas l'église d'une religion, mais l'église d'un culte».

¹⁰⁴ Lemonnier 1893, p. 75 (citato da De Franceschi 2009, p. 496): «Ce qui domine toute l'histoire de l'Italie, en définitive, c'est le Concile de Trente. Il a restauré la puissance du souverain pontife, et consacré celle des Jésuites».

¹⁰⁵ Michel 1895, VI, p. 365 (citato da De Franceschi 2009, pp. 496-497): «Par malheur ses séjours répétés en Italie le mirent en rapport avec les maîtres de la décadence. Pierre de Cortone exerça sur lui une déplorable influence».

¹⁰⁶ *Correspondance* 1887, p. 341. Sulla ricezione di Pietro da Cortona in Francia nel XVII secolo, si veda Gady 1997; *Eadem* 1998.

¹⁰⁷ Courajod [1887] 1903, p. 39 (citato da De Franceschi 2009, p. 499): «contresigné l'acte de décès de quelques unes des plus éminentes qualités de l'esprit français».

¹⁰⁸ Albert Malet (1864-1915) e Jules Isaac (1877-1963) furono gli autori di una serie di manuali per l'insegnamento secondario che conobbe un'ampia diffusione in Francia nella prima metà del XX secolo.

¹⁰⁹ Malet, Isaac 1934 (p. 608 per la citazione): «acquiert en Europe une sorte de prépondérance».

¹¹⁰ *Ivi*, p. 613 [«le peintre du jansénisme»].

¹¹¹ *Ivi*, p. 610 [«le génie classique»].

¹¹² Tapié 1939.

¹¹³ *Ivi*, pp. 268, 269: «une mesure, un souci d'équilibre et de logique».

¹¹⁴ Tapié 1947 (2ª edizione).

¹¹⁵ *Ivi*, p. 67: «une perfection qui les imposa désormais comme des modèles classiques à l'imitation des autres pays».

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 70, 71: «l'harmonieux Le Sueur», «peintre ému du monde laborieux de la campagne», «déjà un caractère classique».

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 159, 158: «style noble et monumental», «la grande période classique».

¹¹⁸ *Ivi*, p. 160: «n'appartiennent à aucun règne ni à aucun style».

¹¹⁹ Questi erano già distinti da Lemonnier 1893, ma stabilendo delle gerarchie.

¹²⁰ Arondel, Bouillon, Rudel 1959 (pp. 189-190 per le citazioni): «les traditions italiennes», «réalité et gravité françaises», «l'idéal classique de Nicolas Poussin [...] dont les tableaux vont désormais servir de référence à l'art

rarchia implicita è stabilita tra queste tre correnti e il capitolo sulla civiltà europea verso il 1650 è notevolmente aperto all'arte barocca (di cui l'autore analizza la genesi religiosa, il significato, i creatori e la diffusione dello stile), introducendo anche il nome di Pietro da Cortona.

Tuttavia, si era presa ormai una certa piega. Per lungo tempo, dopo Caravaggio, la pittura romana è adottata solo se conforme alle norme del Classicismo francese o ignorata. Anche un Germain Bazin, seppur sensibile al Barocco, proponeva una visione molto francese della pittura, in una mostra a Digione nel 1964 significativamente intitolata *Peinture classique du XVII^e siècle français et italien*. Gli eroi francesi, in particolare Poussin, dominano lo spettro visivo di questo panorama, e Cortona (presente con un quadro di fatto molto classico, *Venere cacciatrice appare a Enea*) o Domenichino servono a mostrare la «coesistenza feconda di due principi»¹²¹, a favore in realtà di una concezione non accademica del Classicismo, ma comunque del Classicismo¹²².

Quasi lo stesso anno, il notevole volume di Jacques Thuillier su *La peinture française du XVII^e siècle*, pubblicato da Skira e che, aprendo nuove piste, avrebbe segnato una generazione di studiosi, non conteneva capitoli sui legami con Roma¹²³. Un quarto di secolo più tardi, l'opera classica di Alain Mérot sulla pittura francese del XVII secolo comprendeva un capitolo intitolato *Rome-Paris-Rome*, ma Roma e Parigi restano di fatto due mondi separati¹²⁴. La prima parte tratta soprattutto dell'influenza di Tiziano da Poussin a Blanchard, la seconda parte affronta la grande decorazione parigina (senza citare il nome di Cortona), e la terza parte, intitolata *Rome: Poussin et le classicisme des années 1630*, inizia con la rottura tra Poussin e Cortona e mostra la formazione del linguaggio classico di Poussin a Roma ma senza contatto con gli artisti romani.

Di fatto, i rapporti dei conservatori di museo e degli universitari si stabiliranno più con la Bologna di Cesare Gnudi, l'arte dei Carracci (un adattamento della Galleria Farnese orna-va già il palazzo delle Tuileries)¹²⁵ o l'ideale classico di Reni che non con la Roma di Giulio Carlo Argan e della retorica del Barocco. Nonostante la fondazione della sezione di storia dell'arte a Villa Medici nel 1973, per vent'anni nessun giovane ricercatore vi fu inviato per lavorare sulla pittura romana del Seicento.

français classique».

¹²¹ G. Bazin, in *Peinture classique* 1964, p. 6: «coexistence féconde de deux principes».

¹²² Ivi, p. 7: «Le classicisme a pour fondement la nature, et s'il en fait la quête à travers l'antique c'est parce que pour les hommes de ce temps, l'antique était devenu une seconde nature» [«Il Classicismo ha per fondamento la natura, e se ne fa ricerca attraverso l'Antico è perché per gli uomini di questi tempi, l'Antico era divenuto una seconda natura»].

¹²³ Thuillier [1964] 1992.

¹²⁴ Mérot 1994, pp. 94-125.

¹²⁵ In *pendant* a questa prima appropriazione, preceduta dalle riproduzioni a stampa fatte da incisori francesi, si può segnalare la mostra *Annibale Carracci e i suoi incisori* presentata certamente a Roma, ma il cui catalogo fu pubblicato dall'Ecole française di Roma.

Forse a causa dell'importanza dei dipinti italiani del XVII secolo nelle collezioni del Louvre, o della richiesta di un più vasto pubblico per il “Barocco” allora di moda, il mondo dei musei sembra essere stato più aperto. La mostra *Seicento. Le Siècle de Caravage dans les collections publiques françaises*¹²⁶, con una museografia molto “barocca” di Pier Luigi Pizzi che colpì i visitatori (in particolare per la ricostruzione del posizionamento delle grandi pale d'altare romane), è a sua volta un cambiamento. In seguito, diversi giovani ricercatori, sia nei musei sia all'università, si dedicarono allo studio della pittura romana del Seicento. Il catalogo di questa mostra conteneva anche un saggio di un poeta e filosofo, Yves Bonnefoy, che, accanto allo storico della letteratura Marc Fumaroli, avrebbe dato lustro in Francia alle ricerche sulla civiltà romana del Seicento.

Yves Bonnefoy: dalla Roma barocca al super-io di Nicolas Poussin

In questo universo intellettuale ed editoriale poco ricettivo alla Roma barocca, *Rome 1630. L'horizon du premier baroque* di Yves Bonnefoy, pubblicato nel 1970 (fig. 31), brilla per la sua originalità e si distingue per la profonda conoscenza della situazione artistica romana¹²⁷: segna un rinnovamento del pensiero sul Barocco.

L'idea stessa di incentrare un lavoro sulla Roma dei Barberini era rilevante. Significava porre la città pontificia e il Barocco come un momento importante della storia della civiltà europea, allo stesso livello sia di Parigi del 1789 segnata dagli emblemi della ragione, sia del *Salon des Refusés* del 1863, per riprendere i titoli degli altri volumi previsti della serie *Sur les balances du temps*¹²⁸. La copertina, con un dettaglio di un dipinto di Cortona poco noto, e che illustrava non una grande decorazione bensì un quadro da cavalletto, *La lotta di Davide contro i leoni*, era già tutto un programma. Di fatto, l'apparato illustrativo di questo libro significativamente impaginato costituiva un manifesto visivo del pensiero dell'autore. Sulle 174 illustrazioni, tre artisti occupano un posto predominante, totalizzando più di un terzo delle immagini: Bernini (15), con il Baldacchino che apre l'opera, Poussin e Pietro da Cortona in egual modo con non meno di 23 riproduzioni (di cui 4 a colori). Per quest'ultimo, Yves Bonnefoy mostrerà anche dei disegni (fig. 32) attestando questo «sogno d'immediatezza» che caratterizza a suo parere l'artista. A differenza di Briganti nel suo *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, il Cortona mostrato è essenzialmente il pittore da cavalletto (16 illustrazioni su 23, solo 5 per gli affreschi) e naturalmente quello romano. Quanto a Poussin, sono inseriti solo dipinti degli anni 1628-1632, tra cui il *Germanico* e l'*Adorazione dei Magi* di Dresda (ma questi due quadri, i più classici, non sono riprodotti); le quattro tavole a colori costituiscono da sole un manifesto: le due pale d'altare (l'*Apparizione della Vergine a san Giacomo* e il *Sant'Erasmus*), le due versioni dell'*Ispirazione del poeta*. La diversità di queste immagini, che va dagli affreschi di Mellin a palazzo Muti alla medaglia di Urbano VIII del 1630,

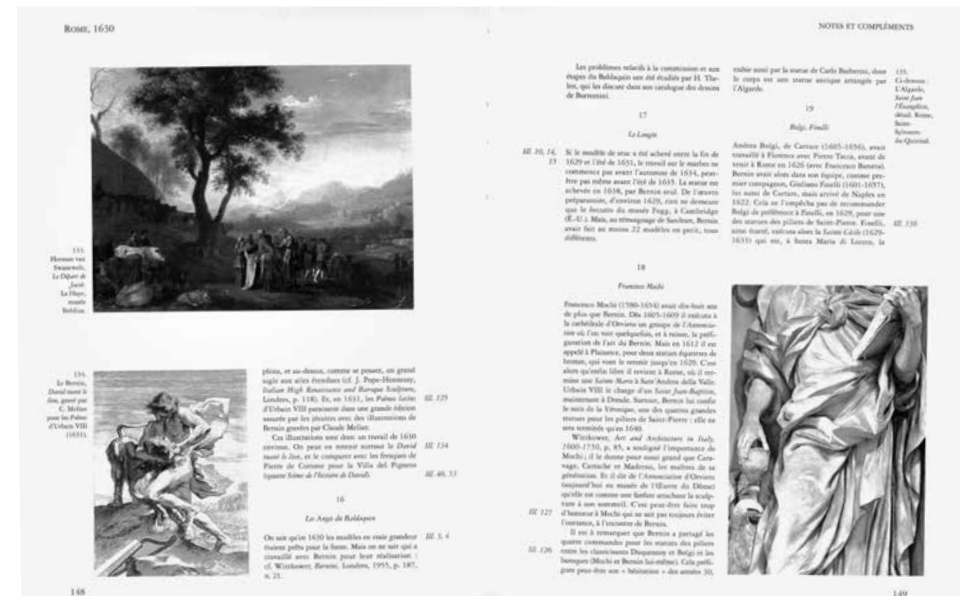
¹²⁶ *Seicento* 1988.

¹²⁷ Bonnefoy 1970.

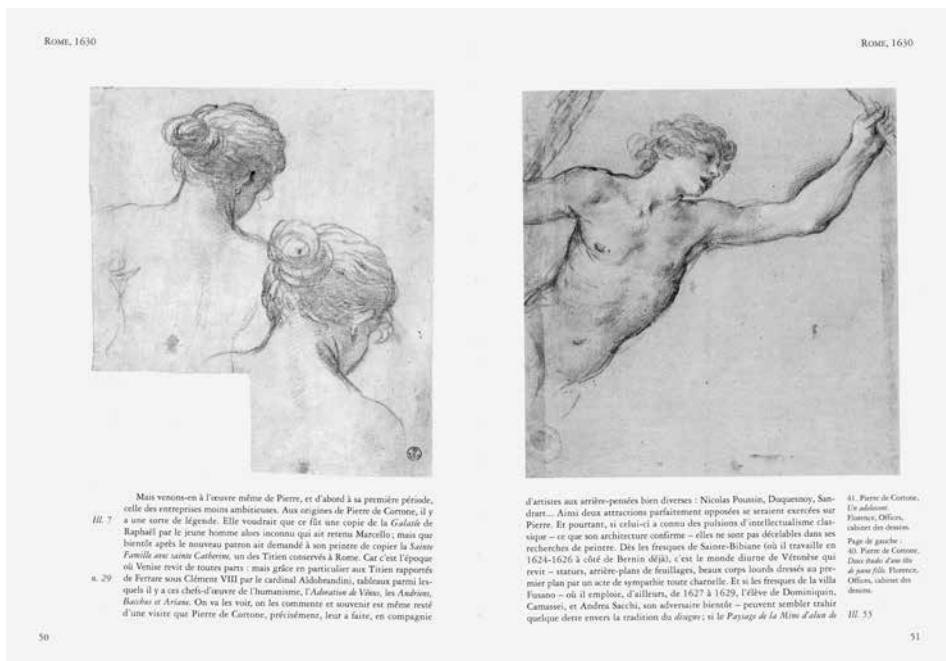
¹²⁸ Su questa serie e la sua ideazione da parte di Bonnefoy, si veda la sua lettera del 3 luglio 1970 a Michel Butor (in cui gli chiede un testo sull'arte americana contemporanea e menziona l'idea di richiedere un'opera a Hubert Damisch), pubblicata in Bonnefoy 2018, pp. 862-865. Per il pensiero di Bonnefoy e la storia dell'arte, si veda Labrusse 2007.



31. Y. Bonnefoy, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Flammarion, Paris 1970.



33. Y. Bonnefoy, *Rome, 1630. L'horizon du premier baroque*, Flammarion, Paris 1970, schede finali, pp. 148-149.



32. Y. Bonnefoy, *Rome, 1630 l'horizon du premier baroque*, Flammarion, Paris 1970, pp. 50-51.

passando per l'*Elefante* inciso da Pietro Testa, permette di comprendere la totalità dello spettro visivo della Roma del 1630¹²⁹.

L'opera attesta anche l'ampiezza della ricerca condotta dall'autore, che si rivela colto così come gli storici dell'arte. Il poeta si mostrava così storico, poiché si affidava, nella sua opera, tanto alla riedizione del catalogo delle sculture di Bernini pubblicato da Wittkower nel 1966¹³⁰, che all'articolo di Briganti su Cerquozzi pubblicato in «Proporzioni» nel 1950¹³¹ o al saggio di Panofsky su «Galileo critico d'arte» (allora non tradotto)¹³² e la recensione che ne fece Alexandre Koyré. Questa qualità della ricerca sulla Roma del 1630 si manifesta chiaramente nella seconda parte dell'opera, che segue il saggio e ne costituisce in qualche sorta il suo apparato scientifico: cinquantaquattro «note e complementi» (fig. 33) formano di fatto dei piccoli capitoli, dal paragrafo di cinque righe per lo «Spadarino» alle argomentazioni di cinque paragrafi su «Cassiano e i libertini». Dall'articolo su «le basi economiche del fasto romano» a quello su «i busti di Bernini» o sul «Barocco e l'illusione», l'autore può così dispiegare un panorama dell'orizzonte del primo Barocco, articolato attorno a personaggi («Rémy Vuibert»), opere («gli angeli del Baldacchino»), fatti («Velasquez: gli acquisti per il re di Spagna»; il siciliano Valguarnera), fenomeni culturali («l'opera romana») o dibattiti intellettuali («Barocco e Classicismo»). Un discorso sfaccettato, riflesso del saggio, dove una prosa magnifica sostiene lo sviluppo delle idee.

¹²⁹ Bonnefoy 1970, rispettivamente pp. 174-175, 192, 179.

¹³⁰ Wittkower [1955] 1966.

¹³¹ Briganti 1950b.

¹³² Per l'edizione italiana si veda Panofsky 1982.

Vale la pena seguire il cammino di queste, poiché Yves Bonnefoy propone una visione molto personale e potente del Barocco romano¹³³. I due primi capitoli formano un'introduzione. Il primo giustifica il «fermarsi in un momento del tempo», la Roma del 1630. Il secondo, esaminando la poetica di Annibale Carracci e di Caravaggio, analizza come questi due artisti abbiano cercato di rispondere alla crisi che segue il Rinascimento, e che vede «una dissociazione tra l'oggetto e il suo ideale». In effetti la crisi dell'ideale sensibile e le molteplici scoperte scientifiche hanno sconvolto la visione dell'universo, che non è più possibile considerare come un'epifania. Annibale Carracci rifiuta in qualche modo questa dissociazione e prova a ritrovare questo ideale con il sogno, Caravaggio al contrario l'accetta e si dedica a dei pezzi di apparenza brutta. I capitoli III, IV e V, partendo dal Baldacchino di Bernini e concentrando sulla basilica di San Pietro a Roma, trattano della componente religiosa dell'arte barocca. In effetti l'arte di Bernini non considera più l'oggetto in sé (nella sua apparenza, come nel Rinascimento), ma nel nostro rapporto con esso. Quest'arte dell'incontro (che passa dal visivo all'esistenziale, dal conosciuto al vissuto) offre alla persona un'esperienza di redenzione, unica e particolare, in un *hic et nunc*. Questa sperimentazione diretta dell'assoluto si comunica nel bisogno di affermarla, in un'eloquenza, spesso più convenzionale, che si manifesta ad esempio nel *Longino*. I tre capitoli successivi (VI-VIII), affrontando la questione del luogo, trattano della decorazione religiosa e profana, così come delle resistenze a questa nuova corrente. In effetti, lo scopo dell'arte non è più la conoscenza, ma l'elaborazione di una liturgia per l'esperienza dell'essere attraverso l'illusione, la costruzione di un luogo per la presenza del sé, ciò che Bonnefoy analizza nei volti scolpiti di Bernini o nelle grandi decorazioni sacre di Lanfranco (cupole e pale d'altare). Il capitolo VII è dedicato a Pietro da Cortona, che riesce, in particolare nel *Ratto delle Sabine*, a elaborare un luogo sensibile al tatto, in cui umanità e natura si ritrovano e costituiscono un'intimità dell'essere umano con se stesso. L'essere, senza la costrizione dei doveri dello spirito, può allora ascoltare le sollecitazioni dei suoi sensi, in un sogno d'immediatezza, e Bonnefoy sottolinea il ruolo del colore in una tale illusione lirica. Giunge poi a considerare le differenti forme di resistenza a questa corrente, dalla mancanza di attitudine (Domenichino) alla resistenza (Du Quesnoy). Nella sua *Santa Susanna*, la durata psicologica (a differenza dell'incontro istantaneo berniniano) è identificata nell'esercizio di una virtù; ma l'artista non riesce a esplorare i passaggi tra la carnalità e la coscienza morale se non attraverso un formalismo: la sua arte si rivela una sconfitta. I capitoli IX e X, su Poussin, mostrano come questi riuscì a superare tale sconfitta. Il primo ritorna sulla crisi degli anni Trenta di Poussin che è una crisi esistenziale: il conflitto tra la profusione del reale (che si esprime in una sensualità profondamente erotica) e i limiti della persona, ciò che spiega i molteplici tentativi di Poussin tra il 1624 e il 1630.

Il sogno, ma soprattutto la volontà di conoscenza, in una preoccupazione più morale che religiosa, è la soluzione a questo conflitto, e il perfezionamento della forma appare come un'esperienza morale, ma che accetta anche dei dati puramente sensibili, poiché liberato

dai valori cristiani. Nell'*Ispirazione del poeta* (seconda versione), l'ideale plastico non significa un'ascesa come in Du Quesnoy, ma promette una catarsi e Poussin fonda così il Classicismo moderno: l'artista può mirare a una forma totale, dove spirito e sensibile sono un tutt'uno. Gli ultimi due capitoli (XI e XII) costituiscono una coda e trattano le bambocciate – che Bonnefoy separa radicalmente dal mistero dell'individuo di Caravaggio e dalla realtà di Rembrandt – e la risonanza nostalgica del paesaggio. È su questa lezione di malinconia che l'opera si conclude, con l'evocazione delle pastorali di Claude Lorrain e la personalità di Valentin.

Questo libro fornisce dunque non una rivalutazione, ma un'altra concezione del Barocco. Cinque punti di forza meritano di essere sottolineati. L'arte barocca non è più presentata come una forma artistica dipendente dal Concilio di Trento e dalla Controriforma, né come un fatto sociale prodotto dalla Chiesa. Essa costituisce, al contrario, un momento nella storia delle idee, una soluzione per riassorbire un'aporia intellettuale del Rinascimento che aveva condotto alla sua crisi: l'impossibilità, sentita da Michelangelo, di poter passare dall'oggetto all'idea tramite la conoscenza, secondo un primato dato all'apparenza dell'oggetto nel sistema prospettico.

Mentre il Barocco è spesso qualificato come arte superficiale, Bonnefoy propone l'esperienza dell'*hic et nunc*, che ne fa un'arte dell'interiorità, della particolarità del sé, con la quale l'essere si realizza. Gli conferisce allo stesso modo una dimensione umanista, per esempio nel luogo tattile elaborato da Pietro da Cortona, «dove giardino e umanità si ritrovano».

Pur essendo una riflessione filosofica (sul cammino dell'essere) e poetica, il discorso sa esplorare alcune figure del Barocco. Così come la linea curva, utilizzata poiché il Barocco è «un'arte che dispiega la durabilità umana e allo stesso tempo la immette nell'unità del divino»¹³⁴, a volte invertendole. Bonnefoy rifiuta per esempio di assimilare il Barocco al *trompe-l'œil*, poiché il Barocco «è un'esperienza dell'essere attraverso l'illusione, e la sua eloquenza indica questa illusione nel momento stesso in cui esso la crea, raggiungendo così l'invisibile». Ma l'essenziale è l'Essere: il Barocco «è un'arte della presenza oltre le forme».

Gli artisti della Roma degli anni "1630" privilegiati dalla storia dell'arte francese sono giudicati severamente: Domenichino si rivela inadatto a questa nuova estetica e il tentativo di Du Quesnoy si risolve in un fallimento. Andrea Sacchi, che secondo André Chastel rimproverava alle «feste degli occhi [del Barocco] di compromettere ogni sincerità e ogni devozione»¹³⁵, è visto al contrario come partecipe della stessa riflessione di quella del Barocco. Nella sua *Allegoria della divina sapienza*: «la realtà qui non è nell'*hic et nunc* del nostro spazio in cui si incarna il Dio di Bernini, dove quello di Cortona matura e si dona in ogni frutto, ma nel campo della coscienza, intellettuale e morale. A differenza di Domenichino, i suoi affreschi rivelano quanto siano forti le suggestioni dell'avanguardia barocca, per quanto riguarda la flessibilità delle forme e la predominanza dell'infinito dei

¹³³ La riflessione di Bonnefoy sul Barocco romano risale almeno al 1965. Nella sua recensione dell'opera di Charpentrat (Bonnefoy 1965) il filosofo difende l'idea dell'esistenza del Barocco come «schema di civilizzazione [...] per alcuni gruppi sociali divenuto un modo d'essere effettivo» e dell'utilità di riflettere su questo tema.

¹³⁴ Si potrebbe comparare questa «curva» alla «piega» analizzata da Deleuze (1988).

¹³⁵ Chastel 1956, II, p. 134.

colori»¹³⁶.

La notevole interpretazione dell'arte di Poussin (che sa anche prevedere che l'armonia tra ragione e sensualità è spesso difficile e che dovrà ricorrere allo stoicismo, al desiderio di insegnare più che di comprendere, in quadri come *La morte di Saffira*) sottolinea quanto l'artista partecipi al movimento barocco della Roma del 1630, anche se lo supera (e non se ne distacca) con uno sforzo di volontà cosciente. Il Barocco è in qualche modo una sorta di substrato necessario, come mostra l'analisi della *Peste di Azoth*, o del *Miracolo dell'arco* per richiamare il titolo di Poussin ripreso da Bonnefoy: «la creazione del dipinto diviene un fine, il dato sensoriale diviene spirito e anche il pittore sfugge alla sua finitezza senza smettere di gioire di ciò che è. Primo dipinto moderno: che ha in sé e non in qualche dio o valore, il suo infinito, il suo sacro, la sua fine».

Questo libro, magnifico e ammirato, non suscitò comunque discussione sul Barocco romano nell'ambito della storia dell'arte. Possiamo inoltre domandarci se il suo autore, collega di Fumaroli e di Thuillier al Collège de France, non sia stato permeabile alla corrente “anti-barocca” che imperversava in un certo *milieu* intellettuale francese. In ogni caso nel 1994, nel suo saggio *Un débat de 1630, la Peste d'Azoth*¹³⁷ et *l'Enlèvement des Sabines*, Bonnefoy mostra Poussin e Cortona non più uniti in questa «celebrazione dell'essere al mondo»¹³⁸, ma opponendosi radicalmente attraverso questi due dipinti. La *Peste di Azoth* è trasformata in un mezzo per l'artista francese di rompere con la poetica di Cortona che egli aveva un tempo condiviso e costituisce una critica cosciente del *Ratto delle Sabine* dipinto da colui che l'accompagnava nel suo studio di Tiziano. Secondo il Bonnefoy del 1994, tutto distingue le due opere. Contro le capacità liriche e sinfoniche di Cortona, Poussin invoca le capacità «più rare» dell'intelletto; contro un colore che fa risuonare i sensi e che si dedica alla ricerca del piacere, la lira di Apollo del pittore di Les Andelys filtra i disordini del desiderio e attesta dell'impresa di un super-io «dato per necessario alla creazione artistica»¹³⁹; a un'immersione voluttuosa nell'infinito della sensazione attraverso il ritmo, Poussin preferisce una volontà ragionata di identificare e di conoscere le componenti. L'opera passa così dal piano dell'essere sensibile a quello della storia, il pittore dalla percezione al significato. Con la crisi personale e questo cambiamento del 1630, Poussin, anche secondo Bonnefoy, ha definitivamente chiuso con la Roma barocca.

¹³⁶ Bonnefoy 1994, p. 94 [«la réalité n'est pas ici dans le hic et le nunc de notre espace où le Dieu du Bernin s'incarne, où celui de Cortone mûrit et se donne dans chaque fruit, mais dans le champ de la conscience, intellectuelle et morale. À la différence du Dominiquin, ses fresques révèlent combien sont fortes les suggestions de l'avant-garde baroque, quant à la souplesse des formes et à la prédominance de l'infini des couleurs»].

¹³⁷ Significativamente, il dipinto non è mai più chiamato “Il miracolo dell'arco”, titolo voluto da Poussin.

¹³⁸ Bonnefoy 1994, p. 118 [«célébration de l'être au monde»].

¹³⁹ Ivi, p. 119: «donné pour nécessaire à la création artistique».

Bernini torna al Louvre. 1988

Lucia Simonato

Raramente si registrano episodi nella vita culturale di una nazione che si offrono, all'opinione pubblica e alla critica storico-artistica, come un sincronico giro di boa, tanto quanto lo fu l'installazione nel cuore del Louvre, alla fine degli anni Ottanta, della copia in piombo del *Luigi XIV a cavallo*, realizzato in marmo da Bernini più di trecento anni prima: un'opera conservata in originale dallo scadere del Seicento a Versailles, che mai aveva destato particolare affetto nei cuori francesi e che, ciononostante, assurse al ruolo di inattesa protagonista nel corso del riallestimento del Grand Louvre (1983-1993).

La «bataille de la Pyramide»

Fortemente voluti da François Mitterrand (1916-1996), tanto da mettere quasi a rischio nel 1988 la rielezione presidenziale, i lavori di ammodernamento e ampliamento dell'importante museo vennero affidati nel luglio del 1983 all'architetto sino-americano Ieoh Ming Pei, che da poco aveva concluso l'East Building della National Gallery di Washington e a Parigi si proponeva di costruire *ex novo* in vetro e metallo una struttura piramidale di imponenti dimensioni al centro dello storico complesso palaziale, non senza suscitare polemiche tanto politiche, quanto artistiche¹⁴⁰. Fin dal gennaio del 1984 il progetto fu strenuamente avversato da uno schieramento eterogeneo di “conservatori”, tra uomini di governo e intellettuali, capeggiati dall'ex-ministro alla cultura Michel Guy (1927-1990) e dal cronista d'arte André Fermigier (1923-1988), temuta firma storica di «Le Monde», che finì addirittura per dimettersi dal proprio giornale, giudicandolo non sufficientemente schierato nella «bataille de la Pyramide»¹⁴¹.

«Come se avessimo bisogno di cercare un professionista di questo tipo dall'altra parte dell'Atlantico», sintetizzò, per dare un'idea del clima incandescente di quegli anni ai lettori dello stesso quotidiano, Emmanuel de Roux in un lungo articolo dedicato a *Le roman du Grand Louvre* il 31 marzo 1989¹⁴², quando anche la «Revue de l'art» destinava un editoriale dello storico dell'architettura François Chaslin al dibattito appena trascorso, presentato come la «mobilitazione senza fine degli antichi contro i moderni» e addirittura come una “guerra” (*Grand Louvre, la guerre est finie*), che aveva visto alla fine cedere anche prestigiose testate cittadine inizialmente assai avverse al progetto, quali «Le Figaro»¹⁴³. Inaugurata al pubblico qualche giorno prima dal presidente francese, la struttura di Pei aveva infine preso forma al centro della Cour Napoléon III, l'ampia corte ottocentesca protesa a est verso il giardino delle Tuileries e trasformata, marginalizzando la più antica (medieval-rinascimental-seicentesca) Cour Carrée, nel nuovo imponente accesso per i visitatori al complesso museale. Proprio in questo spazio, tra la Pyramide e l'Arc de Triomphe du Carrousel, fu innalzata

¹⁴⁰ Sul tema di recente si veda *Histoire du Louvre* 2016, in particolare II, pp. 541-641, con bibliografia precedente.

¹⁴¹ Chemin 2012. Cfr. anche Laclotte [2003] 2005, pp. 244-254; Lang 2010, in particolare pp. 70-79; *Histoire du Louvre* 2016, II, pp. 553-556. Esemplare dell'accesso clima di polemiche in quegli anni è Foucart, Loste, Schnapper 1985.

¹⁴² de Roux 1989 [«Comme si on avait besoin d'aller chercher, de l'autre côté de l'Atlantique un tel praticien»].

¹⁴³ Chaslin 1989, p. 5 [«sempiternelle mobilisation des anciens contre les modernes»].

nella notte tra il 21 e il 22 dicembre del 1988 la copia del capolavoro di Gian Lorenzo¹⁴⁴. In realtà, a ben guardare, fin dall'avvio dei lavori il nome dell'artista romano era stato associato a quello di Pei, in un parallelo intrigante che, destinato a rimbalzare più volte nella stampa internazionale dalla metà degli anni Ottanta¹⁴⁵, sarebbe stato sollecitato inizialmente proprio da un Mitterrand/“novello Re Sole”. Dopo aver preso visione del modello in scala definitivo, il presidente avrebbe infatti assicurato l'architetto che non gli sarebbe toccata la stessa sorte di Bernini¹⁴⁶. Pei, dal canto suo, sorpreso di quanto a Parigi la storia nazionale potesse ancora esercitare una pressione enorme sulla più viva attualità («incontro persone che parlano di Luigi XIV come se lo avessero visto il giorno prima»)¹⁴⁷, avrebbe accettato il lavoro proprio come una sfida¹⁴⁸: far dimenticare «l'échec du Cavalier» (sfida, per la verità, già vinta da diversi architetti italiani, alternatisi in quegli anni in prestigiosi cantieri cittadini: da Renzo Piano a Gae Aulenti, da Gino Valle ad Aldo Rossi)¹⁴⁹. La vicenda è nota. “Straniero”, come il collega sino-americano, Gian Lorenzo venne invitato a intervenire nella storia edilizia plurisecolare (e francesissima) del Louvre, senza però che alla fine fossero messi in opera i disegni che aveva realizzato nel corso del suo soggiorno a Parigi, dal giugno all'ottobre del 1665. Le motivazioni dell'accaduto suggerite dagli storici dell'arte nei decenni del secondo dopoguerra erano state molteplici. Victor-Lucien Tapié si era dimostrato molto conciliante, giustificando nel 1957 lo smacco alla luce tanto della magnificenza perseguita dall'architetto italiano in contrapposizione alla funzionalità pretesa da Colbert, quanto dei vari problemi economici della corte francese e del maggiore interesse di Luigi XIV per Versailles rispetto al Louvre¹⁵⁰. L'anno successivo, invece, Rudolf Wittkower si era soffermato sui codici lessicali diversi entrati in gioco nella commissione. I piani di Bernini sarebbero risultati impraticabili tanto per l'impossibilità in sé di innestare in un diverso ecosistema architettonico modelli geograficamente eteronomi, quanto per le resistenze personali del grande genio nell'accondiscendere ai gusti della corte, innescando così l'aspra contrarietà degli artisti francesi¹⁵¹: una ricostruzione storica nata da un'intelligentissima lettura formale dei progetti berniniani da parte dello studioso tedesco, ma che (assai più delle tiepide posizioni di Tapié) facilmente si prestò a una semplificazione in chiave nazionalistica da parte dei giornalisti parigini, desiderosi di scendere in campo nella polemica sulla Pyramide.

Ma non solo. Voluto all'inizio fortemente da Luigi XIV, il soggiorno di Bernini a Parigi aveva lasciato un documento straordinario, fondamentale nella letteratura berniniana: il *Journal* di

Paul Fréart de Chantelou. Riscoperta negli anni Settanta dell'Ottocento ed edita nel 1885¹⁵², questa fonte in francese, nota in un primo momento unicamente per il testimone conservato nella Bibliothèque de l'Institut de France, non solo descriveva in modo puntuale le principali fasi progettuali del Louvre e la genesi del busto di *Luigi XIV* (oggi a Versailles) realizzato da Gian Lorenzo nel corso della sua permanenza oltremontana, ma restituiva anche un'esautiva raccolta di annotazioni teoriche e commenti personali dell'artista seicentesco. Alcuni, riguardanti i costumi francesi, non mancarono peraltro di trovare un'eco nelle interviste rilasciate da Pei, al quale Mitterrand stesso avrebbe donato (sembra) una copia del volume¹⁵³. La Pyramide era «d'humeur changeante» come «l'umore di Parigi»¹⁵⁴, notò l'americano di origini cinesi; una «nation... changeante» aveva confidato Bernini a Chantelou già trecento anni prima, di fronte ai continui ripensamenti del re e di Colbert¹⁵⁵.

Il colosso di marmo

Né fu solo l'insuccesso del Louvre a caratterizzare l'esperienza di Bernini durante il regno di Luigi XIV, come dimostrò poco dopo la vicenda travagliatissima della sua statua equestre. Commissionata ufficialmente l'indomani del soggiorno oltremontano, nel 1667, come ritratto di *Luigi XIV a cavallo* e inizialmente pensata per l'arredo urbano di Parigi¹⁵⁶, l'opera era stata portata a termine dall'artista a Roma prima della morte (1680), ma venne consegnata solo cinque anni più tardi al re, senza incontrarne il favore. Scampato per pochissimo alla distruzione, il gigantesco colosso marmoreo finì, dopo vari spostamenti, in un punto di Versailles alquanto distante dal palazzo, tra la Pièce d'eau des Suisses e la collina di Satory. Prima però, sotto la guida di François Girardon, già nel 1687 venne rimaneggiato e trasformato in un *Marco Curzio che si getta nell'abisso*. Sopravvissuto alle feroci devastazioni rivoluzionarie tardo settecentesche proprio in virtù di questa nuova veste iconografica, nel corso di tutto l'Ottocento il marmo berniniano restò negletto, offrendosi tutt'al più come un occasionale soggetto per gli esercizi pittorici di qualche paesaggista francese¹⁵⁷. «Questo marmo è noto solo al pastore che conduce le sue pecore a pascolare sull'erba incolta intorno», commentarono malignamente nel 1867 Louis (1822-1901) e René Ménard (1827-1887), collaboratori di Charles Blanc nella paludata «Gazette des Beaux-Arts»¹⁵⁸. Né la situazione in Francia sa-

¹⁵² Chantelou [1665] 1885. Cfr. Simonato 2018, pp. 140-141, con bibliografia precedente.

¹⁵³ Michel 1984: «En donnant à l'architecte un livre, le *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, qui raconte comment l'Italien fut invité pour la colonnade du Louvre puis éconduit...» [«Donando all'architetto un libro, il *Giornale di viaggio del cavalier Barnini in Francia*, che racconta come l'italiano fu invitato per la Colonnade del Louvre e poi congedato...»]. Così anche Foucart, Loste, Schnapper 1985, pp. 58-59.

¹⁵⁴ Pei 1989: «La Pyramide est d'humeur changeante, l'humeur de Paris. Opaque, elle devient une forme, un objet; transparente, elle laisse voir le palais. Au début, je la préférerais sous un ciel bleu. Maintenant je l'aime par tous les temps (nous étions vendredi, il faisait gris)» [«La Piramide è di umore mutevole, come l'umore di Parigi. Opaca, diventa una forma, un oggetto; trasparente, lascia intravedere il palazzo. All'inizio la preferivo sotto un cielo azzurro. Ora l'adoro con qualsiasi tempo (era venerdì, era grigio)»].

¹⁵⁵ Chantelou [1665] 1885, p. 131 (2 settembre). Cfr. Chantelou [1665] 2001, p. 151; Del Pesco 2007, p. 330.

¹⁵⁶ Con varie ipotesi oscillanti nel corso della sua esecuzione: si veda la ricapitolazione in Hoog 1989a; Herrmann Fiore 1998, pp. 322-323. Altra bibliografia sull'opera sarà menzionata nel corso del contributo.

¹⁵⁷ Si consideri ad esempio il disegno di primo Ottocento realizzato da Paul Joseph Anastasi, con l'immagine del monumento in primo piano e il castello di Versailles sullo sfondo (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 11697).

¹⁵⁸ Ménard, Ménard 1867, p. 290 [«Ce marbre n'est connu que du berger qui mène ses moutons brouter l'herbe inculte alentour»]. Su questi temi cfr. anche Simonato 2018, p. 140.

¹⁴⁴ Louis XIV 1988.

¹⁴⁵ Ad esempio, si vedano Christiaens 1985; Bernstein 1985.

¹⁴⁶ Michel 1984.

¹⁴⁷ Pei 1985 [«je rencontre des gens qui parlent de Louis XIV comme s'ils l'avaient vu la veille»].

¹⁴⁸ Michel 1983: «Le Bernin a essayé et il n'a pas réussi», dit I.M. Pei [«Bernini ci ha provato e ha fallito», afferma I.M. Pei].

¹⁴⁹ Italie 1988.

¹⁵⁰ Nel terzo capitolo del secondo libro dedicato a *Il viaggio di Bernini a Parigi*: cfr. Tapié [1957] 1998, pp. 161-186.

¹⁵¹ Così in Wittkower [1958] 1972, pp. 156-159, testo citato ad esempio da Christiaens 1985: «a ce propos on peut citer le texte de Rudolf Wittkower dans *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*: “The french architects were bitterly antagonistic” [«a questo proposito si può citare il testo di Rudolf Wittkover in *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*: “gli architetti francesi erano aspramente antagonisti”].



34. L.P. Phot, *Marco Curzio e Versailles*, fotografia, 1890-1910 circa. Bologna, Fondazione Zeri, inv. 148232.



35. Louis Leygue, *Luigi XIV a cavallo*, 1935 circa, replica del bozzetto berniniano alla Borghe- se. Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, MV 6211.

rebbe stata destinata a cambiare per gran parte del secolo successivo, sebbene fiduciosamente inaugurato nel 1911 dalla pubblicazione dell'entusiasta monografia berniniana di Marcel Reymond¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Reymond 1911.

36. Eli Lotar, *Le Bernin à Versailles et Versailles*, fotografia, 1929 circa. Parigi, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, inv. AM 2011-232.



A questa fece seguito nel 1913 un saggio dello stesso studioso su «La Revue de l'art ancien et moderne», dedicato proprio al colosso dimenticato¹⁶⁰, dove non si mancava di notare (forse esagerando un po') come ancora, a quell'altezza cronologica, l'opera non fosse mai stata né incisa, né fotografata (fig. 34)¹⁶¹ e dove si esprimeva una certa qual predilezione, rispetto alla versione marmorea, per il modello in terracotta oggi esposto alla Borghe- se, ma all'epoca conservato nella collezione parigina del banchiere lionese M. Édouard Aynard (1837-1913)¹⁶². Dopo essere approdato in Italia, nel 1926 il bozzetto venne donato dal conte Alessandro Contini Bonacossi al museo romano¹⁶³, dove nel 1935 lo scultore Louis Leygue (1905-1992) lo disegnò e ne realizzò una copia per l'ambasciatore francese, destinata a palazzo Taverna (fig. 35)¹⁶⁴.

Risentendo di un clima europeo meno ostile a Bernini, di quanto non lo fosse stato nel suo complesso tutto l'Ottocento, qualche indizio (oltre a questo) di una maggiore considerazione in Francia per la statua equestre e per lo stesso Gian Lorenzo si registra in effetti proprio intorno agli anni Trenta¹⁶⁵, quando il colosso fu oggetto anche di una ricca campagna fotografica da parte di Eli Lotar (1905-1969) (fig. 36)¹⁶⁶. Né sembra secondario che, in questo arco di tempo, Rudolf Wittkower scegliesse una rivista di Parigi (ma di amplissima circolazione europea) come la «Gazette des Beaux-Arts», per pubblicare il suo primo articolo «teorico» sullo scultore seicentesco, intitolato *Le Bernin et le baroque ro- main*: il primo saggio nel quale affrontò il problema dei punti di vista e del coinvolgimento

¹⁶⁰ *Idem* 1913.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 23. È edita, ad esempio, di spalle in Fraschetti 1900, p. 359.

¹⁶² Reymond 1913, p. 24 e tav. s.n. Si veda inoltre *Catalogue* 1913, p. 308.

¹⁶³ Herrmann Fiore 1998, p. 310.

¹⁶⁴ Una replica è conservata a Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon, MV 6211, dove si trovano anche diverse prove grafiche dell'artista in preparazione alla copia. Cfr. Dehaye 1978, p. 22.

¹⁶⁵ Charensol 1930, in particolare p. 13.

¹⁶⁶ *Le Bernin à Versailles et Versailles*, 1929 circa. Negativi conservati a Parigi, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, inv. AM 2011-232.

dello spettatore nelle opere di Gian Lorenzo e altre tematiche centrali della sua produzione plastica, come il rapporto con l'arte del Rinascimento e del Manierismo¹⁶⁷. Si trattò non solo di un articolo importante, ma anche dell'unico mai edito sull'artista romano in francese da Wittkower, che ricorse invece negli anni successivi all'inglese per occuparsi tanto del busto di *Luigi XIV* (1951), quanto del *Marco Curzio che si getta nell'abisso* (1961). Né in questi saggi mancò di sottolineare quanto o i temi berniniani fossero già stati affrontati dagli storici dell'arte francesi in modo tendenzioso, o quanto stessero loro poco a cuore nel secondo dopoguerra¹⁶⁸: un dato, confermato dall'esiguo numero di contributi editi in questo arco di anni in francese su Gian Lorenzo, tra i quali si possono ricordare quelli di Jacques Vanuxem su Pierre Cureau de La Chambre, e della storica Madeleine Laurain-Portemer sul cardinal Mazzarino¹⁶⁹. Pubblicato nel 1963, anche il saggio magistrale *The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work*¹⁷⁰ andava di fatto a confermare l'insofferenza di Wittkower a queste date per la tradizione storiografica francese "anti-berniniana" e per le sue etichettature, proprio mentre le evidenze del profondo disinteresse a Versailles nei confronti del *Marco Curzio* tornarono a diventare smaccate. Uscita fortunosamente indenne dal primo e dal secondo conflitto mondiale, nonostante fosse rimasta entrambe le volte priva di protezioni, la statua versava negli anni Cinquanta in condizioni deprecabili, perfettamente descritte da André Pieyre de Mandiargues: con arbusti, pini, rovi, cardì, ortiche, piatti rotti e rottami metallici tutt'intorno, oltre a vari graffiti sulla sua base, sedimentati nel tempo¹⁷¹. In un momento come il sesto decennio del Novecento, quando anche Tapié (pur impegnato a difendere Bernini) si limitava a citare appena il colosso di Versailles nel suo *Baroque et classicisme*, i segnali di un'attenzione francese per la sventurata opera furono davvero minimi. Esistono ad esempio alcune prove grafiche realizzate dallo scultore Martin Etienne (1913-1995) tra il 1957 e il 1958, oggi conservate al Centre Pompidou (fig. 37)¹⁷². Concentrati sull'immagine di un cavaliere lanciato nella corsa, questi disegni risultano assai più in debito con l'idea di un Bernini "astratto", lontano dalla realtà (da poco celebrata da Luigi Moretti)¹⁷³, che non con un'osservazione attenta della statua marmorea.

Lasciata ormai al più completo abbandono, nella notte tra il 5 e il 6 giugno 1980 l'opera fu oggetto addirittura di una volgare aggressione vandalica a colpi di martello e bomboletta spray, che causò diverse fratture tanto nel cavallo (coda, criniera, zampa anteriore destra, orecchio destro) quanto nel cavaliere (cimiero, mento), oltre a macchie di colore

37. Martin Etienne, *Etude d'après. Hommage au Bernin*, disegno, 20 novembre 1957. Parigi, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, inv. n. AM 2011-54.



sul muso del primo e sul volto del secondo. Nello zoccolo del monumento, inoltre, venne lasciata la scritta: «YARK YARK!!! / PATRIMOINE / KAPUTT / ANTIFRANCE»¹⁷⁴. L'attacco non trovò eco immediata nei giornali francesi, ma non restò nemmeno completamente privo di conseguenze, visto che riuscì comunque a riportare l'opera nuovamente (dopo tanto tempo) all'interno di una «memoria collettiva»¹⁷⁵. A questo contribuì anche un breve intervento su «Le Monde» del novembre successivo all'aggressione, intitolato *Lexil du Bernin*, dove Frédéric Edelman giudicò imperdonabile che non si fosse fatto ancora nulla non solo «per restaurare e proteggere quest'opera del Bernini» ma soprattutto «per trovarle a Versailles, Parigi o altrove, una collocazione che valesse l'opera e che l'opera meritasse»¹⁷⁶. Non era la prima volta, di certo, che si auspicava una migliore esposizione del *Marco Curzio*, ma nel nuovo contesto che si stava aprendo, le provocazioni di Edelman si sarebbero trasformate presto in un *assist* mediatico importante a vantaggio di tutto l'*affaire* "Louvre/Pei"¹⁷⁷.

A puntellare questa nuova attenzione per il capolavoro marmoreo accorse anche il vivace interesse storico-artistico nei confronti di Bernini, che caratterizzò gli studi europei del nono decennio del Novecento. Dopo i pionieristici contributi di Raymond (1913) e di Wittkower (1961), si assistette alla pubblicazione nell'arco di pochi anni di diversi saggi monografici dedicati all'opera "esiliata" o ai progetti di Gian Lorenzo per il Louvre, ad

¹⁷⁴ Lavin 1987a, pp. 454, 464.

¹⁷⁵ *Un Louis XIV* 1987: «La sculpture du Bernin s'est trouvée il y a six ans sur la sellette, ce qui l'a vaguement rappelée au souvenir collectif» [«La scultura di Bernini si è trovata sei anni fa sotto i riflettori, cosa che l'ha vagamente richiamata alla memoria collettiva»]. Si veda anche Hoog 1989b, p. 46.

¹⁷⁶ Edelman 1980 [«pour restaurer et protéger cette œuvre du Bernin», «pour lui trouver à Versailles, à Paris ou ailleurs, un emplacement qui la vaille et qu'elle mérite»].

¹⁷⁷ Il tema del danneggiamento dell'opera berniniana è ricordato a metà degli anni Ottanta ancora in de Roux 1986 e accompagnò la celebrazione dell'innalzamento della copia al Louvre: si veda ad esempio *Louis XIV* 1988.

¹⁶⁷ Wittkower 1934.

¹⁶⁸ *Idem* 1951 (dove, a p. 4, Colbert veniva presentato come un ministro che «credeva nell'arte francese fatta dai francesi per i francesi» [«believed in French art for the French by the French»]) e *Idem* 1961: con un riferimento esplicito, a p. 499, all'immagine di un Bernini "avaro" costruita da Léon Mirot (Mirot 1904, p. 278: «le cavalier, malgré la fortune qu'il avait amassée, était fort avare» [«il cavaliere, malgrado la fortuna che aveva accumulato, era molto avaro»]).

¹⁶⁹ Laurain-Portemer 1969; Vanuxem 1965. Su quest'ultimo autore si veda il saggio di Olivier Bonfait nel presente volume.

¹⁷⁰ Wittkower 1963.

¹⁷¹ Mandiargues 1958, pp. 9-14. Su questo si veda Hoog 1989a, pp. 56-57.

¹⁷² Parigi, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne, inv. AM 2011-54 (datato 20 novembre 1957) e inv. AM 2011-55 (datato 1958), entrambi schedati con il titolo *Etude d'après. Hommage au Bernin*.

¹⁷³ Moretti 1950 (ringrazio Duccio Nobili per la cortese segnalazione).

esempio da parte di Cecil Gould (1981), Robert W. Berger (1981) e Daniela del Pesco (1984)¹⁷⁸. Amico di André Chastel, che fin dalle prime ore si era schierato a favore del progetto del Grand Louvre¹⁷⁹, anche Irving Lavin affrontò il tema nel 1987, quando, addirittura in francese, pubblicò non solo un saggio sulle caricature di Bernini¹⁸⁰, ma soprattutto un contributo sulle opere ideate da lui per Luigi XIV (palazzo, busto e statua equestre), in cui rimarcò l'apprezzamento che in un primo tempo tutte e tre avrebbero riscosso alla corte regia, al netto di ogni successiva vicenda di ricezione e interpretazione in chiave nazionalistica¹⁸¹. Né si fatica molto a immaginare quanto l'importante studio, incentrato sul problema della costruzione architettonica e figurativa di un'immagine di potere, intendesse ammiccare, a quelle date, al dibattito parigino in corso su Mitterrand e sulla sua imponente commissione.

Un problema identitario

Forse sollecitati dall'aggressione vandalica del 1980 (ben descritta proprio da Lavin), forse spronati dall'occasione del tricentenario della morte di Bernini (caduto nello stesso anno), questi studi intervennero (se non a sanare, almeno) a evidenziare una lacuna grave ruotante intorno al tema "Bernini e la Francia", per larga parte degli anni Ottanta ancora accantonato dagli studiosi oltremontani. Lo esemplifica bene la situazione delle pubblicazioni monografiche in lingua francese dedicate a Gian Lorenzo nella prima metà del decennio: appena due testi, entrambi di traduzione, firmati da un autore italiano (Franco Borsi) e da un americano (Howard Hibbard)¹⁸². Solo nel 2005, poi, il fondamentale volume di Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque* (1955), mai citato da Tapié in *Baroque et classicisme*¹⁸³, venne edito in francese: a mezzo secolo dalla prima uscita, quando erano ormai già disponibili in traduzione i libri scritti sull'artista romano da Charles Avery (1998)¹⁸⁴ e Tod A. Marder (2000)¹⁸⁵.

Né meno eloquente è la vicenda editoriale del *Journal* di Chantelou. Dopo la prima edizione complessiva di Ludovic Lalanne nel 1885 (anticipata dalla pubblicazione a puntate del testo sulla «Gazette des Beaux-Arts» nel decennio precedente), la preziosa fonte venne riproposta appena due volte in Francia nel corso del Novecento: nel 1930 in un formato più agevole e in maniera parziale dal critico d'arte e giornalista Georges Charensol (1899-1995), suggestionato dal documento ancora come da un «tableau de mœurs»¹⁸⁶, e quindi di nuovo nel 1981, in occasione del tricentenario berniniano, a cura di Jean Paul Guibbert, uno studioso d'arte contemporanea, che la corredò di una breve introduzione, limitandosi (come osservò Anthony Blunt su «The Burlington Magazine» l'anno dopo) a ripubblicare

le note di Lalanne con l'aggiunta di pochi dati utili e molti errori¹⁸⁷. Al di là di questo, è interessante comunque notare che nessuno storico dell'arte francese di primo piano, né tantomeno qualche specialista francese del Seicento si cimentò nell'impresa, come invece sarebbe avvenuto solo quattro anni più tardi, nel 1985, per i tipi della Princeton University Press, con l'edizione inglese *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, corredata di una breve prefazione postuma dello stesso Blunt e note di George Bauer. «Salutiamo dunque questa pubblicazione estremamente accurata, in attesa di un'edizione critica in lingua francese, di cui si sente vivamente il bisogno», puntualizzò Alain Mérot sulla «Revue de l'art» nel dare l'annuncio della recente e generosa pubblicazione d'Oltremontana¹⁸⁸. E il desiderio, come è noto, sarebbe stato esaudito solo quindici anni più tardi, con la nuova edizione del testo francese data alle stampe da Milovan Stanić nel 2001, ottenuta collazionando un testimone del *Journal* conservato alla Fondation Custodia di Parigi, mai prima preso in considerazione negli studi¹⁸⁹.

Nonostante alla fine degli anni Ottanta il momento sembrasse ormai davvero propizio per offrire una valorizzazione più sontuosa al gruppo equestre, lo stato dell'opera, gravemente danneggiata nell'aggressione del 1980, costrinse a provvedimenti parziali. L'originale berniniano venne ricoverato sei anni nella Grand Écurie du Roi per il restauro e, giudicato al suo termine comunque troppo fragile per un'esposizione all'intemperie, passò quindi nell'Orangerie¹⁹⁰, dove si trova ancora oggi. Una copia in polvere di marmo e cemento bianco lo rimpiazzò nei giardini di Versailles¹⁹¹. Una copia in piombo su un'ossatura d'acciaio, realizzata a partire da un'impronta in silicone dell'originale, venne fusa nella fonderia de Coubertin a Saint-Rémy-lès-Chevreuse tra il 1987 e il 1988, per essere installata nella Cour Napoléon¹⁹². L'uso del piombo (e non del bronzo), destinato con il passare del tempo a diventare più chiaro, venne deciso da Pei, per raggiungere un più armonico accordo di colore tra l'opera plastica e le superfici degli edifici circostanti¹⁹³.

Coinvolgendo fin dal 1985 Michel Laclotte (all'epoca conservatore, poi direttore del Louvre) e Jean-René Gaborit (direttore del Département des sculptures), la scelta di replicare il colosso berniniano venne presa dall'architetto nel maggio del 1986 a seguito di un sopralluogo a Versailles¹⁹⁴. Già nei suoi primi progetti del 1984 era stata prevista d'altra parte l'installazione, su un'alta colonna, di una statua equestre in metallo, accanto sia ad arredi urbani quali le colonne rostrate di Place de la Concorde e aste portabandiera di

¹⁸⁷ Chantelou [1665] 1981 (e cfr. Blunt 1982, p. 770).

¹⁸⁸ Sulla «Revue de l'art» nel 1986 (n. 73, p. 68) [«On saluera donc cette publication extrêmement soignée, en attendant une édition critique en français dont le besoin se fait vivement sentir»].

¹⁸⁹ Chantelou [1665] 2001.

¹⁹⁰ Hoog 1989a, pp. 57-58; *Idem* 1989b, p. 46. Il precario stato di salute dell'opera è sottolineato ad esempio da de Roux 1986: «Ainsi les "bombages" employés contre le groupe équestre du Bernin, près de la Pièce d'eau des Suisses à Versailles. Seul un abrasif puissant qui altère gravement la surface de la pierre peut venir à bout de la peinture ainsi projetée» [«Così le bombolette spray usate contro il gruppo equestre di Bernini, presso la Pièce d'eau des Suisses a Versailles. Solo un potente abrasivo che altera consistentemente la superficie della pietra può rimuovere la pittura che vi è stata in quel modo gettata»] e in *Louis XIV* 1988: «Il était désormais impossible de l'exposer aux intempéries» [«Era adesso impossibile esporla alle intemperie»].

¹⁹¹ Château de Versailles, inv. 2009.00.001. Cfr. Hoog 1989c, p. 27. La notizia anche in *Un Louis XIV* 1987.

¹⁹² Hoog 1989b; *Idem* 1989c.

¹⁹³ *Idem* 1989b, p. 46.

¹⁹⁴ *Idem* 1989a, pp. 58-59.

¹⁷⁸ Gould 1981; Berger 1981; Del Pesco 1984.

¹⁷⁹ Cfr. Chastel 1985. Si veda anche Laclotte [2003] 2005, p. 250.

¹⁸⁰ Lavin 1987b.

¹⁸¹ *Idem* 1987a.

¹⁸² Borsi 1984; Hibbard 1984.

¹⁸³ Wittkower [1955] 2005.

¹⁸⁴ Avery [1997] 1998.

¹⁸⁵ Marder [1998] 2000.

¹⁸⁶ Charensol 1930, p. 14; Chantelou [1665] 1930.



38. Bernini, la Pyramide e il Louvre.

Place de la République (in copia), sia alla statua della *Nike di Samotracia* svettante sulla piazza, ma all'interno della Pyramide¹⁹⁵: un insieme eclettico poco amato dagli oppositori del progetto¹⁹⁶. Proposto forse per ottenere un effetto più dinamico, questo assortimento plastico sembrava in realtà addirittura evocare la prima idea che Gian Lorenzo aveva concepito per «riempire il gran vuoto tra i due palazzi del Louvre e delle Tuileries», quando si trovava ancora a Parigi e la commissione della statua equestre non era nemmeno stata ufficializzata. Ricordato da Chantelou, il progetto rispondeva a una richiesta di Colbert e consisteva nell'installazione dentro «una specie di anfiteatro a imitazione del Colosseo e del Teatro di Marcello», in particolar modo di «due colonne come quella di Traiano e quella di Antonino e, tra le due, un piedistallo dove sarebbe stata collocata la scultura del re a cavallo, con il motto “non plus ultra”»¹⁹⁷.

Alla fine, come è noto, il monumento metallico berniniano è rimasto l'unico elemento figurativo, di quelli inizialmente previsti, sul nuovo assetto della Cour Napoléon (fig. 38). Né certamente l'ampia risonanza data nel corso degli anni Ottanta in Francia dalla letteratura scientifica e dai giornali alla notizia dell'originaria pertinenza del colosso al Louvre¹⁹⁸ dovette giocare un ruolo secondario nella sua predilezione da parte di Pei, che non mancò di rilevare la convenienza dell'opera seicentesca rispetto alla «situazione storica e simbolica»¹⁹⁹. Del resto, quanto precisa fosse la volontà di una sua riabilitazione è confermato anche dall'iscrizione che venne scelta per la base moderna: «LOUIS XIV /

d'après G.L. BERNINI / dit LE BERNIN 1598-1680 / fonte en plomb de 1988». Nessun accenno, dunque, alla vicenda del *Marco Curzio*, «oscuro eroe della Repubblica romana»²⁰⁰, del quale rimanevano però ancora intatte nella copia metallica tanto le fiamme, quanto il vistoso copricapo di piume, aggiunti all'originale marmoreo berniniano solo dopo il suo arrivo a Versailles²⁰¹.

Quanto alla statua di Bernini, Luigi XIV che caracolla sul suo cavallo di piombo, fu approvata all'unanimità. Dove sono finiti i detrattori riuniti in associazioni per combattere meglio il mostro che si apprestava a disonorare uno dei nostri antichi palazzi?

Così scriveva l'anno successivo de Roux su «Le Monde»²⁰², a riprova di una sostanziale accettazione ormai, nonostante il suo oscuro passato, del gruppo metallico sulla piazza del Louvre da parte dell'opinione pubblica nel 1989, pur lasciando intravedere i confini di una più ampia criticità, che già emergeva in alcune sfumature del parallelo Bernini/Pei proposto dalla stampa francese di quegli anni. Assimilati quali vittima/possibile vittima dello «sciocismo» locale, in realtà i due architetti erano stati ben distinti, soprattutto dai sostenitori del secondo, per le qualità dei loro progetti. Il primo disegno per il Louvre dell'artista italiano, ricordavano i giornali parigini ancora nel 1988, aveva sconvolto «i francesi per la sua estetica tormentata»²⁰³. La Pyramide di Pei era invece una «geometria pura», funzionale e logica, addirittura «minimale» e tanto naturale quanto «l'Obélisque sur la Concorde», dunque tutt'altro che «un “gesto” architettonico gratuito»²⁰⁴; né si doveva temere per la sua messa in opera, visto l'intervento dell'architetto sino-americano a Washington, dove aveva dimostrato «una finezza perfetta nel suo approccio ai musei», creando come «estensione del museo neo-classico» addirittura «un capolavoro all'insegna della discrezione e dell'adattamento al viale monumentale e storico della capitale americana»²⁰⁵.

Se poi un modello seicentesco andava cercato, era lo stesso Pei, ben lungi dall'elogiare «Bernini architetto», a spingere avanti il nome di André Le Nôtre²⁰⁶, il geniale giardiniere di

²⁰⁰ Louis XIV 1988 [«obscur héros de la République romaine»].

²⁰¹ Cfr. Berger 1981, p. 235.

²⁰² de Roux 1989 [«Quant à la statue du Bernin, Louis XIV caracolant sur son cheval de plomb, elle fait l'unanimité. Où sont passés les détracteurs, groupés en associations pour mieux combattre le monstre qui s'apprêtait à déshonorer un de nos vieux palais?»].

²⁰³ Louis XIV 1988 [«les Français par son esthétique tourmentée»].

²⁰⁴ Michel 1984 [«géométrie pure», «minimale», «un “geste” architectural gratuit»].

²⁰⁵ Idem 1983 [«un raffinement sans défaut dans sa manière d'aborder les musées», «extension d'un musée néoclassique», «un chef-d'œuvre marqué par la discrétion et l'adaptation au grand Mail historique de la capitale américaine»].

²⁰⁶ Cfr. Foucart, Loste, Schnapper 1985, p. 97 (con la citazione di un'intervista di Pei del 26 gennaio 1984 su *Libération*, in cui l'architetto avrebbe affermato di muoversi con il suo progetto «dans la tradition de Le Nôtre»), e Cotté 1989, p. 14 (per l'adozione del vetro nella Pyramide, definito «une solution “paysagée”» [«una soluzione “paesaggistica”»], in grado di giocare con l'aria e l'acqua, proprio come fece a Versailles Le Nôtre «grand architecte de l'espace» [«grande architetto dello spazio»]). Si veda anche Pei 1989: «La stricte géométrie du plan l'inscrit dans la continuité de l'art français du paysage. Un jour prochain, il faudra rénover les Tuileries, qui sont en piètre état et l'on retrouvera sans doute le dessin de Le Nôtre qui était au pied du château. Et l'on verra à quel point Le Nôtre m'a inspiré» [«la rigorosa geometria della pianta la colloca in continuità con l'arte del paesaggio francese. Prossimamente sarà necessario rinnovare le Tuileries, che sono in cattive condizioni, e si troverà sicuramente il disegno di Le Nôtre che si trovava ai piedi del castello. E vedremo a quel punto quanto mi abbia ispirato Le Nôtre»]. Cfr. Laclotte [2003] 2005, pp. 249 e 269 («ma la presenza [nella casa newyorkese di Pei] di un bel disegno di Jacques Villon dimostrava che le sue affinità con il Classicismo francese non si limitavano a Mansart, Le Nôtre e Gabriel»), e *Histoire du Louvre* 2016, pp. 570-571.

¹⁹⁵ *Histoire du Louvre* 2016, II, p. 580. Si veda per il plastico con tutti gli elementi elencati Gravelaine, Lebrat 1999, p. 23.

¹⁹⁶ Si veda la vignetta di Jean Pattou del 1984, edita in *Histoire du Louvre* 2016, II, p. 555. Per il riferimento al progetto di Pei come a una nuova Disneyland o alla resurrezione di un «défunt Luna-Park» cfr. Fermigier 1984.

¹⁹⁷ Chantelou [1665] 1885, p. 96 (13 agosto) [«remplir le grand vide qui sera entre les deux palais du Louvre et des Tuileries», «une espèce d'amphithéâtre à l'imitation du Colisée et du théâtre de Marcellus», «deux colonnes comme la Trajane et l'Antonine et, entre les deux, un piédestal où serait la statue du Roi à cheval avec le mot “non plus ultra”»]. Cfr. Chantelou [1665] 2001, p. 118; Del Pesco 2007, pp. 290-291 e note a p. 319. Per Hoog 1989b, p. 46, il progetto berniniano era noto a Pei. Si veda inoltre *Idem* 1989a, pp. 58-59.

¹⁹⁸ Cfr. Lavin 1987a; Martin 1986 (e la recensione a quest'ultimo, *Un Louis XIV* 1987).

¹⁹⁹ Hoog 1989a, p. 59 [«situation historique et symbolique»].

Luigi XIV. Un'ammirazione dimostrata anche dalla cura con cui Pei aveva creato a Parigi, sotto diretto impulso di Mitterrand, una nuova prospettiva tra preesistenze prima mai pensate in dialogo, trasformando il Louvre nel nuovo punto di partenza di un'illimitata visuale urbana rivolta, lungo l'asse degli Champs Élysées, all'Arc de Triomphe e addirittura a La Défense: «l'asse [...], quale l'aveva tracciata Le Nôtre su richiesta di Luigi XIV», rimarcava l'architetto sino-americano nel 1989²⁰⁷. Decentrato rispetto alla Pyramide, l'innescò della visuale venne esaltato proprio dal posizionamento del monumento equestre seicentesco/contemporaneo, con il cavallo pronto a gettarsi verso il giardino delle Tuileries e verso l'infinito, e il cavaliere leggermente girato quasi ad accogliere i visitatori²⁰⁸. L'opera di Gian Lorenzo diventava così non più un semplice elemento all'interno di un sistema decorativo, ma lo snodo fondamentale per dare avvio alla fuga prospettica (a ben guardare del tutto "anti-berniniana" nella concezione), ideata per valorizzare il Louvre nel contesto cittadino.

In altri termini, già elogiato per la delicatezza adottata nel confrontarsi con i diversi linguaggi architettonici locali, Pei venne celebrato dalla stampa parigina (quando favorevole) innanzitutto per il suo essere naturalmente "classico", ovvero prossimo a quel Classicismo celebrato in Francia come un carattere nazionale fin dai tempi di Luigi XIV: fin dal rifiuto delle opere berniniane, innalzato volentieri da gran parte della storiografia francese tra Otto e Novecento, se non ad atto fondativo di quello stesso Classicismo, almeno a momento cruciale della sua presa di coscienza. Nel caso della statua equestre, esemplificativa dell'ultima tormentata maniera di Gian Lorenzo (mal compresa anche a Roma), il suo approdo a Versailles sarebbe avvenuto, infatti, quando già si era affermata una nuova estetica nazionale "antibarocca", impermeabile a esterofile infiltrazioni²⁰⁹. Ecco dunque che, allo scadere del Novecento, gestire l'immagine pubblica del "neonato *Luigi XIV*" berniniano davanti al Louvre, ovvero di «una statua barocca su una piazza classica» («classica» ancora dopo la Pyramide di Pei)²¹⁰, significava di fatto tornare a porsi il problema dell'anima "barocca" della Francia e della sua dipendenza stilistica (almeno in questo) da forze eteronome: assai più della *querelle des anciens contre les modernes*, un problema questo per la nazione non solamente (o strettamente) estetico, storiografico e culturale, ma addirittura identitario, come rimasero tempestivamente una serie di interventi tanto di divulgazione, quanto accademici editi a giro di posta, l'indomani dell'istallazione del monumento equestre, tra il 1989 e il 1990.

²⁰⁷ Louis XIV 1988 [«l'axe [...], tel que l'avait tracé Le Nôtre à la demande de Louis XIV»].

²⁰⁸ Il problema si era già posto con la rimozione del monumento a Gambetta, come spiegava Chastel 1985: «un peu plus en avant, le monument à Léon Gambetta (enlevé en 1954) s'élevait: une pyramide, sauf erreur, de 12 mètres; ce monument était hideux, comme disaient les critiques de l'art officiel d'il y a cent ans; mais il avait l'avantage de servir d'articulation entre l'axe du Louvre et celui de la grande perspective occidentale de Paris, ouverte par la misérable destruction des Tuileries en 1882» [«poco più avanti sorgeva il monumento a Léon Gambetta (eretto nel 1954): una piramide, se non erro, di 12 metri; questo monumento era orribile, come dicevano i critici dell'arte ufficiale cento anni fa; ma aveva il vantaggio di fungere da snodo, tra l'asse del Louvre e quello della grande prospettiva occidentale di Parigi, aperta dalla sciagurata distruzione delle Tuileries nel 1882»]. Su questa funzione della statua equestre cfr. anche Lang 2010, pp. 127-128.

²⁰⁹ Ancora nel 1986, di un rifiuto "estetico" parla, in relazione alla statua equestre, Martin 1986, p. 51. Su posizioni diverse invece, come si è già scritto, Lavin 1987a.

²¹⁰ Trabuc 1990, p. 69 [«une statue baroque sur une place classique»].

Il gusto francese, che si vanta di amare l'ordine, ha a lungo tenuto il Barocco ai margini, ai confini del barbaro. Un gusto oltremontano la cui esuberanza ha sfidato le norme e la misura che dovrebbero essere fissate per il bello. Ma il gusto cambia, i ricercatori cercano e scoprono il nuovo punto di vista che mette fine ai malintesi... L'interrogativo non è da poco: anche la Francia è barocca? In un momento in cui... il Grand Louvre rende omaggio a Bernini... offrendo il suo *Luigi XIV equestre* come punto di incontro per i visitatori della Piramide, Philippe Minguet, che insegna estetica a Liegi, ci guida verso il genio barocco sviluppato in Francia²¹¹.

Così si apriva la recensione molto positiva su «Le Monde» al volume di Minguet intitolato *France baroque*²¹², pubblicato a Parigi nel 1988 dalle Éditions Hazan e preceduto due anni prima dalla corposa opera di Yves Bottineau, *L'art baroque*²¹³, che nel 1987 sarebbe stato nominato «conservateur en chef» del museo di Versailles, creando quella che lo stesso quotidiano parigino non mancò di descrivere, pur con i toni di una rincuorante via di compromesso, come una «situazione paradossale: questo amante della voluta e del rigonfio, della curva e dell'asimmetria si trova alla testa del monumento che simboleggia il rigore classico in tutta la sua imponenza»²¹⁴. A restare interdetta fu semmai soprattutto la critica storico-artistica. Il titolo dell'opera, *L'art baroque*, era stato certamente dato dall'editore²¹⁵ per accondiscendere alla moda del momento, ribatterono dalla «Revue de l'art» nell'editoriale del 1990 Monique Mosser e Alain Mérot. Indignati contro il post-modernismo abituato a mescolare tutto e contro quello che consideravano solo come un fenomeno passeggero di «uso e abuso del Barocco», i due studiosi si arroccarono su una riluttanza di vecchia data, scagliando un anatema ormai ben noto:

Il matrimonio – talvolta giudicato innaturale – della Piramide del Louvre con la statua equestre di *Luigi XIV* di Bernini fu considerato da alcuni come la riparazione di una ingiustizia, la riabilitazione di una grande opera maledetta. È piuttosto un segno dei tempi: due immagini accoppiate, prive di ogni contesto, la cui antitesi non ha più senso in un'epoca che privilegia lo sconnesso, l'irregolare – insomma lo *zapping* culturale, ma sembra resuscitare il vecchio dibattito Classico/Barocco²¹⁶.

²¹¹ Baroque 1989 [«Le goût français, qui se flatte d'aimer l'ordre, a longtemps tenu le baroque en lisière, aux frontières du barbare. Un goût ultramontain dont l'exubérance défiait les normes et la mesure qu'il convient de fixer au beau. Mais le goût change, les chercheurs cherchent et découvrent l'angle neuf qui met fin aux malentendus... L'énigme n'est pas mince: la France est-elle (aussi) baroque? Au moment où... le Grand Louvre rend hommage au Bernin... en offrant son Louis XIV équestre comme point de rendez-vous aux visiteurs de la Pyramide, Philippe Minguet, qui enseigne l'esthétique à Liège, nous guide vers le génie baroque propre à la France»].

²¹² Minguet 1988.

²¹³ Bottineau 1986.

²¹⁴ Versailles 1987 [«situation paradoxale: cet amoureux de la volute et du boursoufflé, de la courbe et de l'asymétrie se retrouve à la tête du monument qui symbolise la rigueur classique dans toute son imposante rigueur»].

²¹⁵ In effetti, Anne de Margerie firma una lunga *Avant-propos de l'éditeur* nel libro (Bottineau 1986, s.p.).

²¹⁶ Mosser, Mérot 1990, p. 5 [«Le mariage – parfois jugé contre nature – de la Pyramide du Louvre avec la statue équestre de Louis XIV du Bernin a été considéré par certains comme la réparation d'une injustice, le retour en grâce d'une grande œuvre maudite. C'est plutôt un signe des temps: deux images accouplées, privées de tout contexte, dont l'antithèse n'a plus guère de sens à une époque qui privilégie le découps, le saccadé – bref le *zapping* culturel, mais semble ressusciter le vieux débat classique/baroque»]. Sulle reazioni al concetto di "Barocco" intorno al 1989-1990, cfr. Mazel 2014, pp. 37-40.

III. FARE SENZA IL BAROCCO: QUALI CATEGORIE STILISTICHE NELLA FRANCIA DEL SEICENTO?

Né è facile nel contesto culturale della metà degli anni Ottanta francesi davvero comprendere chi avesse risvegliato questo nuovo dibattito sul Barocco: se *L'artifice* di Guy Scarpetta, con la sua esortazione al ritorno di uno stile grandioso e anti-naturalistico (come sostenevano Mosser e Mérot), o piuttosto l'imprevisto impatto sull'immaginario collettivo parigino del cavallo berniniano al Louvre; se l'interesse degli storici dell'arte europei e americani per il Seicento romano che tanto respiro aveva preso nel corso del decennio appena trascorso, o piuttosto l'abbandono da parte di molti artisti contemporanei dell'astrazione, in un dialogo sempre più stretto con l'arte post-rinascimentale.

C'è, mi sembra, però una tangenza che più delle altre è il caso di evidenziare, per quanto riguarda la riscoperta di Bernini in Francia allo scadere degli anni Ottanta: l'impiego nel 1986 da parte di Anne Pingeot, conservatrice del Musée d'Orsay, dell'etichetta «néo-baroque», spesa per indicare il linguaggio artistico con cui l'Ottocento plastico francese aveva dato voce al trionfalismo statale²¹⁷. Una parola, pronunciata (forse) dalla persona giusta e al momento giusto²¹⁸ e, se davvero connessa con la scelta di Pei (peraltro avvenuta proprio nel 1986), indubbiamente legittimante. Delimitato da corpi di fabbrica adornati di sculture del diciannovesimo secolo, ben restaurate nel corso dei lavori per il Grand Louvre²¹⁹, il *Luigi XIV* otteneva infine una sede di certo non conforme agli originari progetti del suo autore, ma nemmeno poi (a conti fatti) così tanto stilisticamente dissonante e storicamente inappropriata.

Prorogando la volontà di Luigi XIV, era eventualmente possibile ignorare Roma come centro di produzione di una corrente artistica e limitare la città alla sua funzione di luogo di formazione. Ma è stato più difficile scrivere una storia dell'arte senza ricorrere ai concetti di Classico e di Barocco.

La storiografia sulla scultura francese del *Grand Siècle* rivela chiaramente le ambiguità sottese. Alle narrazioni generali che a volte continuavano a usare il termine Barocco furono preferiti approcci pragmatici, indagando su casi particolari da Tolosa a Versailles, valutando i fenomeni di trasferimenti e di correnti stilistiche legate a un'opera o a una tecnica. Negli scritti possono tuttavia essere identificate due tendenze generali, che si tratti di pittura, scultura o architettura. La prima è quella di preservare Parigi, la capitale, da qualsiasi contaminazione barocca e al contrario accettare per le province la presenza di un'influenza romana o di forme decorative sovraccariche (che potevano essere indicate come eredità dal Manierismo). Inoltre, proprio come la storia del *Grand Siècle* era caratterizzata dalla formazione del territorio francese, unificato da Richelieu e ampliato da Luigi XIV, la storia dell'arte in Francia nel XVII secolo si connotava come il periodo dell'unificazione stilistica, attraverso la lenta acculturazione artistica delle province sul modello parigino, ovvero quello di un'arte misurata e razionale.

Ma come nominare questo periodo? Il termine "Classico" suggerì immediatamente il suo antonimo, il Barocco. Si è quindi trovato rifugio in varie denominazioni, in connotazioni più specificamente francesi, come il "grand goût". Tra queste, una ha dominato ed è rivelatrice: atticismismo. Questa parola-valore usata per descrivere una fase dell'arte parigina, sotto il governo d'Anna d'Austria e di Mazzarino, considerata come la prima "Scuola di Parigi", si riferisce a un ideale greco di purezza. Incarna uno spirito francese, che filtra e sa trovare l'equilibrio razionale. Una nuova mitologia artistica nazionale era stata creata.

²¹⁷ Pingeot 1986, in particolare p. 343.

²¹⁸ Che il rapporto tra la conservatrice e Mitterrand fosse stato addirittura il motivo della ristrutturazione del Louvre è suggerito in Chemin 2012: «ce nouveau Louvre que François Mitterrand veut laisser à l'Histoire, c'est aussi son cadeau à la femme qu'il aime» [«Questo nuovo Louvre che François Mitterrand vuole lasciare alla Storia è anche il suo regalo alla donna che ama»].

²¹⁹ Cfr. Lang 2010, in particolare pp. 122-125.

La storia della scultura francese: verso un approccio pragmatico

Geneviève Bresc-Bautier

In Francia, un abisso sembra aprirsi tra una disciplina storica, la storia dell'arte – i cui attori diffidano dei concetti stilistici dalla definizione complessa – e il vasto pubblico che ha adottato senza retropensieri il termine Barocco per definire un'epoca, una letteratura, una musica e una forma d'arte esuberante, movimentata, dinamica, ricca. Così, dopo un lungo periodo di diffidenza critica, la scultura barocca è divenuta alla moda in alcune regioni. Una tale infatuazione è seguita alla riscoperta di altri stili, l'arte romanica o il gotico *flamboyant*, a lungo disprezzati, spesso ormai associati a una provincia. Il turismo si è impadronito del termine per promuovere le proprie ricchezze locali, essenzialmente quelle del proliferare delle pale d'altare scolpite, meglio se un po' distanti dal centralismo parigino, ciò che corrisponde del resto alle regioni annesse tardivamente al regno di Francia, Roussillon, Savoia, Contea di Nizza, Paesi Baschi, Fiandre... Ne è la prova, nel mondo dei musei, il titolo della recente mostra *Fascination baroque* tenutasi al museo di Cassel, sulla scultura fiamminga del XVII secolo, che riuniva le opere conservate in Francia di scultori dell'insieme dei Paesi Bassi e quelle delle Fiandre francesi, del Pas-de-Calais e del Nord, evidentemente in completa simbiosi con l'altro lato della frontiera, del resto fluttuante¹. Questo vuol dire che non vi è stato movimento, influenza o tentazione barocca nel resto del territorio nazionale? Eppure, la conoscenza della scultura romana, la fascinazione che questa ha esercitato alla corte reale, a Parigi, a Lione e nelle grandi città, ormai non è più contestata dagli storici dell'arte. Occorre tuttavia utilizzare il termine Barocco per definirla? Le opinioni sono state espresse in maniera sfumata, per apprezzare tanto la qualità quanto l'intensità di tale influenza. Esse si sono divise in punti di vista differenti secondo criteri soggettivi, di cui non si può più pensare dopo gli anni Sessanta che fossero sottesi a un mero nazionalismo. Le domande dunque permangono. C'è una scultura barocca in Francia? Il Classicismo ha dominato la scultura o si è contaminato con il Barocco e in quali proporzioni, essendo, Classico e Barocco, due correnti complementari e mescolate? Il presunto Classicismo francese appartiene a una categoria del Barocco, o abbiamo a che fare con due concetti distinti? È probabilmente per diffidenza verso queste distinzioni che numerosi storici della scultura hanno abbandonato queste "formule contenitore", troppo spesso soggettive, che mal si applicano alla realtà dei cantieri e delle loro realizzazioni. Così il termine Barocco, difficile da definire, non appare in alcune monografie dedicate agli scultori di quest'epoca. Mentre si definisce la nozione di "grand goût" che permette comodamente di cancellare ogni dicotomia e ogni idea d'influenza. Questa doppia appartenenza della Francia a delle correnti definite come "Barocco" e "Classico" è stata dimostrata – e generalmente accettata – dalla celebre opera di Victor-Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*, pubblicata nel 1957, che per la Francia ha posto il principio di una duplice tentazione, tra il suo volto classico, cartesiano, regolare e ordinato che contrasta con il suo volto barocco caratterizzato dall'abbondanza, dal dinamismo e dalla teatralità, entrambi nondimeno intrinsecamente legati. «Il paradosso non è quello di constatare l'esistenza di un Barocco francese, ma di negarlo, come se si temesse di far torto al Classi-

cismo. Tuttavia tale Barocco, in quanto francese, ha conservato più equilibrio e misura»². L'idea di una connivenza tra Riforma cattolica trionfante, governo forte, feudalità terriera, che rende l'arte barocca, come scrive Tapié, «monarchica, aristocratica, religiosa e terriera» ha indotto in Europa a una visione globalizzante, ponendo la scultura francese nel concerto delle arti di corte. Così, la mostra su Gabriel Grupello (un artista di origine italiana, attivo nei Paesi Bassi e nelle corti germaniche) è stata l'occasione per una grande raccolta di scultura europea in cui l'arte di Luigi XIV aveva il suo posto³. Era, ancora, la problematica della mostra organizzata a Londra sul Barocco, nel 2009⁴, che ha perpetuato l'idea di un Barocco quale espressione dell'unità politica e religiosa di un mondo cattolico, aristocratico e coloniale. L'organizzazione comune di questa mostra era stata proposta al Louvre, e ci si permetterà di testimoniare che queste idee suggerite dai nostri colleghi anglosassoni apparvero così obsolete a me e a Philippe Malgouyres che preferimmo rifiutare di proseguire il progetto dopo le prime riunioni di riflessione e di selezione⁵. L'idea di inglobarvi senza sfumature la Francia di Luigi XIV non ci vedeva d'accordo, probabilmente per applicare la riflessione di Tapié: «Per quanto il Barocco, nel suo aspetto abbagliante e magnifico, concorresse al fulgore delle monarchie assolute, è un fatto che la più potente tra di esse cercò la propria espressione e si realizzò in uno stile classico»⁶.

Dal rifiuto del Barocco all'invenzione di una doppia corrente, classica e barocca

Tapié si poneva allora al contrario di una tradizione storiografica nazionalista, che affermava la continuità di uno stile francese, scritto nei geni del popolo, adattato al clima, presunto naturale e razionale, al contrario dell'accademismo e dell'italianismo, reputati antinaturali e artificiali. Questa ideologia dominante della storia della scultura, avviata da Louis Courajod (1841-1896) negli anni 1880-1890, prolungata da André Michel (1853-1925), poi teorizzata da Paul Vitry (1872-1941) in *La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin* del 1934 (fig. 39)⁷, affermava la continuità di una tradizione francese, sempre minacciata dall'invasione oltremontana, che fosse Rinascimento o Barocco, contraria allo spirito "francese". Come mostra il titolo, il Classico inizia negli anni Cinquanta del Cinquecento, con Jean Goujon, prosegue con la grande arte di Versailles, in cui François Girardon e Coysevox sono i favoriti, e giunge, dopo Le Lorrain e Houdon, a Carpeaux e a Rodin. Il corpo agile e grazioso delle *Ninfe* del primo si prolunga nel *Bagno delle Ninfe* del parco di Versailles, mentre la realtà del ritratto è magnificata. Questo "classico" è il frutto di un "genio" francese, una nozione che condivide d'altronde il giovane Pierre Francastel, autore sia della prima monografia su Girardon (1928) sia dell'opera su *La Sculpture de Versailles* (1930), il cui sottotitolo è evocatore: *Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*⁸.

² Tapié [1957] 1972, prefazione della seconda edizione, p. 11.

³ *Europäische Barockplastik* 1971.

⁴ *Baroque* 2009.

⁵ Ho comunque redatto la scheda della riproduzione della statuetta equestre di Luigi XIV di Girardon, che rappresenta la quintessenza di un'arte classica, ispirata al *Marco Aurelio* del Campidoglio.

⁶ Tapié [1957] 1972, p. 452.

⁷ Vitry 1934.

⁸ Francastel 1930, ripubblicato nel 1970.

¹ *Fascination baroque* 2011.

TABLE DES MATIÈRES		144 LA SCULPTURE FRANÇAISE CLASSIQUE	
INTRODUCTION 5		IV. — Le XIX ^e siècle	
I. — Formation de l'art classique au XVI ^e siècle		La Révolution et l'Empire..... 105	
Les Italiens en France..... 11		La Restauration et la Monarchie de Juillet..... 111	
Jean Goujon..... 14		Rude et Barye..... 116	
François Marchand et Pierre Bontemps..... 22		Le Second Empire et la Troisième République..... 121	
Germain Pilon..... 29		Carpeaux..... 124	
L'art provincial..... 36		Rodin..... 129	
II. — Le XVII ^e siècle		BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE..... 137	
Les sculpteurs de Henri IV et de Louis XIII..... 45		TABLE DES NOMS DE SCULPTEURS..... 139	
Guillaume Dupré, Jean Varin, Simon Guillain..... 50		TABLE DES MATIÈRES..... 143	
Sarrasin et les Anguier..... 54			
Pierre Puget..... 58			
L'art de Versailles : Girardon, Tubi, Coysevox, etc..... 62			
III. — Le XVIII ^e siècle			
L'art de la Rocaille: les Coustou, les Adam et les Slodtz..... 73			
Les Lemoyne..... 81			
La réaction classique : Bouchardon, Pigalle, Falconet..... 84			
Caffieri, Pajou, Houdon, Clodion..... 94			

39. P. Vitry, *La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin*, Morance, Paris 1934, table des matières.

Mentre questa storia dell'arte nazionale si isolava rispetto agli studi tedeschi dopo Wölfflin, evidentemente biasimati per ragioni politiche, il Barocco (ma anche il Rinascimento e, peggio, il Manierismo!) era concepito come un microbo straniero venuto a inquinare il bell'ordine del genio francese, cristallizzatosi dalla metà del XVI secolo all'inizio del XVIII nella nozione di Classico. Classico e non Classicismo: André Michel, che dopo aver diretto il Département des sculptures del Louvre, occupava dal 1920 la cattedra di storia dell'arte francese presso il Collège de France, rifiutava tutti i termini in -ismo...

Quando questo movimento nazionalista in storia dell'arte fu allo stremo, numerose voci si levarono per difendere lo stile barocco, e possiamo supporre che Tapié non vi fosse estraneo. François Souchal (nato nel 1927) le riassumeva nel 1967 nella sua tesi sugli Slodtz: «si abbandona la nozione superata della Francia "classica", ostinatamente ribelle al Barocco, e si discerne tutto ciò che gli artisti come Le Pautre, Le Vau, Le Brun e Coysevox devono allo spirito e all'estetica barocchi, anche se non è falso assolutamente farne degli artisti barocchi»⁹. Però esistono a suo avviso due concetti differenti ma vicini:

L'arte classica francese [sottinteso il XVII secolo], che presenta con il Barocco più similitudini che differenze, non è da meno delle più nobili espressioni dell'arte del rilievo. La scultura

⁹ Souchal 1967, p. 28; in particolare l'introduzione, pp. 28-32, è una riflessione sullo spazio del Barocco nella scultura francese [«on abandonne la notion périmée de la France classique, rebelle opiniâtremment au Baroque, et l'on discerne tout ce que les artistes comme Le Pautre, Le Vau, Le Brun et Coysevox, doivent à l'esprit et à l'esthétique baroques, si bien qu'il n'est pas faux absolument d'en faire des artistes baroques»].

francese del XVIII secolo che deriva essenzialmente da queste due correnti non sarà un prodotto imbastardito, riflesso di una decadenza, ma nuovamente un'arte di prima grandezza, dotata di caratteri propri¹⁰.

Occorre comunque riconoscere che all'epoca in cui Souchal scriveva, era l'architettura a essere in prima linea nella riabilitazione del Barocco, e la scultura non pareva che un accessorio trascurabile e poco conosciuto (senza essere troppo paranoici, ancora oggi è così!). Il dossier pedagogico della Documentation française, che doveva proporre un messaggio coerente verso l'insegnamento, *Itinéraires du Baroque* (1977), tratta solo dell'architettura e delle feste¹¹. Nel suo *Esthétique du rococo* (1955)¹², lo specialista belga di estetica Philippe Minguet (1932-2007) ignorava superbamente la scultura, e nel suo *France Baroque* (1988)¹³, egli citava curiosamente alla rinfusa ciò che definisce le tombe manieriste e barocche di Saint-Denis (cioè quella di Luigi XII, esempio del primo Rinascimento, e le tombe di imitazione eseguite verso il 1840 con elementi disparati), delle figure di fontane o la *Douleur* di Moitte (verso il 1800), tutte neoclassiche. Le mostre *Triumphes du Baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750*, nel 2000-2001, non espongono evidentemente che poche sculture, quelle di Bernini e quelle di Caserta¹⁴.

Negli anni Settanta, forse con l'influenza di Tapié, l'impiego del termine Barocco tocca il suo apogeo nel mondo universitario. Jean-Jacques Gloton (1930-2019) nel 1975 discusse la sua tesi su *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence* sotto la direzione di André Chastel, che, nonostante sia dedicata all'architettura, concede molto spazio alla scultura decorativa barocca della fine del regno di Luigi XIV, agli «stuccatori» dei soffitti, dei camini e degli altari. Se modera l'idea preconcepita di un Barocco degli stuccatori provenzali ispirato all'Italia, insistendo sui rapporti con gli ornati parigini, mette uno accanto all'altro un «Barocco francese e un Barocco italiano»¹⁵, prima che si sviluppi lo stile rococò straordinario di Bernard Toro, attivo ad Aix, prima di Tolone. Riconoscendo il ruolo dei modelli italiani, egli rileva il modello del «Barocco di Versailles... È essenzialmente la grande arte ostentata dei palazzi, delle cappelle e dei giardini reali che sognano gli *amateurs* di Aix della fine del XVII secolo»¹⁶. L'idea di un Barocco francese si impone dunque per Gloton con certezza, ma questi modelli italiani e parigini sono mescolati attraverso il «temperamento provenzale» per giungere a un'arte originale.

Sulla stessa scia dell'affermazione del Barocco francese, l'arte barocca a Lione fu oggetto di un convegno svoltosi nel 1972, i cui articoli manifestavano opinioni diverse a seconda

¹⁰ *Idem* 1967, p. 32 [«L'art classique français [sous-entendu le XVII^e siècle] qui présente avec le baroque plus de parentés que de différences, ne le cède en rien aux plus nobles expressions de l'art du relief. La sculpture française du XVIII^e siècle qui procède essentiellement de ces deux courants ne sera pas non plus un produit abâtardi, le reflet d'une décadence, mais à nouveau un art majeur, pourvu de ses caractères propres»].

¹¹ Aldebert, Hillemand 1977.

¹² Minguet 1955.

¹³ *Idem* 1988.

¹⁴ *Triumphes du Baroque* 2000.

¹⁵ Gloton 1979, pp. 427-428 [«baroque français et un baroque italien»].

¹⁶ *Ivi*, p. 445 [«baroque de Versailles... C'est essentiellement au grand art ostentatoire des palais, des chapelles et des jardins royaux que rêvent les amateurs aixois de la fin du XVII^e siècle»].

degli autori, accordandosi alle idee di Tapié sulla dualità Classico/Barocco¹⁷. Egli partecipava all'incontro poco prima della sua scomparsa e proponeva un testo sulle feste per le nozze dell'imperatore Leopoldo I a Vienna nel 1667, il cui legame con le feste lionesi era abbastanza tenue, ma che egli inseriva nel dossier delle feste barocche d'Europa e di Versailles. Quattro articoli riguardavano la scultura: in *Les Coustou à Lyon* François Souchal sottolineava la disparità di sensibilità tra i due fratelli, e mostrava l'importanza «dei principî romani» e la «potenza barocca tutta berniniana e molto nuova in Francia» che si manifestava con Guillaume Coustou¹⁸. René Jullian (1903-1992), celebre storico dell'arte italiana, già conservatore dei musei di Lione e allora professore all'università di Parigi, fu ben più loquace nell'entusiasarsi per la statua della *Vergine*, eseguita per Saint-Nizier da Coysevox all'inizio della sua carriera. Nel cercare tracce di «barocchismo» nell'opera di Coysevox successiva, nei busti di Le Brun e di Condé, egli tentò di dimostrare che il «sentimento barocco» emanato era il frutto della sua integrazione all'ambito lioneese «barocco» rappresentato in particolare da Thomas Blanchet, mentre in seguito lo scultore avrebbe proseguito su una strada più ragionevole¹⁹. Più riservato sull'impiego del concetto di Barocco, Pierre Quarré (1909-1980), il grande conservatore del museo di Digione, allievo di Paul Vitry e di Focillon, dimostrava l'influenza di Bernini sulle tombe digionesi di Jean Dubois e di Etienne Masson, senza mai scrivere la parola «Barocco»²⁰. Quanto a Gilbert Gardes (nato nel 1942), ricercatore al CNRS, il cui studio è particolarmente documentato, egli presentò un'indagine sulle statue reali edificate sotto Luigi XIV e in particolare un lavoro sulla statua equestre di Luigi XIV, opera di Martin Desjardins, difficilmente collocata sotto l'autorità di Robert de Cotte e accompagnata da sculture dei fratelli Coustou. A conclusione del suo articolo, egli si interrogava sullo stile di quest'opera, seguendo le oscillazioni abituali di Barocco e di Classico:

In che misura esso è Barocco? Se il Barocco è esagerazione della dimensione, sovraccarico decorativo, predominanza della curva, violenza, volontà di «pensare il mondo e se stessi in una condizione diversa da quella del presente e del reale»²¹, allora questo monumento mostra delle caratteristiche barocche; ma esse sono temperate da una potente controparte classica che tende ad assimilarle²².

Così si intravede l'idea che prevarrà di uno stile barocco giunto da Roma, adottato e poi trasformato, sia dal «temperamento francese», una nozione presto abbandonata, sia dalla scelta collettiva del Classicismo e dall'influenza dell'accademia.

¹⁷ *L'art baroque à Lyon* 1975.

¹⁸ Souchal 1975, p. 64 [«des principes romains», «puissance baroque toute berninienne et très nouvelle en France»].

¹⁹ Jullian 1975, pp. 70, 71, 72, 74.

²⁰ Quarré 1975.

²¹ Argan 1964, p. 58 [«penser le monde et soi-même hors des données du présent et du réel»].

²² Gardes 1975, p. 135 [«Dans quelle mesure est-il baroque? Si le baroque est exagération de la taille, surcharge décorative, prédominance de la courbe, violence, volonté de «pensare le monde et soi-même hors des données du présent et du réel», alors ce monument présente des caractères baroques; mais ils sont tempérés par une puissante contrepartie «classique» qui tend à les assimiler»].

Mentre il sentimento nazionalista si andava attenuando in Francia, nella stessa Roma si distinguevano meglio due correnti più intrecciate che antagoniste del Classicismo e del Barocco, che poterono esprimersi in scultura con Bernini, di fronte ad Algardi o a Du Quesnoy. La singolarità francese, la sua doppia corrente, non era più isolata, poiché un parallelo esisteva in Italia. Dopo Wittkower, la forza de *L'Idea del Bello* di Bellori doveva dimostrarlo con la mostra del 2000 a Roma, che riconosceva all'arte romana delle sfumature di fronte alle affermazioni generali troppo monolitiche²³.

Questa doppia appartenenza dell'arte francese, nutrita dalla tradizione e dall'arte antica vivificata dai soggiorni in Italia e dai viaggi, resterà quasi una costante dello sguardo posto sullo stile del XVII secolo dagli storici francesi fino agli anni Duemila, ma con sfumature diverse. Non è certo che essi avrebbero scritto perentoriamente come Maurizio Fagiolo dell'Arco: «Puget – accanto a Poussin –, Girardon e Coysevox permetteranno di definire l'altro grande polo del Barocco: quello della Francia del Re Sole»²⁴. Ma anche per lui questo «Barocco francese» è misto: le erme di Poussin per Vaux-le-Vicomte, sono «la congiunzione del Classico e del Barocco», e «quello di Girardon è un Barocco molto temperato»²⁵.

Nelle regioni, altari e sculture religiose: l'accento posto sul significato, la ricezione e l'iconografia

Conferendo un posto sino a quel momento trascurato all'arte degli altari, Tapié si pose all'origine di nuove ricerche su questo tipo di opere, in cui lo stile si coniugava all'evoluzione delle mentalità religiose, ai discorsi della catechesi della Riforma cattolica, e a una nuova spiritualità. Egli si riservò personalmente lo studio dei *Retables baroques de Bretagne*²⁶. Eppure, il termine «Barocco» sparì dagli studi.

Rifacendosi a Tapié la compianta Michèle Ménard (1929-2016) termina con successo la sua tesi, discussa nel 1978 sotto la direzione di Pierre Chaunu, *Milles retables de l'ancien diocèse du Mans* (figg. 40, 41)²⁷. Jacques Salbert (nato nel 1930) aveva già studiato gli *ateliers* di Laval (1976)²⁸, e l'archivista del Cantal, Léonce Bouyssou (1917-2004), presentò le pale d'altare del Rouergue (fig. 42)²⁹, seguito da altre ricerche universitarie³⁰. Si nota comunque che nell'opera notevole di Michèle Ménard, che si affermava come storica e non come storica dell'arte, la tematica centrale è quella della devozione, dei rapporti tra le immagini, la catechesi, i testi spirituali che determinano le forme, senza soffermarsi a definire uno stile preciso, né a fortiori a inscrivere in una vita delle

²³ *L'Idea del Bello* 2000.

²⁴ Fagiolo dell'Arco 1987, p. 163 [«Puget – aux côtés de Poussin –, Girardon et Coysevox permettront de définir l'autre grand pôle du baroque: celui de la France du Roi-Soleil»].

²⁵ *Ivi*, pp. 199, 200 [«la conjonction du classique et du baroque», «Girardon est du baroque bien tempéré»].

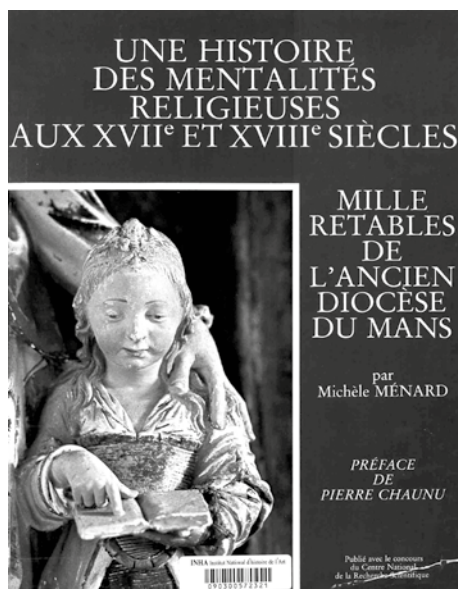
²⁶ Tapié, Le Flem, Pardailhé-Galabrun 1972.

²⁷ Ménard 1980. Michèle Ménard è stata docente di storia moderna all'Université du Maine.

²⁸ Salbert 1976. E in seguito Éraud, Maynard, Perrin, Salbert 1990.

²⁹ Bouyssou 1991.

³⁰ Montessus de Ballore Lecointre 1988. Numerose tesi sono state redatte: si veda Boudon-Machuel 2005, p. 11, nota 38.



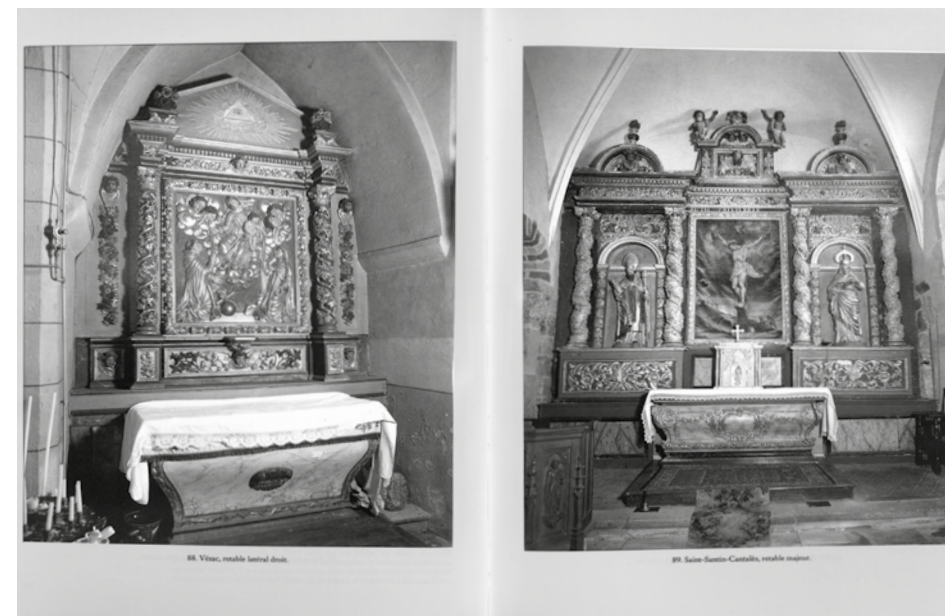
40. M. Ménard, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles: 1000 retables de l'ancien diocèse du Mans*, Beauchesne, Paris 1980.



41. M. Ménard, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles: 1000 retables de l'ancien diocèse du Mans*, Beauchesne, Paris 1980, figg. 5-6.

forme. La scultura era comunque al centro della dimostrazione, ma l'autrice preferiva attardarsi sui gesti e le attitudini, sintomatici di una catechesi, e non sulle influenze stilistiche. Essa applicò questo metodo al tema della sant'Anna che insegna alla Vergine Maria o di san Sebastiano. In seguito, nella stessa regione, l'impresa dell'inventario generale della scultura giunse a un testo e a una mostra a Mans (2003)³¹, dedicati alle condizioni della produzione e alla individuazione delle caratteristiche degli scultori. Anche qui il termine Barocco è pronunciato appena, solo due volte e senza dimostrazione a proposito di Pierre Biarreau, il grande scultore di Angers degli anni Cinquanta del Seicento, «permeabile al soffio barocco»³² e che «domina lo slancio barocco»³³, senza approfondimento del termine.

Allo stesso modo, nelle molteplici mostre dedicate alla statuaria religiosa (*Les saints du Limousin; Madones du Montmorillonnais*, 1979³⁴; *La Vierge dans la statuaire du Cantal*, 1989³⁵; la statuaria religiosa della regione di Pontarlier, 1983³⁶; i *Saints en Essonne*, 1996³⁷; immagini dei santi venerati in Lorena, 1994³⁸ ecc.), l'accento è stato posto esclusivamente sull'iconografia, cioè sugli aspetti religiosi e sull'iscrizione della tematica nella continuità o nella rottura con le epoche precedenti. Mai, o quasi, il termine Barocco vi appare, e la questione dello stile è ignorata.



42. L. Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne: XVII-XIX siècles*, Créer, Nonette 1991, figg. 88-89.

³¹ *Terre et ciel* 2003.

³² F. Muel, prefazione, *ivi*, p. 14. Francis Muel è un grande specialista dell'oreficeria e allora responsabile dell'inventario della regione [«perméable au souffle baroque»].

³³ Ph. Bardelot, E. Guillauneuf, F. Leboeuf, *ivi*, p. 168 [«maîtrise l'élan baroque»].

³⁴ *Madones du Montmorillonnais* 1979.

³⁵ *La Vierge dans la statuaire du Cantal* 1989.

³⁶ *La statuaire religieuse du Haut-Doubs pontissalien* 1983.

³⁷ *Saints en Essonne* 1996.

³⁸ *Comme on connaît ses saints* 1994.



43. *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, catalogo della mostra (Tolosa, Musée des Augustins, 14 dicembre 1996-31 marzo 1997), a cura di C. Bourdieu, P. Julien, J. Penent, Somogy, Paris 1996, pp. 132-133 con la *Pietà* di Saint- Lizier di Germain Drouet.

Questa freddezza di fronte all'impiego del termine Barocco si ritrova nella tesi di Christine Debie (1950-1999), conservatrice del museo di Saint-Quentin, pubblicata nel 1985³⁹. Vi analizza l'opera considerevole di Nicolas Basset (1600-1659), scultore di Amiens, autore di molteplici altari della cattedrale e di monumenti funebri spettacolari. Essa ha evidentemente palesato un'influenza italiana, ma con la mediazione dell'arte fiamminga, di Anversa in particolare. Anche se allieva di François Souchal, suo direttore di tesi a Lille, l'autrice definirà lo stile di Basset «come un misto di classicismo e di realismo», senza mai interrogarsi sulla definizione “barocca” dell'arte fiamminga, eppure molto diffusa presso gli storici dell'arte belgi⁴⁰.

Si può supporre che sia stata l'influenza di Pierre Francastel e più tardi di Jacques Thuillier ad aver generato un'opposizione universitaria all'impiego dei termini “Classico” e “Barocco”. *L'âge d'or de la sculpture*, una mostra pionieristica sugli artisti del XVII secolo della Linguadoca, non tocca la problematica stilistica e non considera la produzione della prima metà del secolo in rapporto al concetto di Barocco, ma piuttosto come un prolungamento del Manierismo, anche se l'esuberanza si impone sulle facciate, se l'oro risplende sulle statue, se la struttura degli altari appartiene al sistema abituale dell'“altare barocco” e se l'influenza italiana è ben sottolineata dagli autori del catalogo⁴¹. Se le pale d'altare e le statue dell'*atelier* di Pierre Affre o dei Legoust sarebbero state definite come barocche in altre regioni, il catalogo mette in evidenza principalmente la tradizione e le prescrizioni

della Controriforma. È solo con l'attività del notevole Gervais Drouet, allievo di Bernini a Roma, autore del grandioso altare della cattedrale di Tolosa (1662-1670) e del *jubé* della cattedrale d'Auch (1665-1671), che infine appariva nel catalogo il termine «rinnovamento barocco» (fig. 43). Ma vedremo in seguito che, trattandosi di un artista rientrato da Roma, la sua sorte, come quella di altri scultori formati in Italia, è considerata come un'eccezione che sarà trasformata dal Classicismo diffuso.

Non ci si stupirà dunque che le tesi più recenti degli storici dell'arte, Claire Mazel sui monumenti funebri⁴², o Frédéric Cousinié sugli altari⁴³, entrambi dedicati all'arte parigina, non abbiano cercato di caratterizzare degli stili con il vocabolario tradizionale, per concentrarsi essenzialmente sui temi della concezione religiosa e della ricezione. Per Claire Mazel, l'influenza italiana ricevuta dagli scultori francesi della generazione 1630-1650 deriva dallo studio di Michelangelo, mentre le tombe eseguite da Coysevox sui progetti di Charles Le Brun si inseriscono nel *grand goût* francese dell'arte di Luigi XIV⁴⁴.

Opere di divulgazione e turismo non hanno tutti i torti nel valorizzare l'arte “barocca” delle regioni che appartengono ormai all'*hexagone*, ma che furono aggiunte in epoche successive, l'Alsazia, la Contea di Nizza⁴⁵, le Fiandre francesi⁴⁶, il Roussillon, perfettamente tributarie del Barocco catalano, come dimostra la tesi di Jean-Luc Antoniazzi⁴⁷, e la Savoia⁴⁸, nel cuore dei domini piemontesi. Tanto i movimenti regionalisti, quanto gli storici dell'arte, credono nella loro specificità, lontana dal modello parigino e dunque dal centralismo. L'appartenenza di queste zone ad altre aree della civilizzazione, all'ambito germanico, alle Fiandre, all'Italia, alla Catalogna, e dunque la loro familiarità con lo stile che vi dominava, non pregiudica nulla della porosità dei movimenti artistici nell'antico regno di Francia. Eppure, in ambito universitario, ci si rifiuterà di impiegare troppo il termine: meno per reticenza di fronte a un movimento straniero, come un tempo, che per volontà di non impegnarsi di fronte a delle definizioni fluttuanti.

Gli scultori formati in Italia: transfert e modifiche della lezione italiana

La questione del Barocco si pone con acutezza quando si tratta di scultori francesi lungamente formati a Roma, nel cuore della creazione barocca: Jacques Sarazin, Gervais Drouet, i fratelli François e Michel Anguier, François Girardon, Jean-Baptiste Tuby, poi tutti quelli che frequentarono l'Accademia di Francia a Roma, fondata da Colbert, e coloro che talvolta si attardarono nell'Urbe o addirittura vi rimasero, come Jean-Baptiste Théodon, Michel-Ange Slodtz, Pierre II Legros. E certo, nella sua Provenza natale, Pierre Puget, che, pur essendo passato da Roma e Firenze, risiedette soprattutto lungamente a Genova.

⁴² Mazel 2005a.

⁴³ Cousinié 2006.

⁴⁴ Mazel 2005b.

⁴⁵ Stublier 1988.

⁴⁶ Janssens 2014.

⁴⁷ Antoniazzi 2010.

⁴⁸ Peyre 1998; Charabidze 2009.

³⁹ Debie 1985.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 354-355 [«comme un mélange de classicisme et de réalisme»].

⁴¹ *L'âge d'or de la sculpture* 1996.

Jacques Sarazin ha lavorato a lungo a Roma, dove soggiornò per diciotto anni dal 1610 al 1627, nell'orbita di Simon Vouet, frequentando in particolare Domenichino. Al suo ritorno, imponendosi a Parigi come il maggiore scultore, egli apportò una dinamica nuova percepibile in particolare sul cantiere di Saint-Nicolas-des-Champs, in cui pose al di sopra della pala di Vouet due grandi statue di angeli in stucco, rivolte verso i fedeli. La tesi di Marthe Digard, sotto la direzione di Paul Vitry, nel 1934, si inseriva in quel momento nell'idea della continuità del genio francese. Per François-Georges Pariset, nel 1965, nella linea di Paul Vitry, Jacques Sarazin «ha voluto prendere in considerazione dell'Italia solo il culto dell'Antico e il rispetto della verità»⁴⁹, nonostante avesse formato l'*équipe* di Vaux-le-Vicomte, in cui il «Barocco italiano si rivela il più forte». Con François Souchal (1967)⁵⁰ il tono è più fermo: «Sarrazin illustra tra i primi questa ambiguità dell'arte francese del XVII secolo attirata dalla lezione di animazione e di forza espressiva data dal Barocco romano e d'altra parte posseduta dall'ambizione di ricreare una nuova scultura antica». Per lo studioso, le prime opere di Sarazin a Lione di ritorno da Roma «accusano l'influenza barocca», e le sue opere parigine apportano un nuovo dinamismo proveniente dall'Urbe, che egli impone alla sua *équipe*, attiva in particolare presso il castello di Maisons. Ma «Sarrazin rinsavì, e nel *milieu* francese, dimenticò in parte la lezione della Roma barocca, per figurare come precursore del Classicismo»⁵¹. Questa è anche l'opinione di François Gebelin (1884-1972), nel 1969, con ancora soggiacente la critica dell'esagerazione giunta da Roma: così gli angeli di Saint-Nicolas-des-Champs rappresentano l'opera di uno scultore che ha conosciuto le prime opere di Bernini «con drappaggi tumultuosi, grandi ali che si dispiegano e membra gesticolanti non senza qualche dispersione [...] ed ecco ciò che porterà in Francia al suo ritorno [...] un'imitazione del nuovo stile che si andava creando oltralpe, ciò che oggi definiamo il Barocco italiano»⁵². Ma evidentemente, prosegue, lo scultore in seguito evolve «correggendo ciò che vi era di troppo disordinato negli angeli di Saint-Nicolas-des-Champs». Una critica che non riprenderà lo specialista dell'arte spagnola Yves Bottineau nel 1986⁵³, per il quale Sarazin è «l'adattatore felice del Barocco della penisola» e dimostra in seguito «una sensibilità discreta e nobile», «creatore di un mondo sapiente e sereno»⁵⁴. Al contrario, gli autori del catalogo della mostra dedicata a Sarazin a Noyon nel 1992⁵⁵ si guardarono bene dal definire lo stile di Sarazin con dei concetti stilistici, limitandosi prudentemente a sottolineare la forte influenza romana, in particolare di Domenichino, e a osservare le evoluzioni. Essi seguivano così un movimento generale che



44. Philippe de Buyster su modello di Jacques Sarazin, *L'Amour*, 1645 circa. Château de Maisons.

comincia a diffidare dei concetti arbitrari per proporsi più precisamente di descrivere con esempi precisi le filiazioni, le imitazioni, le trasposizioni o i parallelismi.

La compenetrazione tra Barocco e Classico è quindi sfumata da Souchal per gli scultori della metà del XVII secolo, come Sarazin o i fratelli Anguier, che giungono successivamente da Roma. Seguendo uno schema comparabile, Souchal considera che essi «hanno compreso l'importanza dell'animazione barocca che organizza uno spettacolo», ma «non dimenticano l'altro polo di riferimento, e con reverenza si ispirano alla scultura antica tanto nei soggetti quanto nelle forme»⁵⁶. Il monumento funebre di Montmorency a Moulins ne è un esempio così come l'*Anfitrite* da Michel Anguier, che è, egli sostiene, «di un'eleganza più controllata che nelle statue italiane o fiamminghe»⁵⁷. «Non è più scultura barocca, non più classica, ma una sorprendente premonizione del XVIII secolo francese». E Jean-René Gaborit (nato nel 1939) prosegue su una strada leggermente differente, più preciso, poiché le *Virtù* nel Monumento del cuore del duca di Longueville mostrano un «ammirabile Classicismo», poiché «François Anguier era stato più sensibile alla lezione dell'Antico, al Classicismo di François Duquesnoy e al Barocco misurato di Algardi [...] che non al lirismo di Bernini»⁵⁸.

⁴⁹ Pariset 1965, p. 87 [«n'a voulu retenir de l'Italie que le culte de l'Antiquité et le respect de la vérité»].
⁵⁰ Souchal 1967, p. 29; *Idem* 1992 [«Sarrazin illustre un des premiers cette ambiguité de l'art français du XVII^e siècle attiré par la leçon d'animation et de force expressive donnée par le baroque romain et d'autre part possédé par l'ambition de recréer une nouvelle sculpture antique»].

⁵¹ *Idem* 1967, p. 28 [«Sarrazin s'assagit et, dans le milieu français, oublia quelque peu la leçon de la Rome baroque, pour faire figure de précurseur du classicisme»].

⁵² Gebelin 1969, pp. 42-43 [«avec draperies tumultueuses, grandes ailes qui s'ouvrent et membres gesticulant non sans quelque dispersion [...] et voilà ce qu'il rapporta en France à son retour [...] une imitation du style nouveau qui se créait outre-monts, de ce nous appelons aujourd'hui le baroque italien»].
⁵³ Specialista dell'arte alla corte di Filippo V di Spagna, e professore all'università di Paris X-Nanterre, Bottineau era allora conservatore capo del museo e del parco nazionale di Versailles.
⁵⁴ Bottineau 1986, p. 220 [«l'adaptateur heureux du baroque de la péninsule», «une sensibilité discrète et noble», «créateur d'un monde savant et serein»].
⁵⁵ Arnauld Brejon de Lavergnée, Geneviève Bresc-Bautier, François de La Moureyre (*Jacques Sarazin* 1992).

⁵⁶ Souchal 1992, pp. 377-378 [«ont compris l'importance de l'animation baroque qui organise un spectacle», «n'oublient pas l'autre pôle de référence, et avec révérence s'inspirent de la sculpture antique tant dans les sujets que dans les formes»].
⁵⁷ *Ivi*, p. 378 [«d'une élégance plus contrôlée que dans les statues italiennes ou flamandes»].
⁵⁸ Gaborit 1993, p. 65 [«François Anguier avait été plus sensible à la leçon de l'antique, au classicisme de François Duquesnoy et au baroque mesuré de l'Algarde... qu'au lyrisme du Bernin»]. Gaborit era allora direttore del Département des sculptures del Louvre.

Il caso di Gervais Drouet, formatosi sulle terrecotte del Mans, poi attivo sui cantieri di San Pietro a Roma e del Laterano, prima di trasferirsi a Tolosa, è trattato con altrettanto tatto da Pascal Julien (nato nel 1958). La sua analisi dell'allestimento di una religione della Controriforma a Saint-Sernin non si accompagna mai al vocabolo barocco. Al contrario l'altare della cattedrale di Tolosa, realizzato nel 1670, è qualificato come la «sola decorazione barocca di rilievo di tutti i Paesi tolosani, ma generalmente considerato come atipico, insolito e inconsueto»⁵⁹. A quest'opera grandiosa, a cui si aggiungono i resti del *jubé* di Saint-Sernin, e il *jubé* della cattedrale di Auch (1671), si applica evidentemente la definizione di Barocco. Pascal Julien afferma, riferendosi alle precauzioni universitarie nell'impiego:

A dispetto di ogni domanda semantica sui termini che qualificano gli artisti e i grandi movimenti dell'arte, ce n'è uno che si può pronunciare senza esitare a proposito di Gervais Drouet, è quello di "barocco". Allievo del grande Gianlorenzo Bernini, collaboratore di suo fratello Luigi, Drouet si immerge profondamente nel Barocco romano. Ma non si accontentò di semplici citazioni. Anche se abitò a Tolosa, egli vi sviluppò comunque un'arte molto personale lontano dal centralismo reale e accademico⁶⁰.

«Seppe sempre evitare di cadere nell'enfasi, nell'esagerazione o nella leziosaggine conservando un sottile equilibrio e una forte credibilità nelle sue opere»⁶¹. Ma come nel caso di Sarazin o degli Anguier, predomina l'idea che lo scultore evolve e diventa più ragionevole man mano che la sua carriera si sviluppa in Francia. Il conservatore capo del museo Paul Dupuy, Jean Penent (nato nel 1947), nella conclusione generale del catalogo della mostra *Un âge d'or*⁶², prova così a dimostrare che lo scivolamento dello scultore verso il Classicismo è un ritorno nel girone della norma francese. E invoca Michel Anguier diventato in Francia il capofila di un Classicismo dopo il suo soggiorno romano.

Anche se le sue grandi realizzazioni appartengono evidentemente allo spirito del Barocco romano, da cui sono tratte, e sono considerate come tali, si insinua sempre l'idea che non si tratti di importazione, ma di adeguamento, di ricomposizione, di rielaborazione, anche se qui il termine Classicismo non è evidentemente appropriato di fronte alla teatralità e all'effusione di queste grandi messe in scena, che siano i monumenti funebri di François Anguier, gli stucchi di Sarazin o l'altare di Drouet.

⁵⁹ Julien 1996, pp. 139-142 [«seul décor baroque d'envergure de tout le pays toulousain, mais généralement considéré comme atypique, insolite et démesuré»]. Julien è professore all'università di Tolosa.

⁶⁰ Ivi, p. 127. Si veda anche Julien 1994; *Idem* 2007 [«En dépit de toute interrogation sémantique sur les termes qualifiant les artistes et les grands mouvements de l'art, il en est un que l'on peut prononcer sans hésiter au sujet de Gervais Drouet, c'est celui de "baroque". Disciple du grand Gianlorenzo Bernini, collaborateur de son frère Luigi, Drouet s'imprégna profondément du baroque romain. Mais il ne se contenta pas de simples citations. S'il demeura à Toulouse, il n'y développa pas moins un art très personnel à l'écart du centralisme royal et académique»].

⁶¹ Julien 2004, p. 188 [«Il sut toujours éviter de sombrer dans l'emphase, l'exagération ou la mièvrerie en conservant un subtil équilibre et une forte crédibilité à ses œuvres»].

⁶² Penent 1996, p. 198.

La scultura di Versailles: un alessandrinismo?

Mi si permetterà di evocare una lunga passeggiata nel parco di Versailles in compagnia di Jacques Thuillier al termine di una riunione del consiglio scientifico del museo. Béatrix Saule, allora direttrice del museo dei castelli di Versailles e di Trianon, aveva sostenuto che Versailles fosse un grande castello "barocco", senza possibile discussione. Visitammo allora, con un po' di stupore, il *Bosquet de la France triomphante*, risplendente di una doratura nuovamente ricca, che godeva di una ritrovata giovinezza e non era da meno degli effetti sontuosi dei giardini "barocchi". Eppure, ovunque le copie dall'Antico, le erme, l'influenza di Domenichino (il *Bagno delle Ninfe* di Girardon), di Albani (*Latona* dei Marsy), di Guido Reni (*Apollo* di Tuby), le statue di committenza di Le Brun, l'abbondanza dei vasi, riconducevano a dei modelli "classici", però romani. Ma occorre impiegare i due termini, antinomici e complementari, per definire brutalmente un luogo di creazione con delle logiche proprie, in continua oscillazione tra gusti vari?

Ora, gli sguardi i più articolati sulla scultura di Versailles la qualificano sovente in maniera discordante: sia come un grande cantiere barocco sia come l'incarnazione del Classicismo francese. Tapié scriveva: «Questa scultura di Versailles respingeva il Barocco lontano dalla nuova residenza reale ben più di quanto facessero l'architettura e la pittura»⁶³. Ancora recentemente, Marc Fumaroli (1932-2020) nella mostra *Louis XIV. L'homme & le roi* nel 2009 considera che «è questa volontà di sottrarsi all'Italia e all'Europa cattolica italianizzante, molto sensibile in Le Brun, ma più rigorosa ancora in Hardouin-Mansart, che deve impedire di qualificare "barocca" la Versailles di Luigi XIV. Il Barocco è l'arte della Controriforma cattolica romana, è un'arte della Chiesa universale che si rivolge all'*élite* come alla folla»⁶⁴. E Fumaroli vede nella Francia gallicana un desiderio di stile francese purificato dalle tentazioni del sincretismo e del patetismo.

Nell'ambito limitato della scultura, i giudizi tengono comunque conto di molteplici rivolgimenti ed evoluzioni, di sfumature e di "tentazioni barocche", del loro rifiuto e della loro accettazione, senza dimenticare i temperamenti, i gusti e la formazione degli artisti, o ancora i desideri di un re versatile. Fiumi di inchiostro sono stati versati sul rifiuto di collocare in una buona posizione il gruppo equestre di Luigi XIV che Bernini aveva inviato da Roma, e sulla sua trasformazione in Marco Curzio da parte di Girardon. Il dispiacere del re davanti alla sua immagine non era un rifiuto del Barocco, né dello scultore, il cui busto reale fu esposto con onore negli appartamenti di rappresentanza, ma un episodio di una disgrazia senza grande implicazione stilistica.

Al contrario, l'influenza italiana sulla scultura di Versailles è stata da tempo sottolineata. Émile Mâle (1862-1954) aveva indicato nella raccolta di Ripa la fonte iconografica per le statue di Le Brun. François Souchal nel 1967 affermava:

⁶³ Tapié [1957] 1972, p. 256.

⁶⁴ Fumaroli 2009, p. 31 [«c'est cette volonté de se soustraire à l'Italie et à l'Europe catholique italianisante, très sensible chez Le Brun, mais plus rigoureuse encore chez Hardouin-Mansart, qui doit empêcher de qualifier de "baroque" la Versailles de Louis XIV. Le baroque est l'art de la Contre-Réforme catholique romaine, c'est un art de l'Eglise universelle s'adressant à l'élite comme à la foule»].



45. François Girardon, *Il ratto di Proserpina*, 1675-1699. Versailles, giardini del castello.



46. Antoine Coysevox, *Maria Adelaide di Savoia in veste di Diana*, 1710. Parigi, Musée du Louvre.

Tuttavia, la linfa barocca non risparmiò la Francia, correndo a volte sotterranea, prima di riemergere e dare qualche slancio alle opere migliori, alle opere più personali, per evitare che questo Classicismo voluto e coltivato cadesse nell'accademismo. Se la statuaria di Versailles è così viva, è in parte perché essa è ispirata alla vitalità barocca, per reazione, per emulazione, per sfida. Il *Ratto di Proserpina* di Girardon non esisterebbe senza il gruppo di Bernini⁶⁵.

In effetti, i grandi slanci dei *Rapimenti*, quali i *Cavalli del sole* di Marsy, appaiono come paralleli del Barocco romano. Sofferamoci più precisamente su questo *Ratto di Proserpina* che Souchal considera come berniniano (fig. 45). Eppure, nel 1949, Pierre Pradel (1901-1977)⁶⁶ affermava che lo stesso pezzo di bravura, «pezzo di virtuosismo nello stesso tempo patetico e ragionevole [...], sembra una sfida dell'accademismo all'estetica barocca»⁶⁷. Bernard

⁶⁵ Souchal 1967, p. 30 [«Cependant la sève baroque népargnait pas pour autant la France, courant, parfois souterraine, avant de ressurgir et donner quelques fièvre aux meilleures œuvres, aux œuvres les plus personnelles, et pour empêcher ce classicisme voulu et entretenu de tomber dans l'académisme. Si l'art statuaire de Versailles est si vivant, c'est en partie parce qu'il est sous-tendu par la vitalité baroque, par réaction, par émulation, par défi. L'Enlèvement de Proserpine de Girardon n'existerait pas sans le groupe du Bernin»].

⁶⁶ Pradel, dopo essere stato conservatore presso la reggia di Versailles, fu conservatore del dipartimento di scultura, che diresse dal 1955. Egli si occupò della cappella di Versailles e dei *morceaux de réception* di scultura all'accademia.

⁶⁷ Pradel 1949, p. 59 [«morceau de virtuose à la fois pathétique et raisonnable [...] semble un défi de l'académisme à l'esthétique baroque»].

Teyssèdre (1930-2021) sarebbe andato ancora oltre nel 1967, affidandosi a un riferimento raciniano: mentre Bernini mostra una violenza, «Girardon compone per volumi una calma perfezione. Vulcano [Plutone] è più maestoso che feroce [...] questo ratto non è più l'esempio di un "sicario" romano sotto la maschera coronata di una divinità olimpica derisoria; la passione di Vulcano [Plutone] è degna di Mitridate»⁶⁸. Yves Bottineau nel 1986 preferiva dire che era sia classico sia barocco⁶⁹. Ciò che sembra constatare giustamente Jean-René Gaborit nel 1993, a proposito del gruppo del *Ratto* di Gaspard Marsy e Anselme Flamen, della stessa committenza del 1674 da Le Brun, «più vicino al prototipo fornito un secolo prima da Giambologna con il *Ratto delle Sabine* che alle grandi composizioni barocche italiane»⁷⁰.

È abbastanza naturale contrapporre François Girardon, cantore dell'armonia classica, ad Antoine Coysevox, nei suoi marmi di Marly, i suoi busti e i suoi grandi monumenti funebri, in generale eseguiti sui disegni di Le Brun. L'ultimo periodo della committenza di Luigi XIV a Versailles poi a Marly, sotto la direzione di Jules Hardouin-Mansart appariva, secondo Pierre Francastel, come il momento in cui la tentazione barocca si impadronisce della scultura. È a quest'epoca, e ancor di più nei bronzetti, che Souchal «constata una mutazione nello stile degli scultori, più sensibili alle ricerche di movimento, di dinamismo, che di patetismo, del Barocco»⁷¹.

Poi, gli appelli alla prudenza di Thuillier nell'uso dei concetti hanno raggiunto anche la definizione dell'arte di Versailles. Il termine Barocco non appariva nel solido studio che Alexandre Maral (nato nel 1968) ha dedicato a Girardon⁷², né nella sintesi che lo stesso autore ha recentemente pubblicato sulla scultura di Versailles, in cui, nella sua prefazione, François Souchal, ormai prudente nell'impiego dei termini tradizionali, si guarda bene dal pronunciare altre definizioni stilistiche, se non l'«alessandrinismo» della fine della carriera di Girardon, un tema sviluppato da Maral nell'«inflessione stilistica della scultura francese verso un nuovo atticismo» nel corso degli anni Ottanta del Seicento e l'affermazione di un «periodo alessandrino dello stile Luigi XIV»⁷³. Poiché, in parallelo, anche Classicismo diventa un termine bandito, che non si ritrova nella bella mostra organizzata presso la reggia nel 2012, *Versailles et l'antique*⁷⁴. Barocco romano e scultori francesi non sono tutti impregnati d'arte antica? Solo la nozione di Neoclassicismo ha avuto diritto di citazione nel catalogo della mostra, dalla penna di Monique Mosser, per

⁶⁸ Teyssèdre 1967, pp. 302-303 [«Girardon compose par volumes une perfection calme. Vulcain [en fait Pluton] est plus majestueux que farouche [...] ce rapt n'est plus le fait d'un "nervi" romain sous le masque couronné d'un Olympien dérisoire; la passion de Vulcain [Pluton] est digne de Mithridate»].

⁶⁹ Bottineau 1986, p. 212.

⁷⁰ Gaborit 1993, p. 87 [«plus proche du prototype fourni un siècle plus tôt par Giambologna avec L'Enlèvement de la Sabine que des grandes compositions baroques italiennes»].

⁷¹ Souchal 1992, p. 381. Sui bronzetti di Van Clève, Bertrand Lespingola, *ivi*, p. 383 [«constate une mutation dans le style des sculpteurs, plus sensibles aux recherches de mouvement de dynamisme, sinon de pathétique, du baroque»].

⁷² Maral 2015.

⁷³ *Idem* 2012, p. 274 [«l'inflexion stylistique de la sculpture française vers un nouvel atticisme» au cours des années 1680 et l'affirmation d'une «période alexandrine du style Louis XIV»].

⁷⁴ *Versailles et l'antique* 2012.

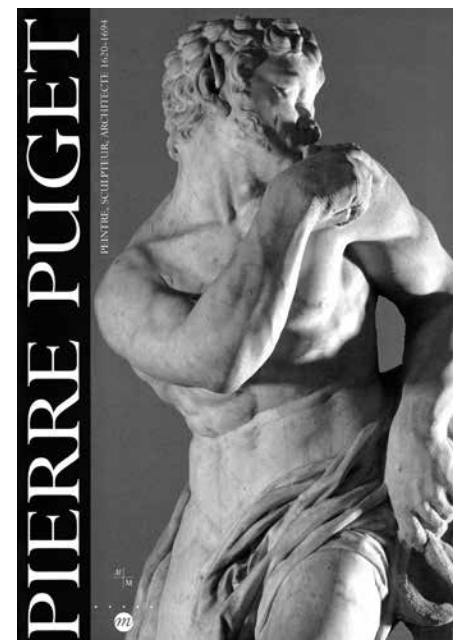
definire i giardini di Luigi XVI, e dunque una nozione ancora in voga di Neoclassicismo (ma altrove definito preromanticismo).

Due casi francesi: Puget; la “rocaïlle”, un Barocco francesizzato

Incoronato dagli studi romantici del XIX secolo e dal campanilismo provenzale, Puget è l'artista che ha a lungo beneficiato di questa etichetta semplificatrice di “Barocco”, mentre al tempo stesso era considerato come un provinciale del “Classicismo parigino”, non amato dalla corte e incompreso. François Souchal (1992) ha evidentemente criticato questa visione semplicistica e ha mostrato che lo scultore non aveva nulla di marginale o di incompreso. Barocco, egli lo è certo, dagli *Atlanti* dell'hôtel de ville di Tolone per «la potenza del temperamento portato al patetico, orientata dunque verso l'estetica barocca nella sua pienezza»⁷⁵. Puget così illustra «accuratamente i legami molto forti tra la Francia e l'Italia, la doppia fascinazione dell'arte barocca e dell'arte antica». «Eccetto l'opera di Pierre Puget, l'arte francese non ha un vero Barocco», scrive a sua volta Victor Beyer (1920-2017) nel 1977⁷⁶, e per Jean-René Gaborit nel 1993, il grande rilievo di *Alessandro e Diogene* è totalmente impregnato dello spirito barocco⁷⁷. Il terzo centenario della morte di Puget (1994) è stato l'occasione di manifestazioni, tra cui una grande mostra a Marsiglia e a Genova⁷⁸, che hanno permesso delle generalizzazioni da parte della stampa sul barocchismo dello scultore (fig. 47). Eppure, nel catalogo della mostra, nel considerarlo come «rispondente perfettamente ai criteri del “Barocco”», Jacques Thuillier si era preoccupato delle analisi semplificatrici, che ignorano che le grandi committenze erano ben collocate a Versailles (fig. 48), e proponeva di abbandonare i concetti per guardare l'opera di un artista formato- si in Italia, certo più focoso e vigoroso dei suoi contemporanei. E di interrogarsi:

Ecco Puget, classificato, etichettato, categorizzato, liquidato. Egli non è più che la pedina necessaria in questo grande gioco tra “Classico” e “Barocco” [...]. “Classico” e “Barocco” sono poi l'esile risultato e tutto sommato assai riduttivo di un'analisi arbitraria? [...] Cosa diventa questa bella antitesi? Non evapora tra un'infinità di gradi, sfumature e di incroci confusi di molteplici preoccupazioni di altro ordine, dal gioco iconografico fino all'adattarsi alla committenza e all'ambito sociologico⁷⁹.

Ma la lezione non è stata davvero accolta dagli autori genovesi del catalogo della mostra, che hanno dimostrato il ruolo di Puget come iniziatore di una nuova cultura visiva a Genova e il suo perfetto inserimento nell'ambito artistico⁸⁰. Al contrario, in Francia,



47. Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée de Beaux-Arts, 28 ottobre 1994-30 gennaio 1995), Musée de Marseille, Marseille 1994.



48. Pierre Puget, *Milone di Crotona*, 1672-1682. Parigi, Musée du Louvre.

Alexandre Maral ha preso in considerazione l'appello alla prudenza: nel suo studio sulla scultura di Versailles, il *Milone* non è un segno barocco, ma «apre alla scultura francese la strada per un certo ellenismo, patetico e profondamente umano»⁸¹.

Il termine Rococò è in generale riservato ai movimenti che animano la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII nel resto d'Europa, mentre in Francia, l'invenzione dell'espressione “rocaïlle” ha avuto un'intonazione molto francese. Se lo stile si comprende perfettamente quando si tratta di scultura decorativa, è più difficile concepirlo per la grande scultura. Così Yves Bottineau considera che «la *rocaïlle* è rimasta in Francia un'arte di ornamento»⁸², anche se cita il rilievo dei *Cavalli del sole* di Robert Le Lorrain, «smagliante di virtuosismo, di poesia e di zampillii»⁸³ e dedica un lungo paragrafo alle principali realizzazioni della “rocaïlle”, dai cosiddetti “*morceaux de réception*” (obbligatori per entrare nell'Académie royale), all'inizio del secolo, fino alle opere del periodo di Luigi XV, con Lemoyne, Adam e

⁷⁵ Souchal 1992.

⁷⁶ Beyer 1977. Allora direttore del Département des sculptures del Louvre.

⁷⁷ Gaborit 1993, p. 80.

⁷⁸ *Pierre Puget* 1994; *Pierre Puget* 1995.

⁷⁹ Thuillier 1995a, p. 27 [«Voici Puget classé, étiqueté, explicité, éliminé. Il n'est plus que le pion nécessaire dans ce grand jeu entre “classique” et “baroque” [...]. “Classique” et “baroque” sont-ils davantage que les résultats minces et tout compte fait très réducteurs d'une analyse arbitraire? [...] Que devient la belle antithèse? Ne s'évanouit-elle pas au milieu d'une infinité de degrés, de nuances, et du croisement confus de multiples préoccupations d'un autre ordre, depuis le jeu iconographique jusqu'à l'adaptation à la commande et au milieu sociologique»].

⁸⁰ Ne è testimonianza il titolo dell'edizione italiana *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova* (*Pierre Puget* 1995).

⁸¹ Maral 2012, p. 276. Riconosco di non aver impiegato il termine Barocco nella scheda su Puget in *Temps modernes* 1996, pp. 348-349 [«ouvre à la sculpture française la voie d'un certain hellénisme, pathétique et profondément humain»].

⁸² Bottineau 1986, p. 27 [«le rocaïlle est demeuré en France un art d'ornement»].

⁸³ Ivi, p. 241 [«éblouissant de virtuosité, de poésie et d'éclaboussement»].

Pigalle⁸⁴. Già nel 1949, Pierre Pradel aveva definito la *rocaille* in scultura come un insieme di creazioni caratterizzate da una graziosa femminilizzazione, un senso più dinamico del movimento, un'attenzione ai dettagli espressivi e decorativi. Le *Compagne di Diana* commissionate per il parco di Marly, o i “*morceaux de réception*” nell'Académie de peinture et de sculpture all'inizio del XVIII secolo, ne sarebbero stati la manifestazione più evidente, con le ultime commissioni di Versailles per il parco o la cappella (Poultier, Thierry, Frémin, Le Lorrain, les Magnier, Van Clève, les Coustou). Pradel identifica così la fine della carriera di Coysevox che «parte dall'accademismo e ci conduce fino alla *rocaille* con un affrancamento progressivo in cui le incidenze barocche, trasposte in modo delicato e raffinato, ravvivano una rinascita del vecchio naturalismo francese»⁸⁵. E inoltre constata che la svolta si impone verso il 1700 con i marmi di Marly e *La duchessa di Borgogna in Diana* (fig. 46), poi i «futuri principi della scultura *rocaille*», in cui egli si diverte a vedere la «grazia molto vivace, un po' preziosa», e «l'impetuoso movimento della rinascita dell'arte barocca». Jean-René Gaborit considera anche che «le opere eseguite specialmente per Marly appartengono già per lo più allo “stile *rocaille*”, forma elegante e tardiva del Barocco in cui domina il pittoresco e a volte (come nel Rococò dei Paesi germanici) il gusto del virtuosismo per il virtuosismo»⁸⁶. Egli riprenderà del resto questa nozione di “pittoresco” nell'analisi dei *Cavalli di Marly* di Guillaume I Coustou, che egli considera «come sintesi tra il pittoresco della *rocaille* e la potenza plastica del Classicismo».

Il giudizio rivolto agli scultori parigini e alla scultura è stato troppo a lungo condizionato dall'idea tradizionale di un genio francese realista e cartesiano che moderava gli ardori latini. Yves Bottineau scrive che «l'arte francese, in ragione della parte del Classicismo nel temperamento nazionale, pone dei problemi rispetto alla sua appartenenza al Barocco e al Rococò»⁸⁷. Souchal legge l'*Anfitrite* di Michel Anguier secondo lo stesso schema, poiché «è a tale proposito che egli decide di parlare del famoso senso della misura degli artisti francesi»⁸⁸. La credenza all'istinto nazionale, al temperamento, alla tradizione, alla formazione iniziale a cui l'artista non potrebbe sfuggire, è spesso ben radicata. Certo, si considerava in parallelo lo spirito fiammingo degli scultori nordici attivi a Parigi. Pierre Chaleix (1905-1993), nel 1967, nella sua biografia di Philippe de Buyster⁸⁹, autore dei putti che giocano nella scalinata di Maisons (fig. 44), mescolava anche le correnti: «l'insegnamento che ne dedurrà [da Sarazin] fu classico quanto barocco e non soffocò il fondo primitivo

del realismo borghese acquisito nella società mercantile di Anversa». Senza dimenticare gli Italiani di Parigi, come Tuby di origini italiane, di cui Pradel scopriva «un senso razionale della bellezza»⁹⁰.

Con l'abbandono dell'idea di temperamento nazionale, l'accento è ormai posto sulle condizioni della creazione, sugli scambi culturali e tecnici. In quest'ottica, la caratterizzazione generica degli stili ha perso il suo senso. Il rapporto con l'Antico, che nutre tanto il Barocco romano quanto Puget, non basta a definire l'arte di Anguier o di Versailles. Per gli storici della scultura, critici dell'accademismo, il Classico non si era mai iscritto nei precetti dell'accademia, tanto che essi lo vedevano nascere sin dal XVI secolo. L'indefinitezza e la soggettività della definizione di Classico e di Barocco li hanno svuotati del loro senso generale, ma non del riconoscimento di un “Barocco” specifico, romano, genovese, fiammingo, catalano ecc.

Il Barocco: un'arte per la provincia?

Come su scala europea, esiste una geografia del Barocco in Francia. Questa non coincide con la diffusione del movimento cosiddetto caravaggesco, che non “attecchisce” in molte province francesi e nella capitale⁹¹. Secondo la storiografia, Parigi sarebbe esente dal Barocco, che toccherebbe al contrario, per un verso o per un altro (gli altari, l'architettura, la pittura), tutte le province francesi, e sarebbe dunque l'indicatore di una situazione provinciale.

Nel 1979, il numero 101 della rivista «Monuments historiques» pubblicato dal Ministero della Cultura è eccezionalmente dedicato al Barocco e il suo indice è a questo proposito rivelatore. Su nove articoli, solo uno tratta esplicitamente di Parigi, e Claude Mignot vi sostiene l'idea dell'assenza del Barocco nella capitale⁹²; altri sei analizzano situazioni di provincia, dalla Provenza all'Alsazia passando per Lione o Valloires⁹³. Allo stesso modo, se si consultano i dati del catalogo Kubikat, la sola associazione tra il termine Parigi e “Barocco” risulta dal titolo di una recente mostra, che, per attirare un pubblico profano ad ammirare delle opere di chiese (del resto del XVIII secolo), ha fatto ricorso al termine Barocco nel suo titolo, molto probabilmente per ragioni di comunicazione⁹⁴. Si trovano, al contrario, tre voci per la Linguadoca e non meno di dieci per la Provenza. Nel caso di alcune province, quali le Fiandre o la Savoia, appartenenti allora a degli Stati considerati come maggiormente segnati dai movimenti legati alla Controriforma, quali l'impero degli

⁸⁴ Ivi, p. 242.

⁸⁵ Pradel 1949, pp. 80-81 [«part de l'académisme et nous conduit jusqu'à l'art rocaille par un affranchissement progressif où les incidences baroques, transposées sur un mode délicat et raffiné, pimentent un regain du vieux naturalisme français»].

⁸⁶ Gaborit 1993, p. 72 [«les œuvres exécutées spécialement pour Marly relèvent déjà en majorité du “style rocaille”, forme tardive et élégante du baroque où domine le pittoresque et parfois (comme dans le rococo des pays germaniques) le goût de la virtuosité gratuite»].

⁸⁷ Bottineau 1986, p. 103 [«l'art français, en raison de la part du classicisme dans le tempérament national, pose des problèmes par rapport à son appartenance au baroque et au rococo»].

⁸⁸ Souchal 1992, p. 378 [«c'est à ce propos qu'il convient de parler du fameux sens de la mesure des artistes français»].

⁸⁹ Chaleix 1967, p. 121 [«l'enseignement qu'il en tira [de Sarazin] fut classique autant que baroque et n'étouffa pas le fonds primitif de réalisme bourgeois acquis dans la société marchande d'Anvers»].

⁹⁰ Pradel 1949, p. 61 [«un sens racial de la beauté»].

⁹¹ Bonfait 2018.

⁹² Mignot 1979.

⁹³ L'indice del numero è il seguente: Germain Bazin, *Prefazione*, p. 2; Jean-Jacques Gloton, *Ambiguités du baroque en France, l'exemple provençal*, p. 9; Christiane Lorgues, *L'influence de l'Italie sur l'architecture baroque dans le comté de Nice et en Savoie*, p. 17; Roger Lehni, *Le baroque germanique en Alsace*, p. 30; Marie-Félicie Perez, *Un ultime exemple de l'art baroque à Lyon: Saint-Bruno-des-Chartreux*, p. 36; Claude Mignot, *Le baroque parisien*, p. 40; André J. Donzet, *Le survivances du baroque au XXe siècle*, p. 44; Yves Bottineau, *Le décor baroque dans l'architecture civile*, p. 51; Georges Costa, *Introduction d'un élément décoratif baroque dans une église ancienne*, p. 61; Germain Bazin, *Le décor de l'abbaye cistercienne de Valloires*, pp. 67-72.

⁹⁴ *Le baroque des Lumières* 2017.

Asburgo o la corte di Torino, quest'influenza del Barocco può essere considerata come normale. Tuttavia, si è potuto a buon diritto parlare di un «Barocco mediterraneo» come «il termine più appropriato per evocare la diversità e l'unità delle opere» segnate da una fascinazione permanente per l'Italia e i suoi modelli⁹⁵.

L'eccezione parigina: una costruzione storiografica?

L'eccezione parigina è in parte storicamente fondata, ma in parte il risultato della storiografia.

Attorno a Sublet de Noyers e ai fratelli Fréart, qualche letterato parigino, raggruppato dalla storiografia sotto il nome degli «Intelligents» (secondo l'appellativo di Fréart)⁹⁶, criticò l'abitudine di «riempire le facciate delle costruzioni non solamente di colonne e di pilastri, ma anche di cartigli, di maschere e di mille altri ornamenti composti di grottesche bizzarre»⁹⁷, denunciando, così, ciò che rappresenta una delle origini stesse del termine Barocco. Per questi, un esempio di corruzione del gusto era la chiesa Saint-Louis dei Gesuiti, piena di «villani ornamenti»⁹⁸, mentre l'austera chiesa del Noviziato dei Gesuiti, voluta da Sublet, costituiva un esempio della «bellezza naturale e semplice della bella architettura»⁹⁹. Questa ideologia della regolarità e questo rifiuto della licenza coltivati all'interno dell'Académie d'architecture e nelle élites parigine non impedivano però delle realizzazioni barocche, dalla Salle des Machines del palazzo delle Tuileries con Mazzarino alla sistemazione del coro di Notre-Dame de Paris nel 1710¹⁰⁰.

A seguito dei molteplici rifacimenti nelle chiese, dei tumulti rivoluzionari, della speculazione immobiliare o del semplice rinnovamento, una grande parte della Parigi barocca, sia nella decorazione religiosa¹⁰¹ sia nelle abitazioni nobiliari o principesche (la «chambre à l'italienne» dell'hôtel Hesselin a Parigi), è scomparsa. E le decorazioni effimere, spesso vicine a quelle italiane nella loro carica spettacolare, quale l'apparato funebre per il Chancelier Séguier, hanno segnato i contemporanei, come attestano, per l'ultimo esempio citato, le lettere di Madame de Sévigné. Il numero di queste distruzioni sembra maggiore che nelle città di provincia. Yves Bottineau, nello stesso numero della rivista «Monuments historiques», sottolinea quanto la decorazione di interni, con le sue *boiseries* dipinte, i suoi saloni all'italiana,

⁹⁵ J. Lugand, prefazione, in *La peinture baroque en Méditerranée* 2010 [«terme le plus approprié pour évoquer la diversité et l'unité des oeuvres»].

⁹⁶ Il termine appare infatti tre volte in *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* di Fréart (1650) e una sola volta in *l'Idée de la perfection de la peinture* del 1662 (p. 118): ma non si trova nella corrispondenza di Poussin. Sugli *Intelligents*, si vedano Mignot 1987; Gerbino 2010, pp. 48-57, e si veda la conclusione di questo libro.

⁹⁷ Nota di François Blondel, in Savot 1673, p. 18 (citato in Mignot 1979, p. 42) [«remplir les façades des bâtiments non seulement de colonnes et de pilastres, mais même de cartouches, de masques et de mille autres ornements composés de grotesque bizarres»].

⁹⁸ Chantelou [1665] 2001, p. 278 [«villains ornements»].

⁹⁹ Nota di François Blondel in Savot 1673, p. 18 [«la beauté naturelle et simple de la belle architecture»].

¹⁰⁰ *Le baroque des Lumières* 2017, pp. 46-47.

¹⁰¹ Frédéric Cousinié rileva così che tre pale d'altare sulla sessantina realizzate a Parigi nel XVII secolo sono conservate. In provincia, le distruzioni sembrano meno numerose: nell'alta Auvergne, poco meno di cento pale sono conservate, altre 40 sono note dai documenti, e si stima che almeno la metà circa sia stata conservata; questa percentuale deve essere la stessa o maggiore per l'antica diocesi di Mans, per la quale più di 1000 pale sono ancora sul posto.

le decorazioni a stucco, prendeva a prestito dall'Italia¹⁰². La Parigi del 1680 era senza dubbio più barocca di quanto il nostro spirito possa concepire (o accogliere) e, nel 1665, Colbert accettava ancora di fare appello a Bernini per il grande progetto del Louvre.

Di fatto, la reticenza della capitale verso il Barocco è forse il fenomeno di una piccola élite di puristi, e soprattutto un fatto della storiografia. Blunt vedeva nell'opera di François Mansart le origini dell'architettura classica francese¹⁰³, riprendendo così i giudizi degli *Intelligents*¹⁰⁴, ma gli studi recenti hanno mostrato l'invenzione immaginativa, lontana dalle regole, dell'architetto, per esempio nel suo progetto per la chiesa dei Minimi, con l'imponente cupola e un uso irregolare degli ordini¹⁰⁵, o nei *cabinets* che egli costruisce a edicola all'hôtel de Jars, che disturbano profondamente Sauval al punto da definirli «castelli di carte»¹⁰⁶. Colbert, che si è voluto opporre a Bernini per la sua freddezza e per il suo spirito razionale, apprezzava la «nobiltà» e la *grandeur* dei progetti dell'architetto italiano per il Louvre e il rifiuto dei disegni di quest'ultimo è molto probabilmente dovuto meno a ragioni stilistiche che a cause pragmatiche, in particolare per la difficoltà di inserire una distribuzione alla francese nei progetti di Bernini¹⁰⁷.

Questa reticenza di Parigi verso il Barocco è dunque, forse, tanto immaginaria quanto quella immaginata da Bernard Dorival per le province francesi¹⁰⁸. E una delle invenzioni di questa ideologia, l'atticismo che caratterizza la scuola di Parigi, è forse una finzione, come vedremo. Ma la storiografia francese ha accettato questa divisione Parigi/provincia e vale dunque la pena studiare un marcatore della provincia barocca: l'altare.

L'altare o il Barocco delle province

Per Tapié, l'altare era «una delle manifestazioni più originali dello spirito barocco» ed egli consacrò a questo oggetto, allora ancora poco studiato, un bello e lungo brano in *Baroque et classicisme*¹⁰⁹. Lo storico intraprende anche, con il sostegno del CNRS, un vasto programma di ricerca sugli altari, che furono l'oggetto di una ricerca nazionale. Pubblicò i primi risultati per una regione che amava, la Bretagna, e che si sarebbe potuto credere intrisa di tradizioni medievali. Questo studio fu per lo storico, quindici anni dopo la pubblicazione di *Baroque et classicisme* che aveva suscitato delle critiche, un modo per mostrare la gravidanza del Barocco in Francia¹¹⁰. Altre pubblicazioni risultarono da questa ricerca, come quella di Michèle Ménard sui mille altari della diocesi del Mans (il titolo principale è *Une histoire des mentalités religieuses au XVIIe siècle et XVIIIe siècles*)¹¹¹.

¹⁰² Bottineau 1979.

¹⁰³ Blunt 1941.

¹⁰⁴ Si veda a questo proposito Babelon 1998.

¹⁰⁵ Braham, Smith 1973, I, p. 114.

¹⁰⁶ Sauval 1724, II, pp. 205-206 [«châteaux de cartes»].

¹⁰⁷ Gerbino 2010, pp. 52-54.

¹⁰⁸ Dorival 1942, p. 60: «Le refus provincial du baroque. Le baroque, en effet, heurtait trop de qualités essentielles à l'esprit français pour ne pas provoquer de résistances, parmi lesquelles les plus curieuses sont celles de nos provinces» [«Il rifiuto provinciale del Barocco. Il Barocco, in effetti, urtava troppe qualità essenziali allo spirito francese per non provocare delle resistenze, tra le quali le più curiose sono quelle delle nostre province»].

¹⁰⁹ Tapié [1957] 1980, pp. 279-291 (citazione a p. 279).

¹¹⁰ *Idem* 1972.

¹¹¹ Ménard 1980. Altre pubblicazioni sugli altari sono legate a questo programma (Bouyssou 1991) o con un'infatuazione per questi e le «aspirazioni spirituali» del popolo che essi esprimevano: Cortade 1973 (con prefazione di Tapié).

La ricerca era per più ragioni molto moderna. Analizzare l'oggetto "macchina d'altare" implicava il ricorrere ai metodi della storia seriale per studiare le mentalità (il sottotitolo del libro è del resto *Étude sémiographique et religieuse*) e Tapié sostiene di aver esitato a ricorrere (nel 1971!) all'informatica. Essa era in qualche modo il *pendant*, condotto a livello delle campagne, delle indagini portate avanti sui testamenti, dagli allievi di Chaunu¹¹² o da Michel Vovelle, rispettivamente per comprendere le pratiche religiose e svelare una «Provence baroque»¹¹³. E può essere interessante, nel quadro di questo saggio storiografico, sviluppare un parallelo tra questi due oggetti, macchina d'altare e testamento, caratteristici di una «piété baroque»¹¹⁴.

In entrambi i casi, la cronologia modificava quella della storia dell'arte o della storia. Il periodo più intenso per la realizzazione degli altari, in Bretagna o in Auvergne, o nello sviluppo delle formule testamentarie, occupa i decenni 1660-1720. Ossia il momento di Versailles e della lotta tra Luigi XIV e il Giansenismo, e non la prima metà del secolo, che si poteva credere il tempo dei grandi eroi del Barocco, con Rubens e Corneille.

Il testamento e la macchina d'altare sono il luogo di una meditazione tra l'uomo e la morte o l'aldilà, e l'uomo prova a placarvi la sua angoscia con una pompa ostentata. Essi mostrano entrambi un aumento del numero dei santi invocati, e la moltiplicazione delle messe e degli atti di carità nel primo trova un *pendant* nel secondo con il ricorso a un sovraccarico di decorazioni come la doratura o la colonna tortile.

Questi due supporti della fede dipendevano tanto dal collettivo quanto dal singolo, a livello dell'individuo o di una parrocchia. Le formule stereotipate notarili nei testamenti o i modelli romani nelle macchine d'altare, parigini o locali, sono adattati in funzione delle coscienze personali o del gruppo dei fedeli. Ogni testatore, ogni confraternita o parrocchia costituisce così opera originale, ma iscrivendosi nella più vasta comunità cristiana. E questa dialettica tra cattolicesimo universale e devozione personale, spesso considerata come un segno del Barocco, non dispiaceva a Tapié.

Quest'ultimo considerava di più che l'insieme degli altari bretoni costituisse una «varietà originale del Barocco, un ambito del Barocco francese» e vi vedeva il segno profondo di una Francia barocca. Poiché a differenza della pratica colta, urbana, dotta del testamento, l'altare è un'opera spesso collettiva e anonima, che associa mestieri differenti, è un gesto degli umili che esprime la devozione popolare, secondo Tapié. La pompa teatrale, il discorso trionfale, la processione dei santi che si dispiega sono il segno di questa devozione barocca e dell'impronta della Chiesa sul popolo di Dio. I differenti studi iconografici condotti insistono sulla raffigurazione del dogma (in particolare della Trinità), sull'esclusione progressiva delle immagini non autorizzate o dei santi non riconosciuti dalla Chiesa, ma anche su una devozione nel quotidiano per la presenza degli intercessori, per la moltiplicazione delle scene sante ma partecipi della vita comune, come l'educazione di

49. Edme Moreau, *Altare maggiore della chiesa dei gesuiti in rue Saint-Antoine*, 1643 circa.



Maria. Nella sua grandiosa messa in scena fatta per impressionare, e che chiudeva lo spazio ecclesiastico, la macchina d'altare ospitava un popolo di santi vicini alle preoccupazioni dei fedeli, che sapeva parlare al loro cuore. Proponeva dunque un'iconografia abbastanza differente da quella più colta studiata da Émile Mâle.

Gli studi condotti su impulso di Tapié miravano a una storia delle mentalità attraverso le macchine d'altare; privilegiavano uno studio statistico e un approccio statico dell'altare. Uno dei grandi meriti della tesi di Frédéric Cousinié sugli altari maggiori parigini, discussa nel 1994, è di inserire queste opere in un insieme di pratiche e, studiandone i dispositivi di funzionamento, di proporre così una lettura aperta¹¹⁵. L'altare ha in effetti la propria dinamica comunicazionale, che funziona per associazioni di gesti, di iconografia o di sguardi che creano un circuito di lettura e un tempo lungo di percezione, che non è sempre uguale. In funzione del calendario liturgico, le immagini che ne fanno parte e la modalità di funzionamento di queste possono cambiare, suscitando così un rinnovamento nell'economia dell'attenzione e della percezione: il dipinto principale dell'altare della chiesa di Saint-Louis dei Gesuiti a Parigi (fig. 49) era in successione la *Presentazione al tempio* di Simon Vouet,

¹¹² Chaunu 1978.

¹¹³ Vovelle [1973] 1997. L'espressione «Provence "baroque"» appare più volte, per esempio a p. 267.

¹¹⁴ Michel Vovelle (*ivi*) aveva già visto ciò che poteva collegare le due ricerche nella sua recensione dell'opera sugli altari in Bretagna.

¹¹⁵ La tesi è pubblicata nel 2006: Cousinié 2006. In un ordine di idee diverso ma prossimo, Pascal Julien discuteva nel 1996 una tesi che restituiva la storia patrimoniale e liturgica delle decorazioni architettoniche di Saint-Sernin di Tolosa dal XVI al XVIII secolo (Julien 2004).



50. F. Gallant da Martin juniore, Veduta del coro della chiesa di Saint Laurent a Parigi verso il 1692.



51. F. Cousinié, *Le saint des saints: maîtres-autels et retables parisiens du XVIIe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2006, p. 127.

la *Resurrezione* di Claude Vignon, il *Cristo resuscitato implorato dalla Vergine e i santi per le anime del Purgatorio* di Philippe de Champaigne. Inoltre, la pala d'altare si inseriva in una dinamica spaziale architettonica e visiva che suscitava spesso una visione performativa, in funzione del punto di vista o dell'avanzare del fedele verso il *Sancta Sanctorum* (fig. 50). Visto attraverso il *jubé*, esso rappresenta frequentemente una visione, un evento soprannaturale, oltre il momento terrestre della *Crocifissione* evocata spesso sul *jubé*. L'esperienza della sua percezione poteva anche essere diversa da quella visiva: un momento del rito associato a una musica, un tempo per ripiegarsi su se stessi, di conversione, mentre la sua forma riprende quella dei frontespizi dei libri (fig. 51), un approccio al sacro attraverso la cultura materiale, in cui il vissuto doveva cambiare al ritmo delle stagioni e delle feste religiose¹¹⁶.

Più che la forma stilistica in quanto tale (che alcuni hanno potuto considerare come più «manierista» che «barocca»)¹¹⁷, è questo dispositivo di «macchine spirituali»¹¹⁸ dell'altare che ne fa un oggetto della civiltà barocca. Ma l'efficacia del grande altare maggiore parigino giocava forse su un processo comunicativo differente dalla messa in scena gloriosa degli altari delle campagne.

Un Barocco urbano

Se gli storici della capitale, in nome del suo statuto eccezionale, dell'atticismo o di una storiografia gallicana e repubblicana, rifiutavano il Barocco per Parigi, non fu lo stesso per le città di provincia, per le quali si accettava al contrario la loro affiliazione al Barocco. Accanto al Barocco rurale caro a Tapié, o ai fasti della corte barocca legata a Mazzarino¹¹⁹, poteva dunque esistere, in alcuni casi, una Francia barocca urbana, ma imbrigliata tra centro e periferia.

Pascal Julien parla così di «rinnovamento barocco»¹²⁰ per la scultura a Tolosa nella seconda metà del XVII secolo e non esita a rivendicare con fierezza l'appellativo di Barocco per l'arte di Gervais Drouet, che, discepolo di Bernini, sviluppò a Tolosa «un'arte molto personale, distante dal centralismo reale e accademico»¹²¹. Daniel Ternois, sebbene poco suscettibile a una facile infatuazione per il Barocco in ragione della sua ammirazione per Ingres, insisteva nella sua introduzione al convegno *L'art baroque à Lyon*¹²² sulla continuità tra questo incontro e quello svoltosi un anno prima, nel 1971, ad Aix, a proposito del Barocco¹²³ e poneva la domanda «esiste un Barocco lionese?»¹²⁴. La domanda poggiava meno sull'esistenza del «Barocco» nella seconda città del regno che sulle sue caratteristiche. Ricerche diverse stavano mostrando la molteplicità e specificità del Barocco lionese, dalla scenografia architettonica¹²⁵ all'illusionismo della quadratura dell'antica cappella del collegio dei Gesuiti¹²⁶ e la grande maniera lionese di Blanchet nei dipinti, tra «patetismo teatrale» alla Cortona e potente gioco di scorci alla Lanfranco¹²⁷.

Per risolvere questo problema di un «Barocco» proprio di una capitale di provincia, Jean-Jacques Gloton, nella sua tesi sulla cultura architettonica nel mezzogiorno della Francia dalla fine del XV secolo all'inizio del XVIII, sviluppava tre idee portanti a proposito della Aix barocca (figg. 52, 53)¹²⁸. È da respingere l'idea tradizionale secondo la quale una città di provincia avrebbe intrapreso nel corso del XVII secolo il passaggio dal Barocco al Classico, passaggio dalla tradizione locale o dall'influenza italiana alla cultura francese. Infatti, nella fase barocca di Aix (1650-1725), i prestiti dalla cultura italiana sono più frequenti alla fine del Seicento. La cultura architettonica barocca, secondo Gloton, non è solo influenza italiana ma al contrario meticcio di culture e appropriazione di queste: «il genio di Aix sarà di coniugare gli esempi e le suggestioni»¹²⁹ in tutti i periodi, e particolarmente gli esempi parigini e le pratiche italiane. Verso il 1670, l'hôtel Boyer d'Eguilles, sia in pianta sia nella distribuzione, deve molto alle soluzioni parigine, ma i pilastri colossali, l'impressionante cornice e il toro che inquadra le finestre sono caratteristici del Barocco di Aix, e Gloton attribuisce il progetto di questo hôtel al consigliere d'Eguilles. Una generazione più tardi «l'arte francese che ispira la barocca Aix-en-Provence è quella che

¹¹⁹ Si vedano i differenti lavori di Laurain-Portemer, in particolare Laurain-Portemer 1985.

¹²⁰ «renouveau baroque».

¹²¹ *L'âge d'or de la sculpture* 1996, p. 127 [«un art très personnel, à l'écart du centralisme royal et académique»].

¹²² *L'art baroque à Lyon* 1975.

¹²³ *Puget et son temps* 1972.

¹²⁴ D. Ternois, in *L'art baroque à Lyon* 1975, p. 1 [«existe-t-il un baroque lyonnais?»].

¹²⁵ Cottin 1996.

¹²⁶ Denis 1996, pp. 40-43.

¹²⁷ Si veda ad esempio Galactéros-de Boissier 1991, p. 136 e n. D.96.

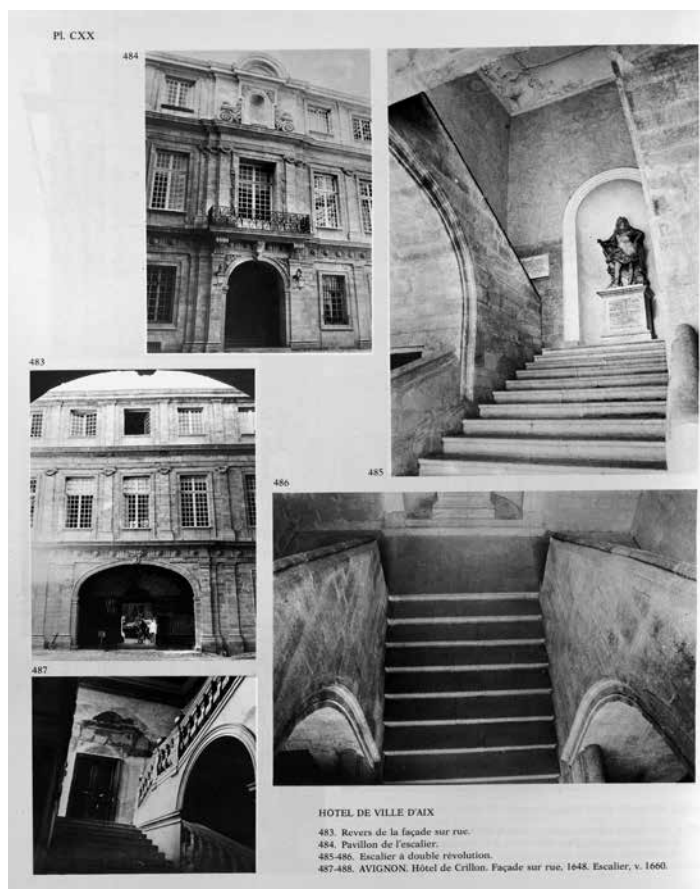
¹²⁸ Gloton 1979 (l'introduzione è datata maggio 1974). Le citazioni sono a pp. 443 e 445.

¹²⁹ *Ivi*, p. 443 [«le génie d'Aix sera de conjuguer les exemples et les incitations»].

¹¹⁶ Segnaliamo, infine, che la «forma retable» è relativamente frequente nel XVII secolo: è utilizzata per le tombe, ma anche, su un'altra scala, nei frontespizi dei libri: essa è allora chiaramente resa leggibile dai tratti dell'incisore.

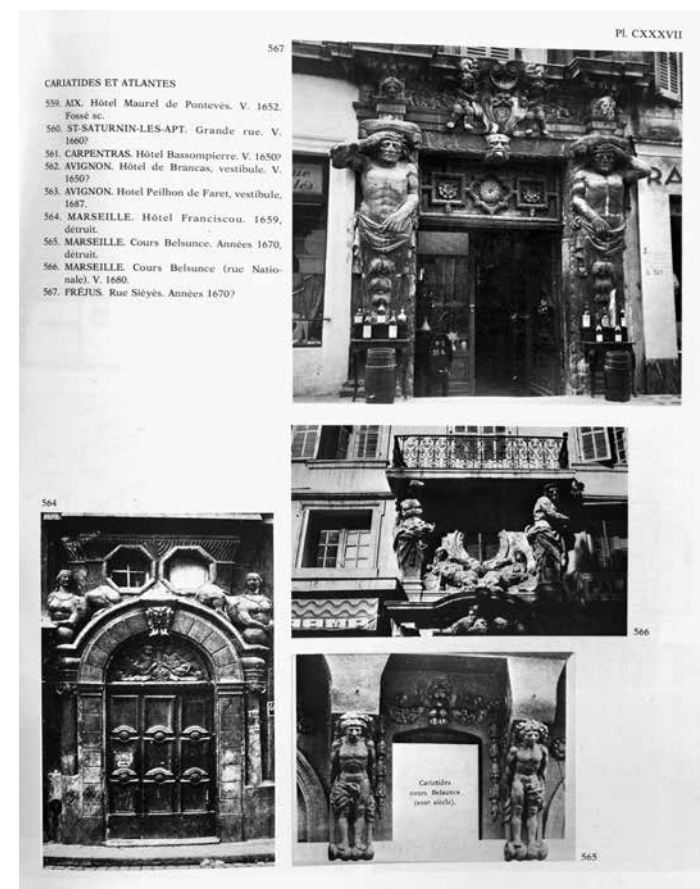
¹¹⁷ Salbert 1976, p. 512.

¹¹⁸ Si veda su questo tema D'Hainaut-Zveny, Dekoninck 2014.



52. J.-J. Gloton, *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence: recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle*, École Française de Rome, Roma 1979, tav. CXX.

53. J.-J. Gloton, *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence: recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle*, École Française de Rome, Roma 1979, tav. CXXXVII.



sviluppano con continuità [...] i grandi registi dei Bâtiments [del Re]¹³⁰. In conclusione, il termine Barocco può essere decisamente rivendicato, poiché si può parlare di una cultura barocca. Il suo impiego ripetuto si oppone senza dubbio volontariamente al titolo di un'opera precedente, *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence*¹³¹. Il volume inizia del resto con un capitolo sulla civiltà barocca ad Aix e termina con l'idea di una città come opera d'arte totale, dai contrafforti alle fontane e, insistendo sulla funzione scenografica dell'architettura, sull'idea di unità delle arti visive.

La Provenza nella seconda metà del XVII secolo, benché in piena fase di integrazione al regno di Luigi XIV (delle *places royales* sono previste ad Aix e a Marsiglia), è dunque una provincia profondamente segnata dalla civiltà barocca. Nel momento in cui i testamenti moltiplicano uno sfarzo barocco, Puget, «gran cuore gonfio di orgoglio»¹³², può incarnare questa civiltà barocca: la sua architettura mostra un'apertura verso le novità

italiane, la sua scultura, in particolare con i suoi atlanti e il suo bassorilievo *Diogene e Alessandro*, uno stile eminentemente pittorico secondo le categorie di Wölfflin, e la sua pittura, che si andava riscoprendo negli anni Settanta del Novecento, una grandissima audacia di colorito e di composizione che lo avvicinano più a Rubens e a Cortona che a Poussin.

Questa cultura barocca non era propria di Aix e della seconda metà del XVII secolo. Michel Serre (1658-1733), un pittore catalano formatosi in Italia, benché membro dell'Académie royale de peinture et de sculpture, sviluppava tra il 1675 e il 1725 grandi schemi compositivi e un brio nell'uso del pennello¹³³. Vi era proprio una richiesta, in una città di borghesi e commercianti, per questo tipo di pittura barocca. E abbiamo visto che, più di recente, è stata ipotizzata la nozione di Barocco mediterraneo¹³⁴.

¹³⁰ Ivi, p. 445 [«l'art français qui inspire la baroque Aix-en-Provence est celui que développent avec continuité [...] les grands metteurs en scène des Bâtiments [du Roi]»].

¹³¹ Boyer 1972.

¹³² Baudelaire, *Les phares*, in *Les Fleurs du mal* 1857.

¹³³ Homet 1987.

¹³⁴ *La peinture baroque en Méditerranée* 2010.

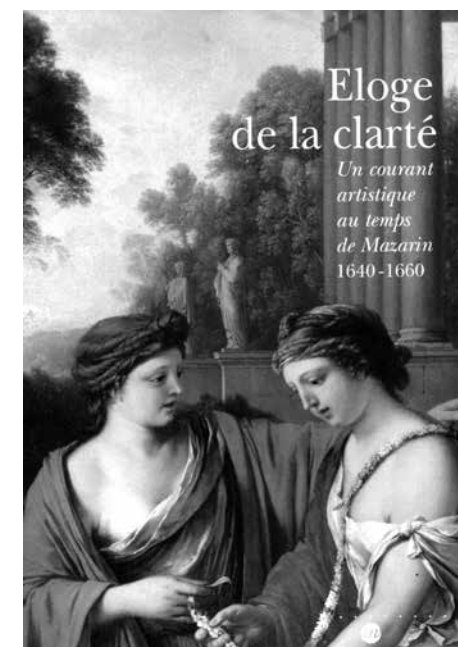
Un contro Barocco: l'atticismo

Per lottare contro queste tentazioni barocche, o mostrare meglio come l'arte francese fosse al di sopra di una tale categorizzazione (fig. 54), gli storici francesi dell'arte francese hanno creato una nuova nozione (di fatto una nuova categoria), quella di "atticismo", che è stata abbondantemente evocata tra il 1970 e il 2000. A differenza del "Barocco", questa nozione aveva il vantaggio di corrispondere a una categoria antica¹³⁵, impiegata in letteratura, la quale distingue il «carattere attico»¹³⁶, che «si dice della purezza e della grazia del linguaggio di Atene»¹³⁷, dallo stile asiatico, «che è sciatto, abbondante di parole inutili»¹³⁸ e che è spesso accostato alla prosa ciceroniana¹³⁹. Però, parlare di atticismo per il XVII secolo resta un anacronismo (come per il Barocco o il Classicismo): la nozione non esiste in una forma sostantivata (l'attico indica allora solo un piccolo elemento architettonico secondo i dizionari), e ancor meno il concetto di "atticismo".

È alla fine del XIX secolo che il termine è estratto dal suo contesto letterario: Camille Saint-Saëns lo impiega per definire uno stile musicale, quello di Haydn¹⁴⁰. Nel 1942, Bernard Dorival, professore all'École du Louvre, fa appello a questa nozione per caratterizzare una corrente dell'arte francese, in un manuale destinato ad avere una grande diffusione e una grande fortuna, pubblicato per le edizioni Larousse¹⁴¹. La nozione è da allora ripresa tanto dagli accademici quanto dai conservatori. Jacques Thuillier consacra nel 1964 un capitolo all'atticismo nel suo *Peinture française au XVII siècle*, un'opera che serve ancora da cornice strutturante per questa storia¹⁴². Nel suo catalogo sulla pittura francese del 1982, Pierre Rosenberg intitola una sezione *La première école de Paris*¹⁴³. Sedici anni dopo, due musei di provincia organizzano una mostra a questo proposito, dal titolo *Éloge de la clarté*, e ne affidano la curatela ad Alain Mérot (fig. 55)¹⁴⁴. Il termine atticismo sarebbe da allora servito a caratterizzare un'età dell'oro dell'arte francese, per la pittura e per la scultura¹⁴⁵, e anche per



54. *Le Classicisme Français. Masterpieces of French 17th Century Painting*, catalogo della mostra (Parigi, Dublino, Budapest), a cura di S. Laveissière con prefazione di J. Thuillier, National Gallery of Ireland, Dublin 1985.



55. *Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin 1640-1660*, catalogo della mostra (Digione, Musée Magnin, 8 giugno-27 settembre 1998; Le Mans, Musée de Tessé, 29 ottobre 1998-31 gennaio 1999), a cura di A. Mérot, Éditions des Musées Nationaux, Paris 1998.

¹³⁵ Il termine atticismo però non esiste nel XVII secolo. Il termine "attico" indica nel *Dictionnaire* di Furetière (1690) in primo luogo un «termine architettonico» («un petit ordre d'architecture qu'on met au dessus d'un grand pour le couronner») [«un piccolo elemento architettonico che si pone al di sopra di uno maggiore per coronarlo»] e un aggettivo nell'espressione «sel attique» (si veda nota successiva), il solo impiego dell'aggettivo a essere citato (in altre voci del dizionario, il termine "attico" rimanda ai territori di Atene). Il *Dictionnaire de l'Académie* del 1694 segnala in primo luogo l'aggettivo «qui est à la façon du pays d'Athènes. Manière attique, colonne attique, base attique» [«alla maniera dei Paesi d'Atene. Maniera attica, colonna attica, base attica»] distinguendo con una nuova riga l'espressione «sel attique», poi il sostantivo, in quanto «termine architettonico».

¹³⁶ «sel attique»: definizione di «sel attique» nel *Dictionnaire de l'Académie* del 1694, voce «attique».

¹³⁷ «se dit de la pureté et des grâces du langage d'Athènes».

¹³⁸ «qui est lâche, abondant en paroles inutiles». Furetière nel suo *Dictionnaire* del 1690, alla voce «stile», oppone «style coupé, ou laconique, ou serré» [«stile interrotto, o laconico, o fitto»] allo «style diffus ou asiatique» [«stile diffuso o asiatico»]. Si noterà che il primo stile è ben lontano dal corrispondere all'atticismo, e coincide piuttosto con lo «stile breve», o il "tacticismo".

¹³⁹ Si veda a questo proposito anche Fumaroli 1986.

¹⁴⁰ Saint-Saëns 1909, p. 270.

¹⁴¹ Dorival 1942, pp. 6 (carattere della pittura francese), 79 (a proposito di Poussin) e 112 (a proposito di Watteau).

¹⁴² Thuillier 1964.

¹⁴³ *La peinture française* 1982.

¹⁴⁴ *Éloge de la clarté* 1998.

¹⁴⁵ La parte «ideale classico» della mostra *Grand Siècle* del 1993 corrisponde più o meno a questo atticismo (ma include i quadri di Poussin dipinti a Roma). Essa mette insieme opere di artisti (tutti, appassionati dell'Antico, di

l'architettura¹⁴⁶, che corrisponde al tempo della Reggenza, tra il 1642 e il 1661, a un momento in cui altri storici distinguevano al contrario un'offensiva barocca con Mazzarino¹⁴⁷.

Ora, se questa nozione permise di francesizzare lo stile classico, la sua definizione è spesso ambigua e dipende più dalla retorica che da un'analisi chiara e ci si può in effetti interrogare sulla sua pertinenza.

L'atticismo: un'arte francese

Come ben visto da Alain Mérot, uno dei primi vantaggi di questa designazione fu di poter evitare l'antagonismo Classico/Barocco¹⁴⁸, e anche di fare a meno di utilizzare il termine "Classico" (che negli anni 1960-1980 suscita quello del suo contrario, il "Barocco"),

Raffaello e di Poussin, che hanno contribuito a issare l'arte francese a un livello di perfezione che manterrà nei secoli, p. 218). La mostra *Éloge de la clarté* comportava delle sculture ma gli autori dei testi della mostra Jacques Sarazin del 1992 si astengono da ogni impiego del termine.

¹⁴⁶ Si veda per l'evoluzione del concetto di atticismo in architettura Cojannot 2012, pp. 318-319, che mostra la sua ambiguità e rinvia a Mignot 1998, p. 90, il quale si appoggia su Fréart, di cui mostreremo più avanti che ha cercato di far credere al ruolo e all'importanza del gruppo degli *Intelligents*.

¹⁴⁷ È la tesi sostenuta in particolare da Laurain-Portemer; si veda ad esempio Laurain-Portemer 1976.

¹⁴⁸ Mérot 1998, p. 13.

indicando un'arte più «affinata» rispetto al Classicismo¹⁴⁹. Nella storia della cultura francese, il termine ha un'archeologia prestigiosa: le *Causeries du Lundi* di Sainte-Beuve. L'illustre critico francese gli aveva in effetti consacrato un capitolo in cui faceva risalire l'atticismo della lingua francese del XVII secolo, subito dopo il movimento del preziosismo, evocando il linguaggio di Madame de Sablé e di Madame de la Fayette¹⁵⁰. Il primo nome, che richiama naturalmente il giansenismo e la nozione di atticismo, coltivata da Dorival in particolare a proposito di Philippe de Champaigne (il termine appare tre volte nella monografia sull'artista), è intrinsecamente legato per uno storico francese alla corrente giansenista e così a Racine (che è pure cronologicamente ben posteriore) e alla purezza della sua lingua. Anche l'atticismo fa profondamente parte della cultura francese. Dorival menziona questa virtù sin dalla sua introduzione alla storia della pittura francese¹⁵¹; Thuillier, contraddicendo Louis Dimier che vedeva con Vouet «l'inizio della pittura francese»¹⁵², considera che è con l'atticismo della Reggenza che si può infine parlare di un'«arte francese», che sa allora resistere alle influenze o alle tentazioni straniere¹⁵³.

Come al tempo di Luigi XIV, questo ricorso a un immaginario dell'arte greca (nel XVII secolo totalmente sconosciuta e semplicemente idealizzata)¹⁵⁴ è un mezzo per superare Roma e allontanare l'arte francese da ogni influenza italiana. Esso permette di coltivare il mito delle origini, di risalire alla radice dell'arte (come aveva fatto Félibien nella sua introduzione alla vita di Poussin, nell'*Entretien* VIII del 1685)¹⁵⁵, ritrovando la bellezza originale della natura o della creazione divina, e di sfuggire così alla storia, per essere assimilato a un'età dell'oro, fuori dal tempo. Per Dorival, scrittore nella Parigi dell'occupazione nazista, per gli autori attuali, questo riferimento all'Atene di Pericle possiede anche una portata civilizzatrice: l'arte francese incarna i valori dell'Occidente. Ma i rapporti con l'arte antica, necessariamente ancora troppo legati a Roma, non sono molto studiati, e l'esempio di *Segmenta et Icones*, di Perrier, evocato da Thuillier, difficilmente permette di stabilire un legame con l'arte greca¹⁵⁶. Le somiglianze con questa non possono che essere nell'ordine di una «simpatia divinatoria»¹⁵⁷. Epurato da ogni contatto con l'estero, rinviando al mito dell'età dell'oro, l'atticismo francese della

Reggenza diviene così esso stesso un ideale, un modello per la creazione contemporanea¹⁵⁸.

Nella mostra del 1982, il capitolo sull'atticismo era intitolato «la prima scuola di Parigi» e André Chastel riprende questa indicazione nel suo monumentale *L'art français*¹⁵⁹. Significava da un lato sottolineare il carattere urbano di un movimento giudicato proprio della capitale, ma anche farne la fonte di una storia che sfidava i secoli, quella della «scuola di Parigi». L'espressione, dal suo impiego da parte di André Warnod nel 1924, ha fatto fortuna, anche se ha coperto accezioni diverse; essa ha, come il termine «Barocco», un sostrato più o meno cosciente e un'immagine molto attiva. Il sostrato è di incarnare «una tradizione moderna» o «un Classicismo vivente», due espressioni che tornano periodicamente per definirla, e che, più concretamente, significano ragione, sensibilità, equilibrio, chiarezza, misura, emozione, volontà, «bisogno di un bel lavoro»¹⁶⁰. Attorno a questi valori che privilegiano anche la linea, si riuniscono tanto Pierre Francastel¹⁶¹ quanto Bernard Dorival¹⁶². L'immagine è la designazione «scuola di Parigi» o «nuova scuola di Parigi» per gli artisti a partire dagli anni Trenta, una locuzione verso cui Dorival è ancora reticente nel 1943-1944, ma che accetta in seguito e che permetterà di affermare che Parigi resta la capitale artistica della pittura europea¹⁶³, quando in realtà New York si sta appropriando dell'idea di arte moderna¹⁶⁴. Dal 1650 al 1930, una continuità d'ambito, di valori morali¹⁶⁵, di qualità artistiche era dunque tracciata¹⁶⁶. Quest'arte aveva in egual modo a che fare con l'ideale del disegno così pregnante nella storia della pittura francese. Thuillier accostava l'«inflessione delicata, una grazia astratta e fredda» della *Clelia che attraversa il Tevere* di Stella all'arte di un Girodet o di un Guérin. Gli storici dell'arte potevano a tal proposito allo stesso modo tornare indietro nel tempo, almeno fino al XVI secolo e alla scuola di Fontainebleau (riscoperta da una grande esposizione nel 1972), che è in qualche maniera la prima idea di Thuillier.

¹⁵⁸ Su questo ideale di ordine e di misura nella pittura francese, si veda in seguito. Un altro parallelo tra l'invenzione di un momento nella pittura francese e la produzione contemporanea è già stato ben dimostrato per «la pittura di realtà» a confronto con una certa pittura degli anni Trenta del Novecento (si veda Georgel 2006).

¹⁵⁹ Chastel 1993-2006, vol. 2, 1994, pp. 130-133. Su quest'opera si veda Mérot 2015.

¹⁶⁰ L'ultima espressione viene da Paul Valéry, «Pensée et art français» (1939) pubblicato in *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris 1988. I differenti sostantivi citati sono serviti a Laurence Bertrand-Dorléac per caratterizzare l'arte francese così come è vista da diversi critici o artisti durante l'occupazione (Bertrand-Dorléac 1986, p. 156). Si trovano già quasi tutti in una campagna in favore di una rinascita dell'arte francese lanciata dalla rivista «Beaux-Arts» nel 1938, sottoscritta da André Lhote (Bertrand-Dorléac 2010, p. 210). Sugli «equivoci» di questa, si veda anche Dagen 1998, pp. 234-236.

¹⁶¹ Francastel 1946. Francastel era tanto più sensibile a questa giovane scuola di Parigi che sviluppa legami con l'arte romana, molto studiata da lui (Bertrand-Dorléac 1986, pp. 179-186).

¹⁶² Si veda in particolare Dorival 1944; *Idem* 1945, pp. 239-324. Su Dorival e questo ritorno alla tradizione, si veda Bertrand-Dorléac 1986, *passim*. Sappiamo che Jacques Thuillier, uno degli inventori della nozione di atticismo, fu un difensore di questa tradizione vivente e del primato parigino, in particolare nel suo *Histoire de l'art* (Thuillier 2002), in special modo le pagine 560-579 («Jusque vers 1970-1980, c'est Paris qui apparaît comme le refuge et le centre le plus vivant de la peinture» p. 570) [«Tra il 1970-1980, è Parigi che appare come il rifugio e il centro più vivo della pittura»].

¹⁶³ Si veda ad esempio il primo capitolo in Dorival 1962 (catalogo in tedesco del museo nazionale d'arte moderna).

¹⁶⁴ Guilbaut [1983] 1988.

¹⁶⁵ Chastel nel 1994 celebra «la recherche [...] de beau travail» di questo stile (Chastel 1993-2006, vol. 2, 1994, p. 132) [«la ricerca [...] del bel lavoro»].

¹⁶⁶ Si veda *L'inspiration du poète* 1989, già trattato in quest'opera.

¹⁴⁹ Dorival 1974, pp. 14-15: «la peinture classique finit par s'imposer en France, et singulièrement à Paris, où elle régna de 1643 à 1661, sous une forme affinée» [«la pittura classica finisce per imporsi in Francia, e particolarmente a Parigi, dove regnò dal 1643 al 1661, in una forma affinata»].

¹⁵⁰ Sainte Beuve, XII, pp. 480-483 (Madame de Créqui, fine, 6 ottobre 1856).

¹⁵¹ Dorival 1942, pp. 6-7.

¹⁵² Dimier 1926, pp. 6-7 [«le commencement de la peinture française»].

¹⁵³ Thuillier [1964] 1992, II, p. 66: «Dès ce moment, l'art français apparaît sûr de lui; on le sent en mesure de résister aux grands exemples que propose à Paris, un Romanelli» [«Da quel momento, l'arte francese appariva sicura di sé; in grado di poter resistere ai grandi esempi che propone a Parigi, un Romanelli»]. Sappiamo che per Félibien è con Poussin che compare una pittura francese (si veda Bonfait 2015).

¹⁵⁴ Conosciamo la frase di Poussin in una lettera di Fréart de Chantelou del novembre 1947: «Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses» [«I nostri prodi antichi Greci, inventori di tutte le cose belle»]. Su questo problema della grecità nelle arti a Roma nel Seicento, individuato per primo da Charles Dempsey (Dempsey 1988), si veda Lingo 2007; Dempsey 2013; Sparti 2013.

¹⁵⁵ Félibien 1685.

¹⁵⁶ Questo era oggetto di ricerca a Roma, ma in un altro contesto: si veda Dempsey 2013.

¹⁵⁷ Mérot 1998, p. 37 [«sympathie divinatorie»].

Posta così fuori dal tempo della storia e dell'evoluzione delle forme, la scuola di Parigi, dalla scuola di Fontainebleau alla Parigi del dopo 1950, si distingue per la sua capacità di integrazione degli artisti stranieri nella capitale¹⁶⁷. Chastel riconosce nelle realizzazioni di Romanelli per gli appartamenti di Anna d'Austria «un'arte grandiosa e un po' sovraccarica di dorature» e le confronta alle grandi decorazioni italiane, ma non può che concludere su un'inesistenza di «un'invasione d'italianismo» poiché «l'osmosi non era mai cessata da quarant'anni a tutti i livelli»¹⁶⁸. In effetti, lo stesso storico sottolinea nel corso di tutta la sua opera, e ancor di più nella sua *Introduction à l'histoire de l'art français*, questa qualità intrinseca del genio francese che è la sua attitudine a «filtrare» apporti che provengono da orizzonti differenti¹⁶⁹ e di giungere così a «una lingua filtrata, controllata, ridotta all'essenziale»¹⁷⁰.

Oltre ai suoi valori plastici, l'atticismo parigino è allo stesso modo francese per il contesto della sua creazione. In primo luogo, esso ha un triplo legame con la lingua francese, come ben sottolineato da Jacques Thuillier e da Alain Mérot. Si iscrive nel solco di un movimento di riforma della lingua francese verso una maggiore purezza iniziata con Malherbe, è contemporaneo al purismo di Vaugelas¹⁷¹ ed è definitivamente integrato al genio della lingua francese da Boileau («Infine Malherbe venne, e, primo in Francia/ Fece sentire nei suoi versi una giusta cadenza/Di una parola messa al suo posto insegnò il potere/ E ridusse la Musa alle regole del dovere»)¹⁷². Lo spirito della ragione e della regola che lo segna è il *pendant* visivo della chiarezza della scrittura che Cartesio reclama per l'espressione del ragionamento. La sua urbanità evoca le due forme nobili e cortesi della lingua francese degli anni 1650-1670: il colloquio e la lettera. Inoltre, l'atticismo è una corrente legata allo sviluppo delle accademie. Thuillier ricorda che gli amatori riuniti nell'Accademia di Théophraste Renaudot nella seduta del 2 gennaio 1635 proponevano un'arte fondata su «la proporzione» che non si sofferma a riprodurre «i singoli soggetti, ma la specie di ogni cosa in particolare»¹⁷³. Nella sintesi di Mérot sulla pittura francese del XVII secolo, l'atticismo è trattato nel capitolo sui primi momenti dell'Académie royale de peinture et de sculpture, poiché quest'ultima è considerata come un luogo per difendere una certa concezione dell'arte e dello stile, in rottura con Vouet (che

si è voluto a volte comunque ricollegare a questa corrente). Infine, l'atticismo beneficia dell'appoggio degli uomini di lettere o della cultura che servono lo Stato¹⁷⁴, come i Fréart o i gruppi degli *Intelligents*, ma resta profondamente indipendente dal potere; Dorival è a suo agio nel sottolineare i legami tra l'arte di Champaigne e Racine come pure la «nobile sobrietà» (sottinteso giansenista) dell'atticismo¹⁷⁵.

Una retorica

Una delle prime virtù dell'atticismo sarebbe la sua naturalezza, che rinvia naturalmente alla sua essenza francese e alla sua qualità di essere fuori dal tempo. Parlando della produzione di La Hyre posteriore al 1640, Thuillier scrive che «il termine atticismo si presenta in modo molto naturale allo spirito»¹⁷⁶. Già Dorival nel 1942 associava due volte la parola a un carattere di istintività, e cinquanta anni dopo Mérot sottolineava il «senso innato dell'armonia» di questa corrente. Questa semplicità dell'atticismo è anche un modo per evitare ogni approccio troppo intellettuale. Mai realmente definito come molte correnti artistiche, l'atticismo della Reggenza è rivelato soprattutto dalla forma letteraria del discorso, da una retorica. Questa si appoggia su tre tematiche, che inconsciamente tornano nei differenti autori, e costituiscono quasi delle «mitologie» nel senso di Barthes.

Corrente che attesta la capacità del genio francese a smorzare e a sintetizzare, l'atticismo riconcilia naturalmente e armoniosamente i contrari. Questa qualità è nei suoi geni sin dalla sua invenzione. Secondo Bernard Dorival, l'atticismo testimonia un gusto della «semplicità colta» ed è al tempo stesso «istintivo» e «voluto»¹⁷⁷. Jacques Thuillier evoca, lo abbiamo detto, «una grazia astratta e fredda» e il termine «accordo» o la sua cornice semantica tornano in più occasioni nel suo discorso. Sul piano formale, Chastel utilizza il termine di osmosi e sottolinea per Le Sueur gli scambi tra «ricchezza immaginativa» e «disciplina». Alain Mérot nel 1994¹⁷⁸ sottolinea «che i movimenti contrari si equilibrano» e quando, nel catalogo del 1998, definisce molto finemente i caratteri di questo stile, afferma che questo raggiunge per il «rifiuto di ogni imbarazzo» una *mediocritas aurea*, che riesce ad associare «volume e belle linee»¹⁷⁹. Infine, nelle sue caratteristiche fondamentali, l'atticismo poggia sulla conciliazione di un'opposizione: quella della grazia e della disciplina.

Corrente artistica che si sviluppa nel mezzo delle sommosse della fronda, l'atticismo riesce a creare un universo visivo civile, elegante, pieno di urbanità. La distinzione e la grazia gli sono coesistenti. Esse permettono di elaborare «un gusto di dipingere più sottile, che [...]

¹⁶⁷ Quest'accezione della scuola di Parigi come luogo accogliente e di integrazione per gli artisti stranieri non è sviluppata qui ma non è estranea alla nostra proposta. La voce «Parigi» nel *Dictionnaire de la peinture* (1979), diretto da Michel Laclotte e da Jean-Pierre Cuzin, caratterizza in tal modo la scuola di Parigi, denominazione impiegata nel titolo del capitolo riguardante il XX secolo («Le XXe siècle: l'école de Paris»). Ora, la prima frase del capitolo sul XVII secolo qualche pagina prima è «Le caractère cosmopolite du milieu artistique parisien apparaît aussi marqué au XVIIe siècle qu'il l'avait été au siècle précédent et qu'il le sera à Montparnasse aux beaux jours de l'école de Paris» [«Il carattere cosmopolita dell'ambito artistico parigino appariva tanto marcato nel XVII secolo quanto lo era stato nel secolo precedente e lo sarà a Montparnasse negli anni della scuola di Parigi»].

¹⁶⁸ Chastel 1993-2006, vol. 2, 1994, p. 133 [«l'osmose n'avait pas cessé depuis quarante ans à tous les niveaux»].

¹⁶⁹ Questo punto è ben sottolineato in Mérot 1998, p. 36.

¹⁷⁰ Chastel 1993-2006, vol. 1, 1993, p. 132 [«une langue filtrée, contrôlée, réduite à l'essentiel»].

¹⁷¹ Si veda in particolare Mérot 1998, pp. 14-16, che sottolinea il legame con *Remarques sur la langue française de Vaugelas* (Vaugelas 1647).

¹⁷² Boileau, *L'Art poétique* (1674), Canto I, vv. 131-134 [«Enfin Malherbe vint, et, le premier en France/ Fit sentir dans les vers une juste cadence/ D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir/ Et réduisit la Muse aux règles du devoir»].

¹⁷³ Thuillier [1964] 1992, II, p. 66 [«les sujets particuliers, mais l'espèce de chaque chose en particulier»].

¹⁷⁴ Si ricorderà a questo proposito la citazione fatta della prefazione di Fumaroli a Tapié [1957] 1980 «une élite d'officiers de la Couronne et d'ecclésiastiques avertis, soutenus d'ailleurs par une tradition de caste sévère», Fumaroli 1980, pp. 39-40 [«un'élite di ufficiali della Corona ed ecclesiastici esperti, sostenuti da una tradizione di casta severa»].

¹⁷⁵ Dorival 1974, p. 17.

¹⁷⁶ Thuillier [1964] 1992, II, p. 73 [«le terme d'«atticisme» se présente tout naturellement à l'esprit»].

¹⁷⁷ Dorival 1942, pp. 6, 79.

¹⁷⁸ Mérot 1994, p. 140.

¹⁷⁹ *Idem* 1998.

vuole piacere senza stupire»¹⁸⁰, «una ricerca di delicatezza e di graziose qualità»¹⁸¹, un'arte fatta di correzione e di pulizia, di un «non so che»¹⁸².

Ma per non cedere alla mollezza della «vaghezza» italiana, quest'arte «procede per ragione» e «fa appello all'Antico come una disciplina»¹⁸³. Essa ha «orrore della facilità»¹⁸⁴ ed è segnata da una preoccupazione (il termine torna più volte nel testo di Mérot) per la composizione meditata, per «una scienza della prospettiva [che] permette al pittore di evitare la “confusione” così pericolosa»¹⁸⁵. Attraverso questo discorso ragionato, tale riflessione naturale, raggiunge «questa saggia semplicità che rende quest'arte tanto nobile»¹⁸⁶.

Una corrente?

Legato a una ideologia dell'arte francese, definito più da una retorica che da criteri oggettivi (certo come molti stili), l'atticismo è allora realmente un movimento artistico? La realtà della sua esistenza può essere interrogata a tre livelli.

Più che di uno stile o di un movimento, bisognerebbe forse più giustamente parlare di un gruppo di opere o di artisti, segnati da tendenze comuni, ma che non può essere assimilato all'insieme della produzione parigina. Thuillier ha avuto buon gioco nel mostrare in certi quadri di Vouet, dopo il 1640, uno slittamento da parte del maestro verso l'atticismo¹⁸⁷. Però, lo storico, se reticente a impiegare il termine Barocco, doveva riconoscere che il dipinto di Saint-Merri, realizzato in pieno atticismo, negli anni 1646-1648, era «la più “barocca” delle sue tele», anche se di un Barocco francese, come del resto il *San Francesco di Paola che resuscita un bambino*, degli stessi anni e conosciuto grazie a una stampa. Inversamente, dal 1636, che sia nelle sue decorazioni (le *Virtù* di Saint-Germain-en Laye) o nelle sue *Vergini con Bambino*, le opere di Vouet sono segnate da una raffinatezza classica. In effetti, l'artista non utilizza sempre lo stesso linguaggio, ma adatta il suo stile al luogo e al committente. Allo stesso modo, il quadro esposto per il *May*¹⁸⁸ di Notre-Dame del 1642 di Charles Poerson (1609-1667) o il suo dipinto *Il giovane Luigi XIV vincitore della Fronda* del 1652 circa hanno un linguaggio monumentale, un fare poco disteso che lascia esplodere i colori; sono entrambi molto differenti nelle composizioni più padroneggiate, in cui domina il bassorilievo e la linea, come il cartone dell'*Incoronazione della Vergine* (intorno al 1657), del resto elemento di un insieme decorativo che contiene opere di stili assai dif-

ferenti¹⁸⁹. Michel Corneille (circa 1603-1664) mostra ugualmente una grande varietà di stili in funzione del soggetto e, quando è più classicizzante, appare maggiormente segnato dall'Antico monumentale o da Raffaello, che dall'atticismo¹⁹⁰. Una generazione più tardi, Le Brun, seppur così attento a farsi un nome a Parigi, non sembra in alcun modo interessato all'atticismo nelle sue opere né preoccupato ad affiliarsi a questo movimento, che sia nei suoi due *Mays* per Notre-Dame o nelle sue *Sacre Famiglie*, più classiche che attiche per il loro equilibrio monumentale. Fouquet gli commissiona delle opere di stile differente, tra il misurato *Riposo della Sacra Famiglia*, detto *Il Silenzio*, segnato dal classicismo di Domenichino, e le decorazioni dei saloni di Vaux, trasposizione della grande arte di Pietro da Cortona. È dunque difficile parlare di un “gusto attico”. La serie dei grandi dipinti pubblici quali sono i *Mays* di Notre-Dame sembra essere rimasta totalmente al margine di questa corrente, a parte quello di Le Sueur, ma anche lì Raffaello è senza dubbio più presente di qualsiasi atticismo greco.

L'atticismo è in effetti attraversato da tensioni che minacciano ogni momento di farlo esplodere. La disciplina dell'Antico e il segno di Poussin invocati da Jacques Thuillier rischiano di far oscillare il suo delicato equilibrio in uno stile romanizzante, che moltiplica in maniera accentuata i riferimenti all'Antico e a Raffaello e ai suoi allievi, come è il caso per la produzione di Michel Corneille, di François Perrier o per i dipinti commissionati dal maréchal de la Ferté¹⁹¹. Il segno di Poussin è esso stesso ambiguo. Dorival, nel 1942, vedeva dell'atticismo nel *Bacco* del Prado già menzionato, che è stato espunto dal catalogo di Poussin e in seguito reintegrato ma nell'ambito dei Baccanali neoveneziani; al contrario non mostrava parole troppo dure contro l'accademismo del *Giudizio di Salomone* del 1648¹⁹², un quadro più volte evocato per mostrare i legami tra Poussin e l'atticismo¹⁹³. D'altronde, la minaccia che costituiva per questo stile la discordanza tra grande decorazione e quadro era stata ben compresa da André Chastel¹⁹⁴. Il rinnovamento della grande decorazione dopo la fine delle sommosse della Fronda segnala in effetti un gusto in cui «la magnificenza prevale sul “rispetto delle regole”»¹⁹⁵. E senza andare fino alla grande decorazione, si è visto che questo stile era poco adatto al grande formato delle pale d'altare, che sceglie la retorica dell'eloquenza sacra¹⁹⁶. In un altro registro, Alain Mérot aveva ugualmente sottolineato il rischio per l'atticismo di evolvere «verso una stilizzazione, se non un arcaismo», da cui non è esente Lubin Baugin¹⁹⁷. Marianne Cojannot-Le Blanc ha giustamente posto il problema del ruolo accordato alla prospettiva in questa corrente e conclude il suo studio affermando che «l'atticismo pittorico sarebbe [...] non solo l'uso

¹⁸⁰ Thuillier [1964] 1992, II, p. 66 [«un goût de peindre plus subtil, qui [...] veut plaire sans étonner»].

¹⁸¹ Chastel 1993-2006, vol. 2, 1994, p. 132 [«une recherche de délicatesse et de jolie qualité»].

¹⁸² Mérot 1998, p. 35 [«je ne sais quoi»].

¹⁸³ Thuillier [1964] 1992, II, p. 66 [«fait appel à l'Antiquité comme une discipline»].

¹⁸⁴ Dorival 1942, p. 6 [«horreur de la facilité»].

¹⁸⁵ Mérot 1998, p. 32 [«La science de la perspective [...] doit permettre au peintre d'éviter justement “confusion” si redoutée»].

¹⁸⁶ Thuillier [1964] 1992, II, p. 88, che riprende una frase di Gault de Saint-Germain [«cette sage simplicité qui la rend si noble»].

¹⁸⁷ Si veda ad esempio il suo commento a proposito dell'*Assunzione* di Reims, dipinto per l'appartamento di Anna d'Austria del Palazzo Reale: «Ce qui demeurait de puissance réaliste dans son inspiration s'est peu à peu mué en un lyrisme raffiné» (Thuillier 1994, p. 334) [«Ciò che dimorava di potenza realista nella sua ispirazione si è poco a poco taciuto in un lirismo raffinato»].

¹⁸⁸ Dipinto realizzato annualmente per la cattedrale di Notre-Dame de Paris da offrire nel mese di maggio e commissionato dalla confraternita degli orafi. Cfr. *Dictionnaire de la peinture* 2003, p. 819 (N.d.T.).

¹⁸⁹ Brejon de Lavergnée, Reyniès, Sainte-Fare-Garnot 1997, rispettivamente nn. 25, 55 e 89.

¹⁹⁰ Si veda per esempio la *Sepoltura* di Pommard o il *Massacro degli innocenti* di Tours (Coquery 2006, rispettivamente nn. P.8, P.24).

¹⁹¹ Si veda Bonfait 2000. Un tale stile non impediva del resto di trattare soggetti epici.

¹⁹² Dorival 1942, pp. 80-81: «un dessin glacé à force de correction, une couleur à la fois criarde et terreuse, un pédantisme dans l'archéologie...» [«un disegno lucido a forza di correzioni, un colore al tempo stesso chiassoso e terreo, un pedantismo nell'archeologia...»].

¹⁹³ Mérot 1994, p. 140.

¹⁹⁴ Chastel 1993-2006, vol. 2, 1994, p. 132.

¹⁹⁵ Mérot 1998, p. 36 [«la magnificence l'emporte sur la “correction”»].

¹⁹⁶ Bastet 2021.

¹⁹⁷ Mérot 1992.

cosciente della geometria nell'arte [...], ma l'elaborazione congiunta e volontaria da parte di qualche artista di una tecnica prospettica inedita e attraente, emersa da una neonata rivoluzione scientifica, e promossa come propriamente francese»¹⁹⁸. In quale misura la «grazia» è conciliabile con una «tecnica prospettica» o il «prospetto» (*prospect*) che Pous- sin avanza per giustificare il suo progetto della Grande Galerie del Louvre? E questo ricorrere alla prospettiva non è dovuto all'inserimento di molti di questi dipinti in una grande decorazione, al fine di creare un gioco d'illusione?

Infine, la tendenza forte della storiografia francese a voler privilegiare la virtù del Classicismo nella storia della pittura ha sicuramente modificato la nostra percezione di questi dipinti, la strumentazione mentale e visiva con la quale noi li percepiamo, il nostro "occhio". La *Santa Margherita* di Dufresnoy, con il suo delicato ritmo tortuoso che forma una composizione piramidale, è una figura perfettamente raffaellesca che può inserirsi senza difficoltà nell'atticismo. Tuttavia, la santa era in realtà verosimilmente coronata da una gloria di angioletti, che conferivano un dinamismo verticale al dipinto, molto distante dal principio di calma unità dell'atticismo, come mostra un disegno di Saint-Aubin¹⁹⁹. La maggior parte delle opere che servono da esempio per mostrare un'arte della misura, un pensiero di rendere le forme leggibili e una preferenza per i colori chiari è stata dipinta per essere integrata in una grande decorazione, spesso in lambrighi dorati con abbondanti motivi decorativi²⁰⁰. Certo, Alain Mérot ha ben mostrato come poteva ugualmente esservi un'arte dell'ornamento fitomorfo proveniente dall'eleganza attica²⁰¹. Però i dipinti del Cabinet de l'Amour o del Cabinet des Muses dell'hôtel Lambert, incastrati in un'opera d'arte totale con una pittura di soffitto che si apre su un cielo dipinto, dovevano suscitare nell'osservatore, allora più sensibile al lusso della decorazione che all'oggetto quadro, un effetto molto differente da quello creato dal loro attuale allestimento. La loro collocazione simmetrica e spaziata su un muro bianco con la loro composizione sapientemente delimitata da una cornice suscita l'analisi nell'osservatore piuttosto che creare un effetto sullo spettatore. È lo stesso per le pale d'altare. Ricollocato nel vasto retablo della chiesa Saint-Louis dei Gesuiti, la cui struttura e decorazione non si distinguono molto dagli altri altari maggiori parigini, il *Cristo in gloria* di Champaigne non forma più una composizione equilibrata e simmetrica, ma si inserisce in un vasto movimento verticale che sale fino alla scultura del Cristo in croce che corona l'altare (situato più di dieci metri più alto), e gioca sulla confusione delle figure, grazie alle similitudini con altri motivi dipinti o scolpiti dell'altare maggiore, per turbare i sensi, emozionare, indirizzarsi a «un cuore che sente Dio e non la ragione»²⁰². Allo stesso modo, il *Ritratto d'uomo* elegantemente abbigliato in nero dipinto da Philippe

de Champaigne²⁰³, un'icona della pittura del maestro e della rappresentazione delle *élites* parigine attorno al 1650 (il dipinto è stato a lungo considerato un ritratto di Arnauld d'Andilly), per la resa dettagliata dei tratti del suo viso, ma soprattutto per l'effetto illusionistico del bordo in pietra che gioca con la cornice, crea un ambiente visivo di variazione e di finzione molto distante dalla «saggia semplicità» dell'atticismo parigino²⁰⁴.

La difficoltà di questa nozione di atticismo e il suo carattere molto francese fanno sì che il termine sia stato poco ripreso nella storia dell'arte scritta fuori dalla Francia. Anthony Blunt, sebbene così attento alla Francia classica, non sembra averla impiegata e non è tantomeno citata nella recente riedizione della sua opera da parte di Richard Beresford (1999)²⁰⁵. Il catalogo dei dipinti francesi del XVII secolo della National Gallery di Londra, dalle schede molto dettagliate, non ne ha fatto ricorso, nonostante testi sulle opere di Le Sueur o di Champaigne avrebbero potuto prestarsi²⁰⁶. Ann Harris menziona il termine, ma sviandolo leggermente («classicismo attico») e rilevandone la sua ambiguità; ne limita inoltre il suo impiego all'arte di Le Sueur e di La Hyre piuttosto che farne una corrente generale nella storia dell'arte francese²⁰⁷. Solo Christopher Allen, formatosi in Francia con Jacques Thuillier, intitola un capitolo del *Grand Siècle* della pittura francese *Vouet et l'atticisme parisien*. Il termine è brandito più come un atto di fedeltà a Thuillier in un volume dove gli -ismi sono abbondanti nei titoli dei capitoli. È ripreso soltanto una volta nel capitolo sulla lingua, con un orientamento intorno al 1640 «verso uno stile chiaro e corretto, detto attico»²⁰⁸ che l'autore avvicina all'opera di alcuni artisti. Tuttavia, uno stile chiaro e corretto, non è piuttosto uno stile classico?

¹⁹⁸ Cojannot-Le Blanc 2006, p. 448 [«l'atticisme pictural serait [...] non seulement l'adoption consciente de la géométrie dans l'art [...], mais l'élaboration conjointe et volontaire par quelques artistes d'une technique perspective inédite et attrayante, issue d'une révolution scientifique nouvelle-née, et promue comme proprement française»].

¹⁹⁹ Si veda il disegno di Saint-Aubin riportato in Cousinié 2006, p. 268. Per il quadro si veda Laveissière 1996, n. 20.

²⁰⁰ Nel capitolo intitolato "l'atticismo parigino" nel monumentale *La pittura francese* diretto da Pierre Rosenberg, è il caso per esempio dei due terzi dei quadri che non siano dei ritratti (*La pittura francese* 1999, II, pp. 330-343).

²⁰¹ Mérot 1992.

²⁰² Pascal 1670, p. 278 [«un coeur qui sent Dieu et non [à] la raison»].

²⁰³ Dorival 1976, II, n. 161.

²⁰⁴ Del resto, i procedimenti artistici di questo ritratto sono stati confrontati con quelli di Rembrandt in Pericolo 2002, pp. 191-193.

²⁰⁵ Blunt [1953] 1999.

²⁰⁶ Wine 2001.

²⁰⁷ Harris 2008, p. 269. Ann Harris: «The term "Attic classicism" has been coined for their work [Le Sueur e La Hyre], because its refinement recalls Greek art rather than the robust proportions of Roman art, though few antiquarians or artists would distinguish the mat the time».

²⁰⁸ Allen 2004, p. 102 [«Èvers un style clair et correct, dit attique»].

IV. REINVESTIRE NEL BAROCCO?

Il rifiuto della nozione di Barocco raccontato in queste pagine non è una storia interamente nuova nella storiografia francese, poiché l'ideologia sottesa (la volontà di identificare un'arte essenzialmente francese basata su valori all'occorrenza formali e "moralì"; l'attaccamento all'idea di una continuità dell'arte francese, senza alcuna rottura, e modello per l'Europa) e le configurazioni che la producono (il non tener conto di alcuni contributi provenienti dalla ricerca all'estero; una certa autostima intellettuale basata sul dominio del campo accademico)¹ si ritrovano in altri momenti della storia dell'arte in Francia.

All'inizio della Terza Repubblica, i primi corsi di storia dell'arte nel Paese, quelli di Louis Courajod all'École du Louvre, avevano cristallizzato attorno al "Gotico" una certa concezione dell'arte francese e questa teoria fu ripresa da Lemonnier, l'assistente di Ernest Lavisse². Due generazioni più tardi, dopo la Prima guerra mondiale e l'accettazione da parte della Terza Repubblica della *grandeur* del regno di Luigi XIV³ e del suo ruolo nella storia di Francia, l'architettura classica, così come era stata rappresentata dai castelli di Fontainebleau e di Versailles divenuti monumenti nazionali e definita da Louis Hautecoeur⁴, avrebbe costituito un nuovo luogo di questo genio artistico nazionale. Come per la letteratura classica del XVII secolo, di cui l'università allora stava definendo le regole e i valori, tale luogo doveva servire da modello per l'Europa dei Lumi, come voleva dimostrare Louis Réau⁵ nella sua opera della collana *L'évolution de l'humanité*, in cui furono pubblicati allo stesso tempo i testi dei fondatori dell'École degli Annales, Lucien Febvre e Marc Bloch⁶. Tale racconto nazionale della storia era probabilmente inseparabile dalla costruzione dello Stato-nazione, e narrazioni simili furono scritte per altri momenti della storia dell'arte⁷. È forse per questo motivo che risulta difficile adottare un atteggiamento di disimpegno, ma al tempo stesso è necessario farlo, poiché la pregnanza di tale discorso circola a livelli differenti, dalle grandi narrazioni nazionali agli studi scientifici a priori oggettivi di un monumento. Jean Guillaume, nel caso di Chambord, ha mostrato di recente «la straordinaria ostinazione degli storici francesi a negare i caratteri italiani» del castello, volendo vedere nella scalinata centrale a doppia elica il logico prosieguo della scala a

¹ È interessante constatare che nella lista dei nomi della *tabula gratulatoria* della miscellanea in onore di Victor-Lucien Tapié non è presente alcuno dei suoi colleghi storici dell'arte della Sorbonne.

² Passini 2012.

³ Si veda a questo proposito Batalla-Lagleyre 2019.

⁴ Hautecoeur 1943. Sull'architettura classica secondo Hautecoeur, si vedano gli sviluppi nel prosieguo di questo capitolo.

⁵ Réau 1938.

⁶ Questa collana fu fondata da Henri Berr.

⁷ Si veda per esempio McWilliam 2005, e in maniera più generale Michaud 2015.

chiocciola gotica, e non il progetto rivoluzionario di Leonardo da Vinci sostenuto dal re⁸. Tale attitudine si spiega perché questi storici erano «convinti della superiorità assoluta dell'architettura gotica francese» e «dello sviluppo continuo e autonomo dell'arte nazionale», forti di una «concezione razionalista dell'architettura [che] li conduceva a privilegiare le spiegazioni semplici, attraverso sviluppi “naturali” o deduzione logica», avvalendosi di un «sistema di pensiero [in cui] l'inatteso non trova spazio, e [in cui] l'invenzione libera, priva di ragion d'essere, appare sempre sospetta»⁹. Forse anche una storia che valorizzava il *know-how* del capomastro piuttosto che i capricci del monarca corrispondeva meglio a una certa ideologia repubblicana.

Una categoria d'analisi pertinente

Nelle arti musicali e letterarie...

In altri campi oltre la storia dell'arte, l'introduzione del Barocco avrebbe modificato considerevolmente la situazione. Non c'è necessità di attardarci sull'ambito musicale e della musicologia (e probabilmente la dinamica degli scambi tra questi due campi non fu irrilevante nel processo di cambiamento). L'introduzione del Barocco permise la scoperta di un repertorio trascurato, che sarebbe stato sia studiato sia eseguito, incoraggiò nuove forme di interpretazione, stimulate anche dall'impiego di strumenti antichi, e generò un ampliamento della ricerca. Non vi fu in questo campo rottura tra coloro che approfittavano dell'infatuazione del pubblico per la musica barocca, da William Christie a Philippe Beaussant, e coloro che la studiavano, da Beaussant nuovamente (e potrei citare William Christie, poiché occorre studiare gli spartiti) a Jean Duron. Questo rinnovamento degli studi si fondava al tempo stesso su un ampliamento delle questioni, che non includeva più esclusivamente le opere e le categorie di interpretazione come il canto o la pronuncia, ma la loro *performance*, con dei lavori sul pubblico o le scenografie dell'opera. Questa infatuazione per l'opera barocca suscitò a sua volta riflessioni intellettuali contraddittorie, come l'affermazione da parte di Catherine Kintzler di un'opera classica francese, ma fu nell'ambito di un processo di dibattito scientifico, stimolante per la ricerca.

In letteratura, anche se Jean Rousset, in un testo scritto negli ultimi anni della sua vita, *Retour sur le baroque*, poteva apparire in parte critico sull'estensione che la nozione di Barocco aveva acquisito, il movimento che egli aveva lanciato con altri operò certamente una rivoluzione nella storia della letteratura, al punto che la «deviazione attraverso le forme visive»¹⁰, che aveva autorizzato un nuovo sguardo su delle *terrae incognitae* in letteratura, ora non è più considerata come necessaria per gli storici letterari¹¹. La letteratura barocca, che abbiamo già visto quanto

fosse stata accettata dalla Société d'Étude du XVII^e siècle dal 1953, è un periodo e una forma riconosciuta dalla comunità dei ricercatori¹². Georges Molinié, nella pubblicazione della sua tesi *Du roman grec au roman baroque*, non ha alcuna difficoltà con questa nozione, poiché essa corrisponde a una fase accettata della storia letteraria (1580-1650), la cui estetica poggia su alcuni elementi fondamentali: «la figurazione della variazione (a volte contraddittoria), la rappresentazione dei punti di vista in prospettiva o in massa quasi percepiti da un unico punto, l'incarnazione drammatica, l'apparenza formale», elementi che devono molto ai concetti di Wölfflin, come riconosce questo storico della letteratura¹³. Mercedes Blanco, nel suo studio sul concettismo in Europa, ha analizzato come l'*art de la pointe*, che si poteva supporre un “barocchismo” spagnolo, era stata perfettamente adottata da una parte degli autori francesi della prima metà del XVII secolo, dai Libertini a Cyrano. Questo nuovo stile rischiava quasi, secondo Boileau, di «minacciare il Parnaso»: in nome della ragione, egli condannò con Pascal un'arte fatta per abbagliare e, in nome di un'alleanza tra le buone maniere e un purismo puntiglioso, una letteratura giudicata favorevole al volgare, ai villani (facendo allusione ai proverbi)¹⁴. Una condanna emessa da così perfetti rappresentanti del *Grand Siècle* ebbe, si intuisce, effetti duraturi nella storia della letteratura francese. Pierre Brunel, nella sua prefazione a *Formes baroques au théâtre*, ripercorre con tatto l'utilità della formazione letteraria che ricevette, aperta alla nozione di Barocco, intorno agli anni Sessanta, segnata dall'importanza del dialogo tra Rousset-Charpentrat-Bonnefoy¹⁵. Una formazione che gli permette, nei suoi studi di letteratura comparata, di avvicinarsi ad altre possibilità del Barocco, di viaggiare nel tempo, tra Calderon e Claudel, di affermare così altri apporti al processo di studio: il tempo del cantiere, la mobilità assoluta, la modernità impaziente. Il Barocco è in effetti per Charpentrat una «sfida permanente»¹⁶: la sua presa in considerazione a favore della «trasformazione della civiltà classica in una baraonda»¹⁷. Questa potenziale trasformazione di un mondo stabile in un universo eterogeneo, fatto di tensioni più che di regole, in perenne cambiamento, era anche uno dei principali apporti del Barocco, che Christine Buci-Glucksmann, studiando Walter Benjamin, autore de *L'origine del dramma barocco tedesco*, e Deleuze in *Le Pli* hanno ben sottolineato¹⁸.

...e nelle arti visive

Eppure, esiste la possibilità di scrivere una storia dell'arte senza spargere il termine Barocco ai quattro venti, né rifiutare di impiegarlo per ragioni che provengono più dall'ideologia che dalla storia dell'arte. Tre esempi, colti di proposito da due orizzonti intellettuali molto differenti, sono sufficienti per dimostrarlo.

¹² Si veda per esempio la voce «Baroque et classicisme» (pp. 7-10) nel *Dictionnaire de littérature française du XVII^e siècle*, diretto da Roger Zuber e Marc Fumaroli, nelle collane ufficiali *Quadrige des Presses Universitaires de France* (*Dictionnaire de littérature française* 2001).

¹³ Molinié 1982, p. 9 [«la figuration du change (parfois contradictoire), la représentation des visions en perspectives ou en masses presque perçues d'un seul point, l'incarnation dramatique, l'apparence formelle»].

¹⁴ Blanco 1992, pp. 76, 92-93.

¹⁵ Brunel 1996, pp. 9-11.

¹⁶ Delbeke 2015, p. 165 [«défi permanent»].

¹⁷ Charpentrat 1967a, p. 180.

¹⁸ Buci-Glucksmann 1984; Deleuze 1988.

⁸ Guillaume 2005 [«l'extraordinaire obstination des historiens français à nier les caractères italiens»].

⁹ *Ivi*, p. 41 [«convaincus de la supériorité absolue de l'architecture gothique française», «du développement continu et autonome de l'art national», «conception rationaliste de l'architecture [qui] les conduisait à privilégier les explications simples, par développements “naturels” ou déduction logique», «système de pensée [où] l'inattendu n'a pas de place, et [où] l'invention libre, dépourvue de raison d'être, paraît toujours suspecte»].

¹⁰ L'espressione è impiegata da Jean Rousset in *Adieu au baroque* pubblicato in Rousset 1968. Per un punto di vista successivo di Jean Rousset sul Barocco si veda *Idem* 1997.

¹¹ Per una prospettiva su questa svolta da parte delle arti visive per la nozione di Barocco in letteratura, si veda Maquerlot 2006.

Louis Hautecœur, già citato per la sua recensione aperta di Wölfflin del 1953¹⁹, aveva all'inizio del suo percorso intellettuale contribuito al tempo stesso a privilegiare il Classicismo francese sul Barocco. È a *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle* che egli si interessa nella sua tesi scritta all'École française de Rome prima della Prima guerra mondiale, per provare a comprendere «come alle iperboli dei Gesuiti e del Rococò si sostituisce la severità di uno stile antichizzante»²⁰. Ma l'autore insiste, per questo ritorno al grande stile, sul ruolo di Roma, a differenza di tutta una tradizione francese²¹, e riconosce nella sua prefazione che ai suoi occhi «i manieristi hanno un fascino che non possiedono i classici accaniti»²². La redazione della sua monumentale *Histoire de l'architecture classique en France* gli avrebbe permesso di riflettere meglio sulla nozione di Barocco²³. La prima redazione si sviluppò dal 1943 al 1957 e l'autore desiderò pubblicare un'edizione rivisitata e aumentata (1963-1967), segno dell'importanza che il Secrétaire général des beaux-arts conferiva a questo lavoro. Il titolo stesso del volume dimostra che lo storico considerava il «Classico» come corrispondente al genio nazionale e che la sua opera tentava di rispondere alle tesi di Courajod, insistendo sull'idea di continuità dell'architettura francese tra lo stile gotico e il linguaggio dell'architettura classica. Lo storico non evitava comunque il Barocco, e tanto l'architettura del Rinascimento e del periodo Enrico IV-Luigi XIII (titolo del tomo I) che quella del regno di Luigi XIV (titolo del tomo II) apparivano segnate da un'oscillazione tra delle «tendenze barocche» e un orientamento innato e generale «verso il Classicismo»²⁴. Come si spiega un tale uso del concetto di Barocco?

Se Hautecœur criticava, nell'edizione del 1963, l'abuso del termine Barocco e l'assimilazione del Barocco a un «éone», una realtà in sé»²⁵, non faceva fatica a definire i «caratteri comuni» del Barocco: la decorazione lussureggiante e l'estro, il movimento, l'artificio sostenuto dalla policromia o i giochi di fusione e di illusione tra le diverse tecniche²⁶. Inoltre, egli considerava come Barocco e Classico fossero due «bisogni differenti del temperamento umano»²⁷, due tipi di immaginazione creatrice secondo le tesi degli psicologi Janet e Ribot, e non voleva porre in rigida opposizione Barocco e Classicismo. In questa costruzione, il Barocco riprende così alcuni elementi del Gotico, per il gusto della «decorazione abbondante, ridondante», e queste persistenze sono sottolineate nel primo tomo, *La formation de l'idéal classique*²⁸. Infine, questa dialettica Classico/Barocco è calata all'interno

di un periodo storico in un quadro nazionale: ed è da allora legittima poiché rende conto della storia dell'architettura francese, profondamente classica, ma felicemente bilanciata dalle «tendenze» (e non dalle «tentazioni») barocche, che «non cessano di sussistere fino alla fine di questa storia»²⁹. Anche l'architettura sotto Enrico IV e Luigi XIII «può essere rappresentata simbolicamente da una figura a doppio volto»³⁰, e il regno di Luigi XIV è interamente segnato da un gusto per l'effetto di sorpresa, che può essere definito Barocco, ciò che spiega perché Versailles, Marly e Trianon «furono così facilmente compresi dagli stranieri, abituati a casa propria alle forme barocche»³¹.

Quello che Hautecœur considerava come una costante oscillazione, nella storia dell'architettura francese, tra uno stile matematico e la tendenza al decorativo, costituiva anche una dialettica del suo modo di scrivere questa storia. La sua collaborazione al volume *Formes de l'art* (1954) accordava la stessa importanza, per riferire dell'arte del XVII secolo, al Classico e al Barocco, i due titoli dei capitoli che egli trattava³². Come indicava nella sua introduzione al capitolo sul Barocco, egli vedeva in questa forma dell'arte sia uno «stato ricorrente di ogni stile» (secondo Focillon), ma anche uno «stato permanente dello spirito»³³. Comunque, una rigorosa analisi della storiografia di questa nozione permetteva di lasciare questo approccio essenzialistico e determinista e di inserire il Barocco in un periodo storico: esso «nasce nel XVI secolo dallo stesso movimento spirituale del Classicismo», trionfa nel XVII secolo, prima di far nascere il Rococò. Stilisticamente esso si caratterizza per una «volontà di decorazione [...], un amore dell'estro, del contrasto, del movimento»³⁴.

Pierre Charpentrat aveva scritto un saggio, *Le Mirage baroque* (1967), che fu ripreso da Marc Fumaroli nel suo appello per l'abbandono del Barocco. In effetti, nella prima parte di quest'opera, Charpentrat analizzava le mitologie contemporanee del Barocco, così come Barthes aveva fatto dieci anni prima a proposito dei beni di consumo³⁵. Il secondo capitolo criticava la funzione del Barocco letterario; però, Charpentrat mostrava anche come il termine fosse, se non necessario, almeno inevitabile per parlare di architettura o di arte del XVII secolo, e che dunque era meglio chiarire le sue differenti accezioni, come proponeva nel terzo e ultimo capitolo di questo saggio. Il saggio era un testo ironico e critico sull'abuso del termine Barocco; non una condanna formale, ma piuttosto un discorso costruttivo. Charpentrat, riconoscendone la sua utilità (a certe condizioni), impiegava quasi costantemente il termine per i titoli delle sue pubblicazioni, nelle sue opere

pp. VII-VIII: «L'architettura classica nella sua giovinezza ha le stesse tendenze del gotico morente» [«L'architecture classique en sa jeunesse a les mêmes tendances que le gothique mourant»].

²⁹ Ivi, I, 1, p. 492. La frase è ripresa dalla seconda edizione del 1963: I, 2, p. 737 [«ne cessent de subsister jusqu'à la fin de cette histoire»].

³⁰ Ivi 1943 (scritto nel 1937), I, p. 838 e ripreso allo stesso modo nel 1963, I, 3,2, p. 938 [«peut[-elle] être symbolisée par une figure à double visage»].

³¹ Ivi 1943, 2, *Le siècle de Louis XIV*, p. 868 [«furent si facilement compris des étrangers, habitués chez eux aux formes baroques»].

³² Ivi 1954.

³³ Ivi, p. 1 [«état permanent de l'esprit»].

³⁴ Ivi, p. 53 [«un souci du décor [...], un amour de la fantaisie, du contraste, du mouvement»].

³⁵ Charpentrat 1967b. Il titolo dei sottocapitoli è a tal proposito rivelatore: *Le baroque des vacances romaines, Le baroque et les bons allemands, Le baroque et l'aggiornamento, Le baroque, art nègre, Le baroque, dernière chance de l'humanisme*.

¹⁹ Hautecœur 1953.

²⁰ Ivi 1912, p. 2 [«comment aux hyperboles du Jésuite et du Rococo vit-on se substituer la sévérité d'un style antiquisant»].

²¹ È la tesi sostenuta da Jean Locquin in Locquin [1912] 1978.

²² Hautecœur 1912, p. VII [«les maniéristes ont des charmes que ne possèdent point les classiques farouches»].

²³ Bruccheri 2007, pp. 103-149 per la genesi di quest'opera e per la continuità tra architettura gotica e barocca.

²⁴ Si tratta dei due sottotitoli dei capitoli (costituiti dallo stesso numero di pagine) della conclusione del tomo I, così come essa appare riadattata nella seconda edizione del 1963 (Hautecœur 1963, I, 3,2, pp. 927-932 e 932-938). La conclusione della prima edizione del 1943 sostiene le stesse idee, ma su due pagine (Ivi 1943, I, 2, pp. 838-839). Nella conclusione del libro II del tomo I, *La renaissance des humanistes, 1535-1540 à 1589*, si osserva esattamente la stessa oscillazione, ma questa volta «lo spirito classico» [«l'esprit classique»] (pp. 733-735) precede «lo spirito barocco» [«l'esprit baroque»] (pp. 735-738).

²⁵ Hautecœur 1963, I, 3,2, p. 927.

²⁶ Ivi 1943, 2, *Le siècle de Louis XIV*, p. 868.

²⁷ Ivi, p. 871 [«besoins divers du tempérament humain»].

²⁸ Si veda per esempio l'introduzione del primo tomo I, *La formation de l'idéal classique*, Ivi 1943, I, 1,

principali apparse nell'ambito di prestigiose collane (*Baroque*, 1964, collana *Architecture universelle*, Office du Livre³⁶; *L'art baroque*, 1967, collana *Histoire générale des Arts*, PUF)³⁷, e nei suoi numerosi articoli pubblicati tanto in «Critique» (*L'architecture baroque et ses usagers*, 1972)³⁸ come negli «Annales» (*L'architecture contemporaine: au delà du baroque?*, 1961)³⁹. In quest'ultimo egli mostrava come «l'avventura barocca», per il suo rifiuto della simmetria e di ogni accademismo, per la sua «ossessione per le forme aperte» e per il suo attaccamento all'«invenzione strutturale», si prolungasse nel Modernismo architettonico del XX secolo.

Come Francastel, il suo maestro all'EHES, Charpentrat rifiutava di essenzializzare il Barocco e di farne uno stile omogeneo e troppo facilmente universale. Le sue due monografie sul Barocco trattavano solo una parte dell'Europa, dalla Spagna (e dal mondo iberico) alla Polonia, passando per l'Italia e la Germania: era l'Europa dei Grandi, degli Asburgo e dei monaci, come spiegava l'autore nell'introduzione del suo volume *L'art baroque*. Nel cuore di questo spazio, il Barocco era più una corrente che uno stile omogeneo nel senso wölffliniano, atto a lanciare una «koiné», ma «in cui ogni Barocco [romano, viennese, ceco] differisce dagli altri»⁴⁰. Parlare «di barocchi» era secondo l'autore più appropriato, e permetteva di mostrare chiaramente che non esiste un'unica essenza.

Accanto a quest'analisi formale, legata a una realtà sociale, dei «barocchi», Charpentrat ne sviluppò un aspetto inedito, legato al suo funzionalismo. La sua ultima opera, che si occupava dei capimastri delle chiese nella Germania meridionale dal 1630 al 1750, mostrava in effetti come, nelle chiese barocche, gli architetti, avvalendosi dell'assenza di regole architettoniche troppo definite, seppero adattarsi a richieste religiose precise e a tradizioni e risorse locali, per soddisfare le domande degli utenti⁴¹. Charpentrat sosteneva così che sarebbe stato il Barocco con il suo funzionalismo (e non il Classicismo, a differenza di Emil Kaufmann) a essere ripreso dal Neoclassicismo, che lo avrebbe utilizzato per l'organizzazione dei vasti spazi urbani, ed era all'origine del Modernismo contemporaneo⁴². Egli operava così non una rivalutazione, bensì un rovesciamento di situazione. Una simile lettura aveva il merito di superare un approccio essenzialistico e puramente formale per collegare pratiche architettoniche e forme visive; permetteva inoltre, come l'apporto di Rousset, di legare la nozione di Barocco a una riflessione sulla creazione contemporanea e di aprirsi verso nuovi strumenti critici (Genette)⁴³.

Altre accezioni del Barocco, non meno pertinenti, sono possibili: esse furono utilizzate e a volte sviluppate da storici dell'arte francesi.

Nel libro *Puissance du baroque* del 1996 con la prefazione della filosofa Christine Buci-Glucksmann e sul quale torneremo, Hubert Damisch riprende nuovamente il suo studio

56. Caravaggio, *Narciso*, 1597-1599. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 1569.



sul *Narciso* di Caravaggio (fig. 56), iniziato nel 1976 e già rielaborato nel 1988⁴⁴. Ma se nel 1976 il critico aveva cercato il senso della pittura di Caravaggio nel Neoplatonismo di Plotino, o nella mitologia di Ovidio, nel 1996 preferisce analizzare l'opera di Caravaggio come «problema di *figurabilità*»⁴⁵, riconoscendo nel «raddoppio speculare» una operazione di «tableaux ployant» che traccia nel dipinto una piega (nel senso della piega barocca di Deleuze)⁴⁶. Al contrario, nella sua stretta e volontaria corrispondenza con la fine del racconto di Ovidio, la pittura di Poussin non fa in alcun modo una piega. E Damisch può appunto scorgere in queste due opere «due distinte posizioni narcisistiche: una che implica un investimento libidinale che si manifesta essenzialmente in termini scopici, nell'unico registro dell'immaginario, e l'altra che al contrario suppone una deviazione attraverso il linguaggio e l'ordine simbolico. A un «teatro di pittura» si oppone una «economia della rappresentazione»⁴⁷.

⁴⁴ Damisch 1976; *Idem* 1990; *Idem* 1996.

⁴⁵ *Ivi*, p. 31 [«problème de *figurabilité*», in corsivo nel testo].

⁴⁶ *Ivi*, p. 33 [«dédoublément spéculaire», «tableau ployant»].

⁴⁷ *Ivi*, p. 39 [«deux positions narcissiques distinctes: l'une qui implique un investissement libidinal qui se manifeste pour l'essentiel en termes scopiques, au seul registre de l'imaginaire, et l'autre qui suppose au contraire un détour

³⁶ *Idem* 1964.

³⁷ *Idem* 1967a.

³⁸ *Idem* 1972.

³⁹ *Idem* 1961.

⁴⁰ *Idem* 1967a, p. 170 [«où chaque baroque [romain, viennois, tchèque] diffère des autres»].

⁴¹ *Idem* 1974.

⁴² A questo proposito, si veda Delbeke 2015.

⁴³ Si veda soprattutto Genette 1966.



57. Nicolas Poussin, *Narciso*, 1629 circa. Parigi, Musée du Louvre, inv. 7297.

E lo storico dell'arte contrappone il dipinto di Caravaggio, che «funziona in modo emblematico, e come un'immagine che si impone subito alla mente», a quello di Poussin, «che richiede una lettura» (fig. 57). Due modi che rinviano il primo alla persuasione delle *images symbolicae*, che si appoggiano sul visuale, e il secondo alla logica intellettuale del discorso langagiero. E per finire la sua analisi, Damisch suggerisce di riconoscere in «questi due orientamenti» il Barocco e il Classico, a cui danno «una via di attualità»⁴⁸.

Una nozione contemporanea alle esperienze artistiche del Sei e Settecento

Consapevoli sperimentazioni barocche dell'arte

Per criticare la nozione di Barocco si è spesso considerato l'anacronismo del termine. E su questo punto occorre concludere. Coloro che muovono tale rimprovero utilizzano correntemente il termine «Classico» che è ancor più equivoco: in effetti, esso è apparso con il suo attuale significato solo nel XIX secolo, in opposizione al termine romantico. Eppure, esistevano per l'architettura, se non una teoria chiaramente formulata e unica, dei precetti,

par le langage et l'ordre symbolique. À un «théâtre de peinture» s'oppose une «économie de la représentation»].
⁴⁸ *Ivi*, p. 42 [«fonctionne sur le mode emblématique, et comme une image qui s'impose aussitôt à l'esprit», «qui en appelle à une lecture», «ces deux faisceaux»]; p. 30 [«une manière d'actualité»].

fondati in particolare sugli esempi antichi e codificati da Fréart de Chambray e più tardi nell'ambito dell'Académie d'architecture⁴⁹. Per la scultura, tuttavia, gli esempi dell'Antico, tra l'*Apollo* del Belvedere e il *Laocoonte*, potevano orientare verso strade diverse e se tutti gli scultori, da Du Quesnoy a Bernini, si rifacevano all'Antico, ne traevano lezioni differenti. Nell'ambito della pittura, in cui gli esempi dall'Antico erano assenti anche nel campo del disegno, l'opposizione tra Sacchi e Cortona all'Accademia di San Luca a proposito del numero più o meno grande di figure è stata spesso considerata come un conflitto tra le tendenze barocche e classiche⁵⁰, ma in proposito, Poussin stesso, anche negli anni «1630», si schiera dalla parte degli artisti barocchi, come dimostrano i suoi dipinti quali *L'Adorazione del vitello d'oro*, con numerosi personaggi in movimento⁵¹. Tuttavia, per la pittura francese della seconda metà del XVII secolo, tra Félibien e l'Académie royale de peinture et de sculpture da un lato e le opere di Le Sueur o quelle dei contemporanei di Le Brun dall'altro, non si può totalmente rifiutare l'idea espressa da Jan Białostocki di una «corrispondenza più o meno stretta tra le visioni teoriche espresse dai teorici dell'arte da un lato e le forme e il carattere di quest'arte dall'altro»⁵², come era stato per il Rinascimento o il Manierismo, ma non senza una certa flessibilità (dalla posizione stessa di Le Brun a quella del suo allievo Jouvenet). Per il Barocco, Białostocki ha mostrato che non si poteva parlare di una teoria dell'arte coerente e ancor meno «ragionata», ma il suo articolo fornisce numerosi indizi su delle esperienze barocche dell'arte, sia dal lato del creatore sia dello spettatore, chiaramente sentite ed espresse a parole, dalla definizione di Bernini della bellezza del concetto («la fede nella potenza dei simboli capaci di permetterci l'accesso a verità impenetrabili per mezzo della ragione») all'idea di Boschini che il pittore debba mostrare le cose «come esse si vedono e non come esse sono»⁵³, ossia esattamente la prima antinomia wölffliniana (stile lineare e stile pittorico). Numerosi studi recenti sul «pittresco»⁵⁴, l'unità delle arti visive in Bernini⁵⁵, l'importanza della retorica⁵⁶, gli effetti dell'illusione per confondere i sensi presi a prestito dal teatro⁵⁷ o le strategie di persuasione e di propaganda messe in opera nelle arti visive⁵⁸, testimoniano della pluralità di dispositivi visivi e complessi mentali del XVII secolo vicini al Barocco nel XX secolo. Pertanto, si può affermare che esperienze visive corrispondenti a ciò che noi definiamo il «Barocco» erano vissute nel XVII secolo. Tuttavia, esistono dei termini per indicare le categorie stilistiche corrispondenti?

⁴⁹ Si veda la prefazione di Frédérique Lemerle-Pauwels in Fréart [1650] 2005, pp. 23-40.

⁵⁰ A tal proposito si vedano Pommier 2002, pp. 18-20; Henin 2003, pp. 411-414.

⁵¹ A questo proposito si veda Bonfait 2015, pp. 40-44.

⁵² Białostocki 1977, p. 32 [«correspondance plus ou moins étroite entre d'une part les vues théoriques exprimées par les théoriciens de l'art et de l'autre les formes et le caractère de cet art»].

⁵³ *Ivi*, rispettivamente pp. 52 e 47 [«la foi en la puissance des symboles capables de nous donner accès aux vérités impénétrables par la voie de la raison», «comme elles se voient et non comme elles sont»].

⁵⁴ Sohm 1991. Su quest'opera si veda Spagnolo 2017.

⁵⁵ Lavin 1980. Su quest'opera si veda Primarosa 2017.

⁵⁶ Fumaroli 2004.

⁵⁷ Warwick 2012.

⁵⁸ Levy 2004; Ziegler 2013.

Il Barocco del Settecento: un “rocaille”?

È in effetti possibile rintracciare l'uso del termine Barocco nel corso del XVIII secolo con un significato simile a quello che gli è accordato negli scritti di estetica del XX secolo, e se la parola non appare nel XVII secolo, la nozione di “bizzarro” in architettura è molto vicina alle attuali accezioni di Barocco.

Il termine appariva sin dai primi dizionari francesi, quello di Furetière (1690) o dell'Académie (1694), per indicare «perle dalla rotondità imperfetta»⁵⁹. Dal 1740, il *Dictionnaire* dell'Académie riconosceva un uso in senso figurato per «Irregolare, Bizzarro, Ineguale»⁶⁰ e forniva come esempi tanto dei contesti letterari che artistici: «espressione barocca, figura barocca»⁶¹. Réaumur, nel 1737, nelle sue *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, parla in effetti di una «forma sgradevole, barocca»⁶². Il termine, con un significato peggiorativo, entra sufficientemente nel linguaggio comune tanto da dedicargli una voce nel *Dictionnaire françois-breton* del 1744⁶³! È nel vocabolario della critica musicale che il termine fu per la prima volta impiegato con una connotazione esplicitamente artistica, per criticare la musica di Rameau, giudicata dissonante, dal 1734 nel «Mercure de France» (a proposito di *Hyppolyte et Aricie*)⁶⁴, e nel 1739 da Rousseau, che rimprovera a Rameau e ai suoi prossimi di essere «distillatori di accordi barocchi»⁶⁵ e, da questa data, è sinonimo nel linguaggio corrente di “stravagante” nell'arte⁶⁶. Gli autori dei *pamphlets* della *querelle des bouffons* del 1753 hanno fatto frequentemente ricorso a questo termine, in particolare per designare come i francesi definivano ingiustamente la musica italiana⁶⁷: «Ed essi chiameranno Barocco ciò che è armonioso, così come chiamano semplice ciò che è piatto»⁶⁸. Il termine inizia così ad avere una connotazione italiana e «anticlassica»⁶⁹.

A partire da questa data (e anche un po' prima), è possibile seguire un impiego regolare del termine per le arti visive. In primo luogo, per ciò che riguarda l'oreficeria, con, in questo caso, un'accezione positiva. Dal giugno 1751, un annuncio nel «Mercure de France» segnalava il «centrotavola in oreficeria eseguito per mano del celebre M. Ballin, primo orafo del re, conosciuto da tempo per i suoi talenti superiori in ogni genere. Quest'opera è destinata al marchese M. La Ensenada, Primo ministro del re di Spagna. La base è di forma ovale, sagomata in un piacevole barocco, & racchiude nella sua circonferenza un

mare agitato dalle sue onde»⁷⁰. Nel 1755, Rouquet, nel suo *État des arts en Angleterre*, segnala in un passaggio a proposito dell'arte del cesello «il gusto che chiamiamo Barocco o di contrasto», che può essere certo «ridicolo e bizzarro» ma anche «reso sopportabile dal talento superiore del celebre artista che ne fu l'inventore»⁷¹. È ancora a proposito dell'oreficeria che il Presidente de Brosses impiegava il termine Barocco, per accettare più o meno i molteplici contorni delle piccole scatole fatte in Francia⁷², ma anche per dichiarare che gli architetti italiani, impiegando forme simili per un ornamento architettonico, come in palazzo Pamphilj, commettevano un errore⁷³.

Dal 1757, Pernety, nel suo *Dictionnaire portatif de peinture*, può dunque legittimamente consacrare una voce al termine (e la parola classica ne è del tutto assente):

BAROCCO che non segue le regole delle proporzioni, ma del capriccio. Si dice del gusto e del disegno. Le figure di questo quadro sono barocche; la composizione è di gusto barocco per dire che essa non è di buon gusto. Il Tintoretto aveva sempre del singolare e straordinario nei suoi dipinti; vi si trova sempre qualcosa di barocco⁷⁴.

Il termine riveste allora tre significati, vicini ma distinti: che non è di buon gusto poiché non conforme alle regole delle proporzioni (o della natura); che proviene dal capriccio ed è carico; che è straordinario e particolare. La messa in opera di criteri formali, estetici e “moral” del “Barocco” permette di creare una categoria stilistica che sfugge ai giudizi nazionali. Questo “Barocco” non è in effetti sempre italiano e può addirittura essere francese: Pierre Clément, nel suo *Cinq années littéraires* (1755), rimprovera ai giovani pittori francesi dell'Accademia di Francia a Roma di riportare «in Francia quasi lo stesso gusto che vi avevano acquisito, troppo spesso manierato, spirituale, carico, o barocco, in una parola ben lontano dalla semplice, grande, sana e veramente bella natura, da cui così raramente

⁵⁹ «Mercure de France», giugno 1753, p. 153, lettera anonima all'autore del «Mercure» [«le surtout en orfèverie de la main du célèbre M. Ballin, premier orfèvre du roi, connu depuis longtemps pour ses talents supérieurs en tout genre. Cet ouvrage est destiné pour le marquis de M. La Ensenada, Premier ministre du roi d'Espagne. La base est de forme ovale, contournée sur un baroque agréable, & renferme dans son pourtour une mer agitée par ses flots»].

⁷¹ Rouquet 1755, pp. 131-132 [«le goût qu'on appelle baroque ou de contraste», «ridicule et bizarre», «rendu supportable par les talents supérieurs du célèbre artiste qui en fut l'inventeur»].

⁷² de Brosses [1752] 1798, II, p. 386: «non pretendo di scusare questo ridicolo barocco e il difetto dei nostri cartigli d'ornamento, il gusto gotico era piccolo, delicato e preciso per essere adatto ai piccoli oggetti, e mai ai grandi» [«je ne prétends pas excuser ce ridicule baroque et le travers de nos cartouches d'ornements, le goût gothique étant petit, délicat et détaillé pour convenir aux petits objets, et jamais aux grands»]. Il titolo, *Lettres familières écrites d'Italie à quelques amis, en 1739 et 1740*, fa pensare a lettere scritte verso il 1740, ma la maggior parte fu scritta tra il 1745 e il 1755.

⁷³ de Brosses [1752] 1798, II, p. 385.

⁷⁴ Pernety 1757, p. 24 [«BAROQUE qui n'est pas selon les règles des proportions, mais du caprice. Il se dit du gout et du dessein. Les figures de ce tableau sont baroques; la composition est dans un gout baroque pour dire qu'elle n'est pas de bon gout. Le Tintoret avait toujours du singulier et d'extraordinaire dans ses tableaux; il s'y trouve toujours quelque chose de baroque»]. Una definizione quasi identica si ritrova in *Le grand vocabulaire français* del 1768, alla voce «Baroque» («Si dice, in termini di pittura, che una figura, un quadro sono di gusto barocco, poiché non seguono le regole delle proporzioni, ma che la mano del capriccio le ha dipinte o disegnate» [«On dit, en termes de peinture, qu'un figure, un tableau sont dans le goût baroque, pour qu'ils ne sont pas selon les règles des proportions, mais que la main du caprice les a peints ou dessinés»]).

⁵⁹ *Dictionnaire de l'académie française* 1740, voce «Baroque» [«perles d'une rondeur imparfaite»].

⁶⁰ Ivi, «Irrégulier, Bizarre, Inégal».

⁶¹ Ivi, «expression baroque, figure baroque». Segnaliamo che nei vocabolari italiani, il termine Barocco designa soltanto un gioco di denaro durante il Sei e il Settecento.

⁶² Réaumur 1737, III, p. 160: «forme désagréable, tout à fait baroque».

⁶³ Cillart de Kerampoul 1744, voce «Baroque».

⁶⁴ «Mercure de France», maggio 1734, p. 869, in una lettera anonima sull'origine della musica (pp. 861-870). Sulla storia del termine Barocco nella critica musicale, si veda Palisca 1989.

⁶⁵ Lettera di Jean-Jacques Rousseau a Louis Racine (Bruxelles, 17 novembre 1739) a proposito dell'opera *Dardanus* di Rameau. La lettera è pubblicata nel 1749 (si veda Palisca 1989, n. 15, p. 19) [«distillateurs d'accords baroques»].

⁶⁶ Si veda per esempio nella *Lettre de l'auteur du projet de l'histoire de Paris sur un plan nouveau* (Toulouse 1739), p. 7: «avete infilzato gli epiteti di barocco, bizzarro, eteroclito, stravagante, per cercare di screditare la Musica di Monsieur Rameau» [«Vous avez entassé les Épithètes de baroque, bizarre, hétéroclite, extravagante, pour tâcher de décrier la Musique de Monsieur Rameau»].

⁶⁷ Rousseau, nella sua *Lettre sur la musique française* del 1753, p. 22; Grimm, in *Le petit prophète*, 1753, p. 3.

⁶⁸ «Et ils appelleront baroque ce qui est harmonieux, comme ils appellent simple ce qui est plat» (Grimm).

⁶⁹ Sulla *querelle des bouffons*, si veda Fabiano 2005.

gli Italiani si sono allontanati»⁷⁵. E questo stile è accettato nelle arti decorative, in cui non è necessariamente distante dal canone della natura: Jean Pillement fece pubblicare intorno al 1760 una raccolta di incisioni di *Fleurs baroques* e nel 1770 il catalogo della vendita Henry de Heemskerck vantava «Due grandi caffettiere molto belle, a dodici partizioni, il tutto barocco, e di gusto singolare»⁷⁶. Prima dei pregiudizi neoclassici (le opere complete di Mengs pubblicate nel 1786 raccontano come dopo Apelle l'arte «da quest'epoca cadde in un gusto meschino, barocco e bizzarro»)⁷⁷, si può dunque parlare di una certa fortuna del Barocco nelle arti visive⁷⁸.

Questo “Barocco” corrisponde a uno stile. Le sue caratteristiche lo fanno assomigliare al nostro “rocaille”, un termine che designava nel Sei e Settecento soltanto un tipo di ornato fatto di conchiglie e piccole rocce nelle grotte o altre fabbriche rustiche⁷⁹. La nozione è distinta dal «bizzarro» che Pernety impiega per esempio per definire l'arte di Pontormo, la scuola dei seguaci di Raffaello a Roma o le composizioni di Giulio Romano⁸⁰, che potrebbe essere l'equivalente di ciò che noi chiamiamo “Manierismo”.

Barocco e bizzarro nel Seicento

Si può risalire nel tempo, e percepire dei modi di designazione di questo orientamento stilistico nella Francia del XVII secolo? Le Brun fornisce in effetti una definizione molto attuale della pittura manierista nella sua conferenza sul *San Michele* di Raffaello (1667):

La scuola fiorentina insegnava un tempo ai suoi allievi a conferire più movimento alle figure disponendole in maniera che tutte le loro membra facessero qualche azione differente; essa voleva anche che questa disposizione delle membra formasse un contrasto che facesse apparire una figura piramidale e muoventesi come una fiamma, credendo che imitando così il movimento del fuoco vi fosse più azione nei personaggi rappresentati⁸¹.

Per indicare l'architettura che chiameremmo barocca oggi, sono soprattutto i termini “bizzarro”, “capriccio” o “stravagante” a essere impiegati. Abbiamo già visto come Blondel cri-

ticava le maschere, i cartigli e «mille altri ornamenti composti da bizzarre grottesche»⁸², in particolare a proposito della facciata della chiesa dei Gesuiti; Sauval condanna intorno al 1655, nell'hôtel de la Rivière costruito da Mansart, un'architettura viziata «da un'infinità di piccole parti tanto nuove che sconosciute e da non so quante altre composizioni bizzarre e inutili»⁸³. Brice da parte sua trova che nel progetto per la chiesa dei Teatini, Guarini «volendo distinguersi, allontanandosi dalle regole stabilite dai grandi maestri, si propose di seguire le stravaganze del cavalier Francesco Borromini Romano, il quale si era fatto una maniera particolare rovesciando tutto ciò che l'uso e la ragione avevano autorizzato prima di lui»⁸⁴. C'è qui, in modo evidente, la percezione di una corrente in architettura, che privilegia un certo libertinaggio e un sovraccarico decorativo, vicino a ciò che definiamo attualmente Barocco.

Spesso il fallimento di tale corrente è attribuito al partito degli *Intelligents*, secondo il nome che Fréart de Chambray ha dato a un gruppo di persone che avrebbero condannato questo libertinaggio, e che avrebbero saputo consigliare giustamente il potere politico, Richelieu o Sublet⁸⁵. Se la volontà di Colbert e di Luigi XIV di stabilire delle regole per affermare la superiorità artistica del regno è evidente, il gruppo degli *Intelligents* appare singolarmente ridotto, e comprende forse solo i due Fréart (e ancora Chantelou è un grande ammiratore di Bernini): è probabilmente un tentativo da parte di Fréart de Chambray per far credere all'esistenza di un giudizio di gusto emanato dalle autorità autorizzate. Sauval, che si è voluto occasionalmente accostare a questi *Intelligents*, formula dei rimproveri che avrebbe potuto fare Chambray nella sua critica sull'hôtel de la Rivière o sulla facciata della chiesa dei Gesuiti, ma rivela la diversità di posizioni in questo preteso gruppo affermando che gli *Intelligents*, a differenza di Fréart de Chambray, rifiutano di credere che Poussin abbia potuto essere un copista, anche dell'Antico⁸⁶. Fino al 1640, gli ordini sono impiegati solo eccezionalmente sulle facciate degli hôtel parigini⁸⁷ e i due architetti che dominano il periodo 1640-1670 sono molto distanti da questa tendenza purista: Louis Le Vau, anche se diffonde l'impiego degli ordini, con i suoi numerosi italianismi che si sono potuti accostare all'architettura di Michelangelo⁸⁸, e François Mansart con i suoi libertinaggi (fig. 58)⁸⁹. Questa incertezza fra tradizione architettonica francese, libertinaggio e tendenza più purista spiega la “crisi del Louvre”: nel 1665, la situazione è ancora totalmente aperta⁹⁰. Se Fréart de Chambray non riuscì a convincere i suoi contemporanei del peso degli *Intelligents*, è riuscito a far credere agli storici dell'esistenza di questa consorte. A meno

⁸² Blondel 1675, s.p.

⁸³ Sauval 1724, III, p. 22 [«par une infinité de petits membres aussi nouveaux qu'inconnus & par je ne sais combien d'autres compositions bisares et inutiles»].

⁸⁴ Brice 1725, IV, pp. 141-142 [«se voulant distinguer en s'éloignant des règles établies par les grands maîtres, entreprit de suivre les extravagances du cavalier François Boromini Romain, lequel s'étoit fait une manière particulière en renversant tout ce que l'usage & la raison avoient autorisé avant lui»].

⁸⁵ Si vedano ad esempio Mignot 1979, o Fréart [1650] 2005, pp. 36-37.

⁸⁶ Sauval 1724, III, p. 32 (a proposito della Grande Galerie del Louvre).

⁸⁷ Cojannot 2012, pp. 143-145.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 155-156, 317-322. Cojannot cita del resto il giudizio di Jacques-François Blondel sull'hôtel Lambert, in cui il teorico dell'Académie rimprovera all'architetto di aver impiegato delle licenze (*ivi*, p. 153; Blondel 1752-1756, II, 1752, p. 128).

⁸⁹ Si veda ad esempio Mignot 1998, in particolare pp. 72-73, 83-88.

⁹⁰ Prendo l'espressione «crisi du Louvre» da Anthony Gerbino (2010, p. 48).



58 Jean Marot da François Mansart, *Facciata della chiesa dei Minimi di Parigi*, ante 1666.

che questa illusione non sia volontaria, e che l'importanza data a questo gruppo da parte della storiografia francese provenga in effetti da una volontà di ancorare il discorso anti-barocco nel tempo, e di mostrare che fu quello di una *élite* vicina al potere (richiamiamo a questo proposito le ultime frasi della prefazione di Fumaroli a *Baroque et classicisme* di Tapié⁹¹, citate all'inizio di questo volume).

Inoltre, sottolineiamo che queste condanne furono lontane dall'essere unanimi. Esse provengono più da posizioni istituzionali (e sono in questo senso frequenti nelle due Accademie, di pittura-scultura e di architettura) che da giudizi di gusto. De Piles afferma così che all'Académie de peinture et de sculpture nel 1704 «occorre evitare la stravaganza pericolosa»⁹² ma scriveva nel 1699, a proposito di Michelangelo così fermamente condannato da Fréart: «tra le sue immaginazioni bizzarre, se vi erano delle cose stravaganti, vi erano anche quelle di una bellezza singolare, ma come che fossero i suoi pensieri, essi avevano sempre qualcosa di grande»⁹³. E Félibien fu a sua volta un ardente difensore del Michelangelo «libertino» o di Cortona nei suoi *Entretiens*. Anche Sauval, per l'hôtel de la Rivière, deve «riconoscere che la ricchezza di questa imperfezione è dapprima sorprendente, che non si saprebbe vederla senza ammirazione e senza meraviglia»⁹⁴, e Brice considera la chiesa dei Gesuiti come «una delle più belle e meglio decorate di Parigi»⁹⁵.

⁹¹ Fumaroli 1980.

⁹² Roger de Piles, *Conférence de la disposition*, in *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, III, 2009, p. 119 [«il faut éviter la dangereuse extravagance»].

⁹³ De Piles 1699, pp. 223-224 [«parmi ses imaginations bizarres, s'il y avait des choses extravagantes, il y en avait aussi d'une beauté singulière, mais de quels genres que furent ses pensées, elles avaient toujours du grand»].

⁹⁴ Sauval 1724, III, p. 23 [«avouer que la richesse de cette defectuosité surprend d'abord, qu'on ne la sauroit voir sans admiration & sans éblouissement»].

⁹⁵ Brice 1685, I, p. 135 [«une des plus belles et des mieux décorées de Paris»].

Il collezionista e *amateur* Michel de Marolles esalta ugualmente una certa diversità e il rifiuto di una simmetria troppo ordinata a proposito della place royale: «la regolarità non faceva sempre un così bell'effetto alla vista. Le diverse architetture piacciono spesso di più, e segnano un non so che di più ridente e di più numeroso, di cui non vorrei altri esempi che i nuovi palazzi costruiti nei quartieri Richelieu e *marets du Temple*»⁹⁶.

Questo desiderio del ridente, questo piacere della diversità evocati da Marolles sono forse gli stessi raccomandati da Luigi XIV in una lettera del 10 settembre 1699, quando annotò di propria mano il progetto dell'architetto Jules Hardouin-Mansart (a proposito, è vero, degli appartamenti per la giovane duchessa di Borgogna): «Mi pare che vi sia qualcosa da cambiare, che i soggetti siano troppo seri, che occorra che vi sia della giovinezza mischiata a ciò che si farà. [...] Bisogna diffondere fanciullezza ovunque»⁹⁷.

⁹⁶ Marolles 1879, p. 304 (testo redatto intorno al 1660) [«la régularité ne faisait pas toujours un si bel effet à la vue. Les diverses architectures plaisent souvent davantage, et marquent je ne sais quoi de plus riant et de plus nombreux dont je ne voudrais pas d'autres exemples que les nouveaux palais qu'on a bastis dans les quartiers Richelieu et des marets du temple»].

⁹⁷ Citato in Masson 2010, p. 243 [«Il me paraît qu'il y a quelque chose à changer, que les sujets sont trop sérieux qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera. [...] Il faut de l'enfance répandue partout»].

V. PER CODA UN'APERTURA. LE POTENZIALITÀ DEL BAROCCO

Nella prima pagina del suo libro *Puissance du Baroque*, Christine Buci-Glucksmann giustificava l'opera e il suo titolo affermando che il Barocco costituisce «una sfida per il pensiero e l'arte europei», tanto più utile dopo «la fine delle grandi narrazioni del modernismo e dei suoi paradigmi artistici»¹, perché «più di un modello e meno di un oggetto, è una specie di crogiolo sperimentale del pensiero»². Nel primo paragrafo del suo saggio nello stesso volume, Hubert Damisch ritornava sul ruolo necessario della “cosa” barocca nella cultura europea: «un polo d'attrazione, all'influenza del quale ci si poteva appellare in una intenzione tanto critica quanto programmatica»³.

Si è visto come grazie al «significato controverso» del Barocco («qualcosa che è sempre da riscoprire, qualcosa che deve fare ritorno»)⁴, lo storico riprendeva uno dei suoi passati studi sul *Narciso* di Caravaggio. Appoggiandosi alle nozioni postmoderne di «dispiegamento», «operazione», «piega», «raddoppio [che sostituisce la “ripetizione” del 1976] speculare», Damisch cercava tutte le possibili figurabilità di un mito, e non più una mitologia o la rappresentazione di un racconto mitologico. Anche Giovanni Careri, studiando i «voli d'amore» del Bernini alla luce della teoria estetica del montaggio presso Ejzenštejn e la nozione di intermedialità, prova a superare una visione troppo statica dell'unità delle arti visive nell'arte di Bernini. Egli, mettendo da parte i problemi di filologia della parola, preferisce vedere nel “bel composto” dell'artista una disposizione che suscita una «dinamica emozionale e cognitiva della contemplazione [che] è sostenuta e sospinta dalla dinamica delle connessioni tra pittura, scultura, architettura»⁵.

In coda a un libro che ha dovuto concentrarsi principalmente sulla storiografia francese, e dove spero di aver mostrato che il Barocco è stato bandito più per motivi ideologici che rilevanti della storia dell'arte, mi piacerebbe concludere su diverse riflessioni contemporanee sulla nozione di Barocco, sviluppate fuori dalla Francia, e che sarebbe utile integrare (per modificarle?).

Rousset e Genette avevano insistito sulle figure del Barocco, sia nelle sue tematiche (la fontana), sia nelle sue operazioni retoriche (la metafora, l'ellisse), abbozzando una poetica del Barocco⁶. Argan, considerando il Barocco della Roma monumentale dei pontefici, ne aveva

¹ Buci-Glucksmann 1996, p. 11.

² *Ibidem*.

³ Damisch 1996, p. 29.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Careri 1990, p. 1 [«dynamique émotionnelle et cognitive de la contemplation [qui] trouve ses ressorts dans la dynamique des sauts entre architecture, peinture et sculpture»]. L'opera è stata riedita nel 2018 con una prefazione che ritorna sulla nozione di “bel composto”.

⁶ Rousset 1953; Genette 1966.

fatto un'arte delle capitali, con una forte potenzialità visiva, essendo adatto, questo stile, a servire un potere che fungeva da intermediario tra il mondo terreno e i poteri divini⁷. Più recentemente Genevieve Warwick è tornata sull'unità delle arti visive di Bernini sviluppata da Irving Lavin, insistendo su una nozione di teatralità come paradigma dell'insieme delle sue creazioni⁸. Questa offre allo spettatore giochi di illusione, che si ritrovano nelle poesie di Marino come nelle esperienze sensoriali vissute attraverso gli apparati effimeri.

Questi tre approcci provengono da tre ambiti intellettuali distinti (la storia letteraria, una riflessione sul periodo artistico, uno studio critico monografico) e si inscrivono in due diversi discorsi. Ma se si considera il Barocco come un immaginario che privilegia l'intermedialità, una forma di cultura (erudita e meno popolare) che mira a connettere l'alto e il basso (nelle due direzioni), un modo di pensiero, occorre avere un approccio globale tanto delle creazioni artistiche della cultura visiva e materiale quanto delle diverse produzioni del sapere. Il libro di Andrea Battistini *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, anche se privilegia la cultura dotta, attesta l'interesse di un tale studio, che riesce a ricostituire l'immaginario mentale di una certa classe sociale, tra le sue ossessioni e i suoi ideali, nell'Italia del Seicento⁹. Beneficiare dello stesso genere di ricerca per altre aree culturali (geografiche o sociali) permetterebbe studi comparati e consentirebbe di esaminare fino a che punto la cultura barocca sia modellata da e per tipi di religione (unicamente la Chiesa cattolica?), modalità di potere (assoluto) o forme economiche e sociali proprie dell'Europa del XVII secolo. E come questa cultura sia stata vissuta e modificata nei territori di conquista, al di fuori della penisola occidentale.

Su un altro piano, ritornando su delle problematiche sviluppate per "l'arte dei gesuiti" o per Luigi XIV¹⁰, Evonne Levy, in un'opera più recente e opposta alla tendenza storiografica del XX secolo, ha suggerito che il concetto contemporaneo di propaganda potesse essere utile per lo studio dell'arte barocca, in particolare dell'architettura delle chiese gesuite¹¹.

Ben si tratta di propaganda, e non di retorica, perché è fondamentale l'efficacia del messaggio più che la sua forma: il messaggio deve in effetti includere il ricevente nell'atto della comprensione, per integrarlo in una comunità. Al fine di analizzare questi meccanismi di elaborazione (o dove il "Jesuit corporate" è sovente più importante dell'individuo creatore) e di funzionamento del messaggio, l'autore si appoggia naturalmente sulle teorie moderne del potere, quelle di Michel Foucault (1926-1984) o di Louis Althusser (1918-1990), in particolare sui suoi «dispositivi ideologici di Stato». L'efficacia della diffusione risiede meno sulla divulgazione di oggetti precisi che su un processo identitario nei modi di espansione (che conferisce all'immagine o all'oggetto un significato politico, religioso e ideologico e non semplicemente artistico e formale) e sulla diffusione di una cultura architettonica specifica, essendo l'architettura dopo il Rinascimento divenuta «una struttura profondamente ideologica e discorsiva nelle mani della classe dirigente»¹².

⁷ Argan 1955; *Idem* 1964.

⁸ Warwick 2012.

⁹ Battistini 2000.

¹⁰ Burke 1992; Ziegler 2013.

¹¹ Levy 2004. L'opera ha avuto in Francia una recensione di Milovan Stanić in «Revue de l'art», 146, 2004, pp. 91-93.

¹² Levy 2004, p. 231 [«a deeply ideological, discursive structure in the hands of the ruling class»].

Nell'Europa del XVII secolo, dove le religioni cercano di consolidare il loro potere e dove gli Stati impongono ai loro sudditi una pesante partecipazione agli sforzi bellici e al costo dovuto all'istituzione dell'amministrazione statale, si comprende tutta l'utilità di una tale strumentalizzazione dell'arte e dei diversi media visuali o testuali al servizio del potere. Anche le espressioni artistiche importate nei territori conquistati, soprattutto in America del Sud, rientrano in quest'arte di propaganda su scala più globale. Sarebbe certamente possibile identificare i processi di questa strumentalizzazione delle arti nelle microstorie locali europee (la retorica reale presenta, nei dipinti dei *Mays* per la cattedrale di Notre-Dame di Parigi, le *places royales*).

Con questi approcci, restiamo ancora entro un discorso lineare, circoscritto in luoghi o tempi determinati. La sfida del Barocco corrisponde a una nuova estetica, che non si appoggia più sul *logos* razionale del giudizio, ma accetta le poste in gioco e i poteri della ricezione sensoriale¹³. Giovanni Careri considera lo stile barocco come pathos: «il decoro barocco mostra pienamente nella festa la sua potenza significativa e il suo potere di trasfigurare chiunque vi partecipi secondo i principi del suo "stile", parola che qui va intesa come "pathos", cioè come forza che coglie il soggetto dall'esterno, gli dà una forma che interiorizza e gli permette di sentirsi come gli altri nell'azione comune»¹⁴. Il principio creatore della piega barocca di Deleuze¹⁵, il ritorno dell'allegoria sempre fecondo (a differenza del simbolo istantaneo, rapidamente esaurito) con la riflessione sul dramma barocco tedesco di Walter Benjamin¹⁶ o il «neo-barocco» contemporaneo di Omar Calabrese¹⁷ aprono la nozione di Barocco a nuovi territori. Questo Barocco come «conceptual Babel» (Walter Moser)¹⁸ con le sue «qualità allucinatorie» (Mieke Bal)¹⁹ di relazione tra passato e presente è un profondo stimolante ed eccitante per pensare e scrivere diversamente la storia dell'arte e delle culture²⁰.

Poiché è stato allontanato, poiché si costruisce sempre in rapporto ad altro, il Barocco serve da rivelatore sui nostri modi di pensare l'arte, e di scrivere un discorso sull'arte, come dimostrano i diversi volumi della collana di cui il presente libro fa parte. La plasticità stessa della nozione costituisce la sua forza, ma è anche una sfida: le nostre certezze sono instabili, i nostri saperi sempre in movimento e scriviamo in un terreno la cui tettonica è in perpetua metamorfosi.

¹³ Schütze 2004, pp. 9-11.

¹⁴ Careri 2002, p. 213 [«le décor baroque manifeste pleinement dans la fête sa puissance signifiante et son pouvoir de transfigurer quiconque y participe selon les principes de son "style", mot qu'il faut comprendre ici comme un "pathos" à savoir comme un force qui saisit le sujet de l'extérieur et lui donne une forme qu'il intériorise et lui permet de se sentir ressemblant aux autres dans l'action commune»].

¹⁵ Sull'opera di Deleuze 1988, si veda Aigon 2012, e per un adattamento della piega barocca all'architettura contemporanea si veda Lavin 2004.

¹⁶ Benjamin 1928 (traduzione francese del 1985). Su quest'opera si vedano Bégot 2010; Geisenhanslüke 2016.

¹⁷ Calabrese 1987; *Idem* 2013.

¹⁸ Moser 2008, p. 11.

¹⁹ Bal 2011, pp. 184, 188.

²⁰ Tra le differenti opere collettive che hanno aperto sulla nozione di Barocco citiamo Zamora, Kaup 2010; *Rethinking the Baroque* 2011; *Die Aktualität des Barock* 2014. Per un dibattito che mostra le differenti sfide attuali del Barocco si veda *Conceptions and Reworking of Baroque* 2015. Questo tema è stato ugualmente oggetto di un convegno recente, *Baroque to Neo-Baroque: Curves of a Historical Concept*, tenutosi al Kunsthistorisches Institut in Florenz, organizzato da Estelle Lingo e Lorenzo Pericolo, con la collaborazione di Alessandro Nova e Tristan Weddingen.

Visto che il Barocco trasgredisce le categorie costituite, materiali, temporali, o intellettuali, esso ci obbliga a uscirne, e a intrecciare delle connessioni inedite, per esempio tra la fotografia contemporanea e la natura morta del XVII secolo (e di ripensare così il Realismo)²¹, al fine di “comprendere” meglio l’una e l’altra, in una rete di collegamento reciproco, perché è il luogo delle tensioni intellettuali perpetue. In questo senso il neo-barocco ci ha permesso di desacralizzare il Barocco del Seicento, di vedere in esso quali potessero essere le implicazioni politiche, le facilitazioni visive, anche di lusso, destinate ad abbagliare, illudere, indottrinare.

Poiché è nello stesso tempo dentro e fuori, il Barocco ci incita a pensare le relazioni spaziali, non più sottoforma di influenza o di diffusione né di ricezione o di *transfert* culturale, ma come un terreno in cui si giocano appropriazioni, negoziazioni, rovesciamenti di situazioni. Il Barocco ricolloca i confini, in prima istanza le periferie, così il rinnovamento degli studi ha dimostrato che la cultura elaborata in America Latina ha permesso una «contraconquista»²².

Essendo un’esperienza sensoriale più che un discorso logico di base (ciò che ha spaventato così tanto una generazione di storici), il Barocco invita a un altro rapporto di sé con l’arte e la materia, in un “lavoro” che accetta continui fenomeni di interazione tra l’attuale presente e il passato, il materiale e l’intelletto, i sensi e la ragione. Stimola le condizioni di altre esperienze di riflessione e di scrittura, di un sapere che si rimette perpetuamente in discussione.

Il Barocco è non solo una categoria nella storia visiva e una storia delle culture, ma è anche una potenzialità euristica. È, come aveva giustamente detto Walter Benjamin, non un concetto, ma una costellazione²³.

²¹ von Flemming 2014.

²² Per un punto sul Barocco e la penisola sudamericana si veda Baumgarten, Tavarès 2013.

²³ Sull’importanza della nozione di idee più che di concetti, e di costellazione di Benjamin, si vedano *Rethinking the Baroque* 2011, pp. 23-24; Tain 2019.

APPARATI

BIBLIOGRAFIA

L'âge d'or de la sculpture 1996

L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVIIe siècle, catalogo della mostra (Tolosa, Musée des Augustins, 14 dicembre 1996-31 marzo 1997), a cura di C. Bourdieu, P. Julien, J. Penent, Somogy, Paris 1996.

Aigon 2012

F. Aigon, *Leibniz baroque? Sur Le pli de Gilles Deleuze*, in «Philosophique», 2012, pp. 47-58.

Die Aktualität des Barock 2014

Die Aktualität des Barock, a cura di N. Bätzner, Diaphanes, Zürich-Berlin 2014.

Aldebert, Hillemand 1977

J. Aldebert, A. Hillemand, *Itinéraires du Baroque*, Direction de la Documentation, Paris 1977.

Allen 2004

C. Allen, *Le Grand Siècle de la peinture française*, Thames et Hudson, Paris 2004.

Anceschi 1955

L. Anceschi, *Contributo allo studio del Barocco*, in *Retorica e Barocco* 1955, pp. 251-255.

André Chastel 2015

André Chastel: méthodes et combats d'un historien de l'art, atti del convegno (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Collège de France, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di M. Hochmann, P. Sénéchal, Picard, Paris 2015.

Antoniazzi 2010

J.-L. Antoniazzi, *Art, foi et société. Les retables sculptés du Roussillon, 1655-1769*, thèse université de Perpignan 2010.

Arasse 1986

D. Arasse, *Lire Vie des formes*, Centre George Pompidou, Paris 1986.

Argan 1955

G.C. Argan, *La "Rettorica" e l'arte barocca*, in *Retorica e Barocco* 1955, pp. 9-14.

Argan 1964

G.C. Argan, *L'Europa delle capitali: 1600-1700*, Skira, Genève 1964.

Arondel, Bouillon, Rudel 1959

M. Arondel, J. Bouillon, J. Rudel, *XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Bordas, Paris 1959.

L'art baroque à Lyon 1975

L'art baroque à Lyon, atti del convegno (Lione, Institut d'Histoire de l'Art, 27-29 ottobre 1972), a cura di D. Ternois, Institut d'Histoire de l'Art, Lyon 1975.

Atlante del Barocco mondiale 2014-2015

Atlante del Barocco mondiale, a cura di J. Thuillier, 2 voll., L'Erma di Bretschneider, Roma 2014-2015.

Avery [1997] 1998

Ch. Avery, *Bernin: Le génie du baroque* [1997], Gallimard, Paris 1998.

Babelon 1998

J.-P. Babelon, *François Mansart: le génie de l'architecture*, Gallimard, Paris 1998.

Bal 2011

M. Bal, *Baroque Matters*, in *Rethinking the Baroque* 2011, pp. 183-202.

Baroque et cinéma 1969

Baroque et cinéma, in «Études cinématographiques», 1-2, 1960.

The Baroque in Architectural Culture 2015

The Baroque in Architectural Culture: 1880-1980, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke Ashghate, Farnham 2015.

Baroque 1989

Baroque Nord-Sud, in «Le Monde», 8 aprile 1989.

Baroque 2009

Baroque: Style in the Age of Magnificence, 1620-1800, a cura di M. Snodin, N. Llewellyn, V&A Publishing, London 2009.

Le baroque des Lumières 2017

Le baroque des Lumières: chefs-d'œuvre des églises parisiennes au XVIIIe siècle, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, 21 marzo-16 luglio 2017), a cura di C. Gouzi, C. Leribault, Paris Musées, Paris 2017.

- Bastet 2021
D. Bastet, *Les Mays de Notre-Dame de Paris: 1630-1707*, Arthena, Paris 2021.
- Batalla-Lagleyre 2019
G. Batalla-Lagleyre, *L'invention du Grand Siècle, période et style. La République et l'art français sous Louis XIV (1870-1958)*, in *Terms of Style in Art History*, a cura di V. Kobi, Campisano Editore, Roma 2019, pp. 17-40.
- Battistini 2000
A. Battistini, *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Salerno, Roma 2000.
- Baumgarten, Tavarès 2013
J. Baumgarten, A. Tavarès, *Le baroque colonisateur: principales orientations théoriques dans la production historiographique*, in «Perspective», 2013, 2, pp. 288-307; 416-421.
- Bazin 1938
G. Bazin, *Cézanne et la Montagne Sainte-Victoire*, in «L'Amour de l'art», 19, 1938, pp. 15-21.
- Bazin 1956
G. Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, Plon, Paris 1956.
- Bazin 1963
G. Bazin (recensione), *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca – Milano, 1962*, in «Gazette des Beaux-Arts», 105, 1963, pp. 378-379.
- Bazin 1968
G. Bazin, *Destins du Baroque*, Hachette, Paris 1968.
- Bégot 2010
J.-O. Bégot, *Sous le signe de l'allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique?*, in «Astérion», 7, 2010.
- Benjamin 1928
W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928.
- Benjamin [1928] 1985
W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, ed. a cura di S. Muller, Flammarion, Paris 1985.
- Berger 1981
R.W. Berger, *Bernini's Louis XIV Equestrian: a Closer Examination of its Fortunes at Versailles*, in «The Art Bulletin», 63, 1981, pp. 232-248.
- Bernini scultore 1998
Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 15 maggio-20 settembre 1998), a cura di A. Coliva, S. Schütze, De Luca Editore, Roma 1998.
- Bernstein 1985
R. Bernstein, *I.M. Pei's Pyramid: A Provative Plan for the Louvre*, in «New York Times», 24 novembre 1985.
- Bertrand-Dorléac 1986
L. Bertrand-Dorléac, *Histoire de l'art: Paris 1940-1944; ordre national, traditions et modernités*, Publ. de la Sorbonne, Paris 1986.
- Bertrand-Dorléac 2010
L. Bertrand-Dorléac, *L'art de la défaite*, Éditions du Seuil, Paris 2010.
- Beyer 1977
V. Beyer, *Le sculpture française du XVII^e siècle au Musée du Louvre*, Gutenberg, Gorle-Bergamo 1977.
- Białostocki 1977
J. Białostocki, *Y eut-il une théorie baroque de l'art?*, in *Barocco tra Italia e Polonia*, atti del convegno (Varsavia, 14-18 ottobre 1974), a cura di J. Ślaski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, pp. 29-56.
- Blanco 1992
M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Champion, Paris-Genève 1992.
- Blondel 1675
J.-Fr. Blondel, *Cours d'architecture*, 3 voll., P. Aubouin & F. Clousier, Paris 1675-1683, vol. 1, 1675.
- Blondel 1752-1756
J.-Fr. Blondel, *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, 4 voll., Jombert, Paris 1752-1756.
- Blunt 1938
A. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1, 1937-1938 (1938), pp. 344-351.
- Blunt 1941
A. Blunt, *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture*, The Warburg Institute, London 1941.
- Blunt 1953
A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Penguin Books, Melbourne et al. 1953.
- Blunt [1953] 1999
A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700* [1953], a cura di R. Beresford, Yale University Press, New Haven-London 1999.
- Blunt 1966
A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*, Phaidon, London 1966.
- Blunt 1967
A. Blunt, *Nicolas Poussin*, Phaidon, London 1967.
- Blunt 1973
A. Blunt, *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococò as Applied to Architecture: Lecture on Aspects of Art*, Oxford University Press, London 1973.
- Blunt 1982
A. Blunt (recensione), *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France by Paul Fréart de Chantelou; Bernini in France: An Episode in Seventeenth-Century History by Cecil Gould*, in «The Burlington Magazine», 124, 1982, 957, pp. 770-771.
- Blunt 1983
A. Blunt (recensione), *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca*, in «The Burlington Magazine», 125, 1983, pp. 230-231.
- Boileau 1674
N. Boileau, *L'Art poétique*, Denis Thierry, Paris 1674.
- Bonfait 1994
O. Bonfait, *Poussin au carrefour des années 1960*, in *Nicolas Poussin 1994*, pp. 106-116.
- Bonfait 1998
O. Bonfait, *Poussin aujourd'hui*, in «Revue de l'art», 119, 1998, pp. 62-76.
- Bonfait 2000
Intorno a Poussin. Ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 30 marzo-26 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, J.C. Boyer, De Luca Editore, Roma 2000.
- Bonfait 2012
O. Bonfait, *Après Caravage. Une peinture caravagesque?*, Hazan, Paris 2012.
- Bonfait 2015
O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Hazan, Paris 2015.
- Bonfait 2018
O. Bonfait, *Préface*, in Br. Saunier, *Guy François (vers 1578-1650)*, Arthena, Paris 2018.
- Bonfait, Gady 2002
O. Bonfait, B. Gady, *La Vierge à l'Enfant de Pierre de Cortone et l'œuvre de François Spierre (1639-1681)*, in «Revue du Louvre», 52, 2002, 3, pp. 44-53.
- Bonnefoy 1965
Y. Bonnefoy, *Pierre Charpentrat et l'architecture baroque*, «Critique», 1965, 223, pp. 1002-1005.
- Bonnefoy 1970
Y. Bonnefoy, *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque*, Flammarion, Paris 1970.
- Bonnefoy 1994
Y. Bonnefoy, *Un débat de 1630: la Peste d'Azoth et L'Enlèvement des Sabines*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 25 ottobre 1994-1° novembre 1995), a cura di M. Hochmann, Electa, Milano 1994, pp. 115-126.
- Bonnefoy 2018
Y. Bonnefoy, *Correspondance I*, a cura di O. Bombarde, P. Labarthe, Les Belles Lettres, Paris 2018.
- Bonnet Correa 1955
A. Bonnet Correa, *Le baroque sévillan: une étude exhaustive*, recensione in «Annales», 1955, 10-3, pp. 399-404.
- Borea 2019
E. Borea, *Mostre a Roma sul Seicento dal 1950 al 2000*, in *Fortuna del Barocco in Italia*, a cura di M. di Macco, G. Dardanella, Sagep, Genova 2019, pp. 217-246.
- Borsi 1984
F. Borsi, *Le Bernin*, Hazan, Paris 1984.
- Bottineau 1979
Y. Bottineau, *Le décor intérieur dans l'architecture civile*, in «Monuments historiques», 101, 1979, pp. 51-60.
- Bottineau 1986
Y. Bottineau, *L'art baroque*, Éditions Mazenod, Paris 1986.
- Boudon-Machuel 2005
M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597-1643*, Arthena, Paris 2005.
- Bouyssou 1991
L. Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne: XVII-XIX siècles*, Créer, Nonette 1991.
- Boyer 1972
J.C. Boyer, *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence: documents inédits*, Ophrys, Aix-en-Provence 1972.
- Boyer 1984
J.-C. Boyer, *Un cas singulier: le Saint Charles Borromée de Pierre Mignard pour San Carlo ai Catinari*, in «Revue de l'art», 64, 1984, pp. 23-24.
- Braham, Smith 1973
A. Braham, P. Smith, *François Mansart*, 2 voll., Zwemmer, London 1973.
- Braudel 1949
F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Colin, Paris 1949.
- Braudel [1949] 1966
F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* [1949], 2 voll., Colin, Paris 1966.

Brejon de Lavergnée, Reyniès, Sainte-Fare-Garnot 1997
B. Brejon de Lavergnée, N. de Reyniès, P.-N. Sainte-Fare-Garnot, *Charles Poerson, 1609-1667*, Arthena, Paris 1997.

Brice 1685
G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, N. Le Gras, Paris 1685.

Brice 1725
G. Brice, *Nouvelle description de la Ville de Paris*, 4 voll., Gandouin, Paris 1725.

Briganti 1945
G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Cosmopolita, Roma 1945.

Briganti 1950a
G. Briganti, *Barocco. Strana parola*, in «Paragone», 1, 1950, 1, pp. 19-24.

Briganti 1950b
G. Briganti, *Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi*, in «Proporzioni», 3, 1950, pp. 185-198.

Briganti 1951
G. Briganti, *Milleseicentotrenta ossia il Barocco*, in «Paragone», 2, 1951, 13, pp. 8-17.

Briganti 1960
G. Briganti, *Laltare di Sant'Erasmo, Poussin e il Cortona*, in «Paragone», 9, 1960, 123, pp. 16-20.

Briganti 1961
G. Briganti, *La maniera italiana*, Editori Riuniti, Roma 1961.

Briganti 1962
G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

Briganti [1962] 1982
G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* [1962], Sansoni, Firenze 1982.

Brooke-Rose 1964
C. Brooke-Rose, *L'imagination baroque de Robbe-Grillet*, in «La Revue des lettres modernes», 94-99, 1964, pp. 129-152.

Brucculeri 2007
A. Brucculeri, *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France, du dessin historique à l'action publique*, Picard, Paris 2007.

Brunel 1996
P. Brunel, *Formes baroques au théâtre*, Klincksieck, Paris 1996.

Buci-Glucksmann 1984
C. Buci-Glucksmann, *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, Galilée, Paris 1984.

Buci-Glucksmann 1996
C. Buci-Glucksmann, *Puissance du Baroque: les forces, les formes, les rationalités*, Galilée, Paris 1996.

Burckhardt 1855
J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel 1855.

Burke 1968
P. Burke (recensione), *Shearman, John: Mannerism*, in «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 525-526.

Burke 1992
P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, New Haven 1992.

Calabrese 1987
O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma 1987.

Calabrese 2013
O. Calabrese, *Il neobarocco: forma e dinamiche della cultura contemporanea*, La Casa Usher, Firenze 2013.

Capitelli 2017
G. Capitelli, *Rudolf Wittkower – Art and Architecture in Italy, 1600-1750, 1958*, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 76-91.

Le Caravage et la peinture italienne du XVII siècle 1965
Le Caravage et la peinture italienne du XVII siècle, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, febbraio-aprile 1965), a cura di M. Salmi, G. Bazin, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1965.

Careri 1990
G. Careri, *Envols d'amour: le Bernin. Montage des arts et dévotion baroque*, Usher, Paris 1990.

Careri 2002
G. Careri, *Baroques*, Citadelles & Mazenod, Paris 2002.

Carter 2001
M. Carter, *Anthony Blunt: His Lives*, Macmillan, London 2001.

Catalogue 1913
Catalogue des tableaux anciens... composant la collection de feu M. Edouard Aynard, s.l. s.d. [ma Paris 1913].

Chaleix 1967
P. Chaleix, *Philippe de Buyster. Contribution à l'histoire de la sculpture française du XVIIe siècle*, Picard, Paris 1967.

Chantelou [1665] 1885
P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France* [1665], inédit publié et annoté par L. Lalanne, Gazette des Beaux-Arts, Paris 1885.

Chantelou [1665] 1930
P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin* [1665], Librairie Stock, Paris 1930.

Chantelou [1665] 1981
P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* [1665], a cura di J. Paul Guibbert, Pandora, Aix-en-Provence 1981.

Chantelou [1665] 2001
P. Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* [1665], a cura di M. Stanić, Macula, Paris 2001.

Charabidze 2009
E. Charabidze, *Les retables des Alpes de Piémont-Savoie aux XVIIe et XVIIIe siècles*, thèse université de Paris X-Nanterre 2009.

Charensol 1930
G. Charensol, *Préface*, in Chantelou [1665] 1930, pp. 7-14.

Charpentrat 1961
P. Charpentrat, *L'architecture contemporaine: au delà du baroque?*, Colin, Paris 1961.

Charpentrat 1964
P. Charpentrat, *Baroque. Italie et Europe centrale*, Office du Livre, Fribourg 1964.

Charpentrat 1967a
P. Charpentrat, *L'art baroque*, Presses universitaires de France, Paris 1967.

Charpentrat 1967b
P. Charpentrat, *Le Mirage baroque*, Éd. de Minuit, Paris 1967.

Charpentrat 1972
P. Charpentrat, *L'architecture baroque et ses usagers*, in «Critique», 1972, pp. 997-1005.

Charpentrat 1974
P. Charpentrat, *Du maître d'ouvrage au maître d'oeuvre: l'architecture religieuse en Allemagne du Sud de la Guerre de Trente Ans à l'Aufklärung*, Klincksieck, Paris 1974.

Chaslin 1989
F. Chaslin, *Grand Louvre, la guerre est finie*, in «Revue de l'art», 1989, 84, pp. 5-8.

Chastel 1953
A. Chastel (recensione), *Wölfflin, Heinrich: Principes fondamentaux de l'Histoire de l'Art. - Paris: Plon*, 1952, in «Bibliothèque d'humanisme et renaissance», 15, 1953, pp. 152-155.

Chastel 1955
A. Chastel, *Le baroque et la mort*, in *Retorica e Barocco* 1955, pp. 33-46.

Chastel 1956
A. Chastel, *L'art italien*, 2 voll., Larousse, Paris 1956.

Chastel 1972
A. Chastel, *Formes et symboles*, in *L'École de Fontainebleau* 1972, pp. XIII-XXVIII.

Chastel 1983
A. Chastel, *Anthony Blunt, historien de l'art (1907-1983)*, in «Revue de l'art», 61, 1983, pp. 83-84.

Chastel 1985
A. Chastel, *Dix questions sur le Grand Louvre*, in «Le Monde», 11 febbraio 1985.

Chastel 1993-2006
A. Chastel, *L'art français*, 6 voll., Flammarion, Paris 1993-2006.

Chastel, Thuillier 1960
A. Chastel, con il contributo di J. Thuillier, *Nicolas Poussin*, atti del convegno (Parigi, 19-21 settembre 1958), 2 voll., Éd. du CNRS, Paris 1960.

Chaubet 1998
F. Chaubet, *Les décades de Pontigny (1910-1939)*, in «Vingtème Siècle, revue d'histoire», 57, 1998, pp. 36-44.

Chaunu 1966
P. Chaunu, *La civilisation de l'Europe classique*, Arthaud, Paris 1966.

Chaunu 1978
P. Chaunu, *La Mort à Paris: XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles*, Fayard, Paris 1978.

Chefs d'œuvres de l'art français 1937
Chefs d'œuvres de l'art français, catalogo della mostra (Parigi, Palais de Tokyo, giugno-ottobre 1937), Mourlot, Paris 1937.

Chemin 2012
A. Chemin, *Le jour où... «Le Monde» abrita la bataille de la pyramide*, in «Le Monde», 21 agosto 2012.

Christiaens 1985
J. Christiaens, *Pei et Le Bernin*, in «Le Monde», 22 aprile 1985.

Cillart de Kerampoul 1744
C.-V. Cillart de Kerampoul, *Dictionnaire françois-breton*, Compagnie, Leyde 1744.

Le Classicisme français 1985
Le Classicisme français. Masterpieces of French 17th Century Painting, catalogo della mostra a cura di S. Laveissière con una prefazione di J. Thuillier (Parigi, Dublin, Budapest), National Gallery of Ireland, Dublin 1985.

Clément 1755
P. Clément, *Cinq années littéraires*, Berlin 1755.

- Cojannot 2012
A. Cojannot, *Louis Le Vau et les nouvelles ambitions de l'architecture française 1612-1654*, Picard, Paris 2012.
- Cojannot-Le Blanc 2006
M. Cojannot-Le Blanc, *La notion d'«atticisme français» à l'épreuve de la perspective*, in *L'artiste et l'œuvre à l'épreuve de la perspective*, atti del convegno (Roma, Académie de France, 19-21 settembre 2002), a cura di M. Cojannot-Le Blanc, Collection de l'École Française de Rome, Roma 2006, pp. 431-448.
- Coletta 2017
E. Coletta, *Heinrich Wölfflin – Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 1988, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 4-21.
- Comme on connaît ses saints* 1994
Comme on connaît ses saints, on les honore. Images de saints vénérés en Lorraine, catalogo della mostra (Jarville-la-Malgrange, Saint-Dié, Verdun, Sarrebourg, Nancy, dicembre 1993-gennaio 1995), a cura di M.-F. Jacobs, Association générale des conservateurs des Collections publiques de France Section fédérée de Lorraine, Sarrebourg 1994.
- Le componenti del Classicismo secentesco* 2013
Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica, a cura di L. Di Cosmo, L. Feticcioni, Bentivoglio, Roma 2013.
- Conceptions and Reworking of Baroque* 2015
C. Farago, H. Hills, M. Kaup, G. Siracusano, J. Baumgarten e S. Jacoviello, *Conceptions and Reworkings of Baroque and Neobaroque in Recent Years*, in «Perspective», 1, 2015, pp. 43-62.
- Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015
Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, a cura di J. Blanc, T.W. Gaetgens, C. Michel, J. Lichtenstein, 6 tomi, 12 voll., École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2006-2012.
- Coquery 2006
E. Coquery, *Michelle Corneille* (Orléans, v. 1603-Paris, 1664); *un peintre du roi au temps de Mazarin*, Somogy, Paris 2006.
- Correspondance* 1887
Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, a cura di A. de Montaignon, J. Guiffrey, 18 voll., Charavay Frères/J. Schemit, Paris 1887-1897, vol. 1, 1887.
- Cortade 1973
E. Cortade, *Retables baroques du Roussillon*, Assoc. pour une meilleure connaissance du Roussillon, Paris 1973.
- Cotté 1989
S. Cotté, *I.M. Pei, l'architecte des musées*, in «Revue du Louvre», 39, 1989, 2, pp. 13-15.
- Cottin 1996
F.-R. Cottin, *Un décor urbain comme un théâtre: urbanisme baroque*, in «Monuments historiques», 202, 1996, pp. 31-33.
- Courajod [1887] 1903
L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, a cura di H. Lemmonier, A. Michel, 3 voll., Alphonse Picard et Fils Éditeurs, Paris 1899-1903, vol. 3, *Origines de l'art moderne*, 1903.
- Cousinié 2006
F. Cousinié, *Le saint des saints: maîtres-autels et retables parisiens du XIIe siècle*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2006.
- Dagen 1998
P. Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art française*, Flammarion, Paris 1998.
- Damisch 1976
H. Damisch, *D'un Narcisse l'autre*, in «Nouvelle Revue de psychanalyse», 13, 1976, pp. 109-146.
- Damisch 1990
H. Damisch, *Deux figures du Narcisse*, in *Texte-Image. Bild Text*, atti del convegno (Berlino 1988), a cura di S. Dümchen, M. Nerlich, Technische Universität, Berlin 1990, pp. 123-129.
- Damisch 1996
H. Damisch, *Narcisse Baroque?*, in *Puissance du Baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, a cura di C. Buci-Glucksmann, Galilée, Paris 1996, pp. 29-42.
- Debrie 1985
C. Debrie, *Nicolas Blassat: architecte et sculpteur ordinaire du roi, 1600-1659*, Nouv. éd. Latines, Paris 1985.
- de Brosse [1752] 1798
Ch. de Brosse, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* [1752], 3 voll., Ponthieu, Paris 1798.
- De Franceschi 2009
S.H. De Franceschi, *Baroque Romain: Jalons pour l'histoire d'un goût et d'un dégoût français, XVIIIe – XIXe siècles*, in «Studi romani», 55, 2007, 3, 4, pp. 473-503.
- Dehay 1978
P. Dehay, *Louis Leygue à la Monnaie de Paris: sculptures, intégrale des médailles, dessins*, Musée de la Monnaie, Paris 1978.
- Delbeke 2015
M. Delbeke, *Pierre Charpentrat and Baroque Functionalism*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Farnham, Burlington 2015, pp. 161-172.
- Deleuze 1988
G. Deleuze, *Le pli: Leibniz et le baroque*, Éd. de Minuit, Paris 1988.
- Del Monte 2014
R. Del Monte, *Leggere Focillon attraverso Bergson*, in «Storia dell'arte», 137-138, 2014, pp. 175-190.
- Del Pesco 1984
D. Del Pesco, *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*, Fiorentino, Napoli 1984.
- Del Pesco 2007
D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il «Journal de voyage du Cavalier Bernin en France»*, Electa, Napoli 2007.
- Delumeau 1983
J. Delumeau, *Pour comprendre le baroque*, in «Histoire, économie & société», 1983, 2-3, pp. 404-405.
- Dempsey 1988
Ch. Dempsey, *The Greek Style and the Prehistory of Neoclassicism*, in *Pietro Testa 1612-1650: Prints and Drawings*, a cura di E. Cropper, Scolar Press, Aldershot 1988, pp. XXXVII-LXV.
- Dempsey 2013
Ch. Dempsey, Poussin, Duquesnoy, and the Greek Style, in *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013, pp. 159-167.
- De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin* 1989
De Nicolò dell'Abate à Nicolas Poussin: aux sources du classicisme, 1550-1650, catalogo della mostra (Meaux, Musée Bossuet, 19 novembre 1988-28 febbraio 1989), Longchamp, Ponthierry 1988.
- Denis 1996
I. Denis, *Redécouverte d'un trésor caché: la chapelle de l'ancien collège de la Trinité, actuel lycée Ampère*, in «Monuments historiques», 202, 1996, pp. 40-43.
- Denis 1938
M. Denis, *Poussin et notre temps*, in «L'Amour de l'art», 19, 1938, pp. 185-190.
- De Piles 1699
R. De Piles, *Abregé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait*, F. Minguet, Paris 1699.
- de Roux 1986
E. de Roux, *Les pierres qui pleurent*, in «Le Monde», 9 agosto 1986.
- de Roux 1989
E. de Roux, *Le roman du Grand Louvre*, in «Le Monde», 31 marzo 1989.
- Desjardins 1903
P. Desjardins, *Poussin: biographie critique*, Laurens, Paris 1903.
- Desjardins 1904
P. Desjardins, *La méthode des classiques français Corneille, Poussin, Pascal*, A. Colin, Paris 1904.
- de Tolnay 1960
C. de Tolnay, *Aperçus sur l'art français: formes et esprit*, in «Critica d'arte», 7, 1960, 42, pp. 405-445.
- D'Hainaut-Zveny, Dekoninck 2014
B. D'Hainaut-Zveny, R. Dekoninck, *Machinae Spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contribution à une histoire formelle du sentiment religieux au XVIIe siècle*, Institut Royal du Patrimoine Artistique/Brepols, Bruxelles-Turnhout 2014.
- Dictionnaire de l'académie* 1694
Dictionnaire de l'académie française, Coignard, Paris 1694.
- Dictionnaire de l'académie française* 1740
Dictionnaire de l'académie française, Coignard, Paris 1740.
- Dictionnaire de la peinture italienne* 1964
Dictionnaire de la peinture italienne, con la collaborazione di S. Béguin, Hazan, Paris 1964.
- Dictionnaire de la peinture* 1979
Dictionnaire de la peinture, a cura di M. Laclotte, J.-P. Cuzin, Larousse, Paris 1979.
- Dictionnaire de la peinture* 2003
Dictionnaire de la peinture, a cura di M. Laclotte, Nouv. éd. Larousse, Paris 2003.
- Dictionnaire de littérature française* 2001
Dictionnaire de littérature française du XVIIe siècle, a cura di R. Zuber, M. Fumaroli, Quadrige des Presses Universitaires de France, Paris 2001.
- Dimier 1926
L. Dimier, *Histoire de la peinture française en France au XVIe siècle*, 3 voll., Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest, Paris-Bruxelles 1924-1926, vol. 3, 1926.
- Dorival 1942
B. Dorival, *La peinture française*, Larousse, Paris 1942.
- Dorival 1944
B. Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine. 2. Le Fauvisme et le Cubisme: 1905-1911*, Gallimard, Paris 1944.
- Dorival 1945
B. Dorival, *Exposition de peinture contemporaine: Maurice Denis, ses maîtres, ses amis, ses élèves*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'art moderne), Éditions des Musées Nationaux, Paris 1945.

- Dorival 1948
B. Dorival, *Une Bacchanale de Poussin à Madrid*, in «Bulletin de la Société Poussin», 1948, pp. 27-42.
- Dorival 1962
B. Dorival, *L'École de Paris. Nationalmuseum der moderner Kunst*, Droemersch Verlag-Anst. Th. Knaur, München 1962.
- Dorival 1974
B. Dorival, *La peinture française du XVIIe siècle au Musée de Grenoble, Musée de peinture et de sculpture*, Grenoble 1974.
- Dorival 1976
B. Dorival, *Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre, et le catalogue raisonné de l'œuvre*, 2 voll., Laget, Paris 1976.
- d'Ors 1935
E. d'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Paris 1935.
- Dvořák 1924
M. Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, in *Max Dvořák zum Gedächtnis*, Hölzel, Wien 1922, pp. 22-42.
- L'École de Fontainebleau* 1972
L'École de Fontainebleau, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 18 ottobre 1972-15 gennaio 1973), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1972.
- Edelmann 1980
F. Edelmann, *L'exil du Bernin*, in «Le Monde», 20 novembre 1980.
- Éloge de la clarté* 1998
Éloge de la clarté. Un courant artistique au temps de Mazarin (1640-1660), catalogo della mostra (Digione, Musée Magnin, 8 giugno-27 settembre 1998; Le Mans, Musée de Tessé, 29 ottobre 1998-31 gennaio 1999), a cura di A. Mérot, Éditions des Musées Nationaux, Paris 1998.
- Engel 2018
U. Engel, *Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte, ca. 1830-1933*, Wilhelm Fink, Paderborn 2018.
- L'Enlèvement des Sabines* 1979
L'Enlèvement des Sabines de Poussin, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 marzo-21 maggio 1979), Paris 1979 (Musée du Louvre, Les dossiers du Département des Peintures).
- Éraud, Maynard, Perrin, Salbert 1990
D. Éraud, D. de Maynard, J. Perrin, J. Salbert, *Retables de la Mayenne*, Assoc. pour le Développement de l'Inventaire des Pays de la Loire, Nantes 1990.
- Estetica barocca* 2004
Estetica barocca, a cura di S. Schütze, Campisano, Roma 2004.
- Europäische Barockplastik* 1971
Europäische Barockplastik am Niederrhein: Gabriel Grupello und seine Zeit, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstmuseum, 4 aprile-20 giugno 1971), Hang-Druck, Düsseldorf 1971.
- Fabiano 2005
A. Fabiano, *La "querelle des bouffons" dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS, Paris 2005.
- Fagiolo dell'Arco 1987
M. Fagiolo dell'Arco, *Le Baroque*, in B. Ceysson, G. Bresc-Bautier, M. Fagiolo dell'Arco, Fr. Souchal, *La sculpture. La grande tradition de la sculpture du XVe au XVIIIe siècle*, Skira, Genève 1987.
- Fascination baroque* 2011
Fascination baroque: le sculpture baroque flamande dans les collections publiques françaises, catalogo della mostra (Cassel, Musée Départemental de Flandre, 15 ottobre 2011-29 gennaio 2012), a cura di A. Jacobs, S. Vézilier, Somogy Éd., Paris 2011.
- Félibien 1685
A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Mabre-Cramosy, Paris 1985.
- Fermigier 1984
A. Fermigier, *La maison des morts*, in «Le Monde», 26 gennaio 1984.
- von Flemming 2014
V. von Flemming, *Barock Modernisierung: das Stilleben*, in *Die Aktualität des Barock* 2014, pp. 170-183.
- Focillon 1934
H. Focillon, *Vie des formes*, Leroux, Paris 1934.
- Focillon 1939
H. Focillon, *France*, in «Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», 882, 1939.
- Foucart, Loste, Schnapper 1985
B. Foucart, S. Loste, A. Schnapper, *Paris mystifié: La grande illusion du grand Louvre*, Julliard, Paris 1985.
- Francastel 1928
P. Francastel, *Girardon: biographie et catalogue critiques*, Les Beaux-Art, Paris 1928.
- Francastel 1930
P. Francastel, *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique*, Morancé, Paris 1930.
- Francastel [1930] 1970
P. Francastel, *La Sculpture de Versailles. Essai sur les origines et l'évolution du goût français classique* [1930], La Haye, Mouton, Paris 1970.
- Francastel 1946
P. Francastel, *Nouveau dessin – nouvelle peinture: l'École de Paris*, Librairie de Médicis, Paris 1946.
- Francastel 1953-1954
P. Francastel (recensione), in «L'Année sociologique», 7, 1953-1954, pp. 527-529.
- Francastel 1955
P. Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*, in *Retorica e Barocco* 1955, pp. 55-60.
- Francastel 1957
P. Francastel, *Baroque et Classicisme: une civilisations?*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 12, 1957, pp. 207-222.
- Francastel 1959
P. Francastel, *Baroque et Classicisme: histoire ou typologie des civilisations?*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 14/1, 1959, pp. 142-151.
- Fraschetti 1900
S. Fraschetti, *Il Bernini*, Hoepli, Milano 1900.
- Fréart 1650
R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*, Imprimerie d'Edme Martin, Paris 1650.
- Fréart [1650] 2005
P. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* [1650], a cura di F. Lemerle-Pauwels, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2005.
- Fréart 1662
R. Fréart de Chambray, *Idee de la perfection de la peinture*, Imprimerie de Jacques Ysambart 1662.
- Friedländer 1914
W. Friedländer, *Nicolas Poussin: die Entwicklung seiner Kunst*, Piper, München 1914.
- Friedländer 1925
W. Friedländer, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 46, 1925, pp. 49-86.
- Friedländer 1964
W. Friedländer (recensione), *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca – Firenze*, 1962, in «The Art Journal», 24, 1964, pp. 94-96.
- Fumaroli 1980
M. Fumaroli, *Préface*, in Tapié [1957] 1980, pp. 9-42.
- Fumaroli 1986
M. Fumaroli, *Baroque et Classicisme: l'immagine primi saeculi Societatis Jesu (1640) et ses adversaires*, in *Questionnement du Baroque*, Bruxelles 1986, pp. 75-111.
- Fumaroli 1994
M. Fumaroli, *L'École du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Paris 1994.
- Fumaroli 2004
M. Fumaroli, *Retorica sacra, retorica divina: les souches-mères de l'art dit Baroque*, in *Estetica barocca* 2004, pp. 13-30.
- Fumaroli 2009
M. Fumaroli, *Louis XIV. Une introduction*, in *Louis XIV. L'homme & le roi*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National de Versailles et des Trianons, 19 ottobre 2009-7 febbraio 2010), a cura di N. Milovanovic, A. Maral, Skira-Flammarion, Paris 2009, pp. 18-33.
- Furerière 1690
A. Furerière, *Dictionnaire universel*, Arnout & Reiner Leers, La Haye-Rotterdam 1690.
- Gaborit 1993
J.-R. Gaborit, *La sculpture française*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993.
- Gady 1997
B. Gady, *Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)*, in *Pietro da Cortona: 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Electa, Milano 1997, pp. 153-163.
- Gady 1998
B. Gady, *Rival de Poussin ou chef de la décadence? Pierre de Cortone vu par la France de Louis XIV*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, Electa, Milano 1998, pp. 116-125.
- Gaillard 1958
G. Gaillard (recensione), *Victor-L. Tapié – Baroque et classicisme*, 1957, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 5, 1958, 4, pp. 314-316.
- Galactéros-de Boissier 1991
L. Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet 1614-1689*, Arthena, Paris 1991.
- Gamba 2004
C. Gamba, *Introduzione*, in G.C. Argan, *L'Europa delle capitali: 1600-1700*, Skira, Milano 2004, pp. I-LXXX.
- Gardes 1975
G. Gilbert, *Le monument équestre de Louis XIV à Lyon et les monuments équestres de ce roi aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *L'art baroque à Lyon* 1975, pp. 79-156.
- Gault de Saint-Germain 1803
P.M. Gault de Saint-Germain, *Vie de Nicolas Poussin*, Perlet, Paris 1803.

Gebelin 1969 F. Gebelin, <i>L'époque Henri IV et Louis XIII</i> , Presses universitaires de France, Paris 1969.	Guillaume 2005 J. Guillaume, <i>La gnèse de Chambord. Réflexions sur un siècle d'historiographie</i> , in «Revue de l'art», 149, 2005, pp. 33-43.	Holly 1994 M.A. Holly, <i>Wölfflin and the Imagining of the Baroque</i> , in <i>Visual Culture</i> , a cura di N. Bryson, Wesleyan Univ. Press, Hanover 1994, pp. 347-364.	«Il se rendit en Italie» 1987 «Il se rendit en Italie». <i>Etudes offertes à André Chastel</i> , Ed. dell'Elefante-Flammarion, Paris 1987.
Geisenhanslüke 2016 A. Geisenhanslüke, <i>Trauer-Spiele. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama</i> , Wilhelm Fink, Paderborn 2016.	Harris 2008 A. S. Harris, <i>Seventeenth-Century Art & Architecture</i> , King, London 2008.	Homet 1987 M.-C. Homet, <i>Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)</i> , Edisud, Aix-en-Provence 1987.	L'inspiration du poète 1989 <i>L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse</i> , catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 2 giugno-28 agosto 1989), a cura di M. Fumarioli, Édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989 (Musée du Louvre, Les dossiers du Département des Peintures).
Genette 1966 G. Genette, <i>Figures</i> , Éditions du Seuil, Paris 1966.	Haskell 1963 F. Haskell, <i>Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque</i> , Chatto & Windus, London 1963.	Hoog 1989a S. Hoog, <i>Le Bernin: Louis XIV, une statue 'déplacée'</i> , Biro, Paris 1989.	Italie 1988 <i>Italie entre nostalgie et technologie</i> , in «Le Monde», 19 giugno 1988.
Georgel 2006 P. Georgel, <i>Introduction</i> , in <i>Orangerie, 1934</i> 2006, pp. 13-33.	Hauser [1951] 2004 A. Hauser, <i>Histoire sociale de l'art et de la littérature</i> [1951], PUF, Paris 2004.	Hoog 1989b S. Hoog, <i>Le retour du Bernin</i> , 1989, in «Connaissance des arts», 1989, 443, pp. 38-47.	Jacques Sarazin 1992 <i>Jacques Sarazin, sculpteur du roi</i> , catalogo della mostra (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno-14 agosto 1992), a cura di A. Brejon de Lavergnée, G. Bresc-Bautier, F. de La Moureyre, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1992.
Gerbino 2010 A. Gerbino, <i>François Blondel: Architecture, Erudition, and the Scientific Revolution</i> , Routledge, London 2010.	Hautecoeur 1912 L. Hautecoeur, <i>Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle</i> , Fontemoing, Paris 1912.	Hoog 1989c S. Hoog, <i>La statue équestre de Louis XIV par le Bernin: dernier acte</i> , in «Revue du Louvre», 39, 1989, 2, pp. 23-28.	Jamot 1948 P. Jamot, <i>Connaissance de Poussin</i> , Floury, Paris 1948.
Gide 1945 A. Gide, <i>Nicolas Poussin</i> , Au Divan, Paris 1945.	Hautecoeur 1943 L. Hautecoeur, <i>Histoire de l'architecture classique en France</i> , 7 voll., Picard, Paris 1943-1957.	Hopkins 2010 A. Hopkins, <i>Riegl Renaissance</i> , in <i>The Origins of Baroque Art in Rome</i> , a cura di A. Hopkins, A. Witte, Getty Research Institute, Los Angeles 2010, pp. 60-87.	Janssens 2014 A. Janssens, <i>La sculpture religieuse du XVII^e siècle dans les limites des actuels départements du Nord et du Pas-de-Calais</i> , thèse université de Lille 3, 2014.
Gigliucci 2011 R. Gigliucci, <i>Croce e il Barocco</i> , Lithos, Roma 2011.	Hautecoeur 1953 L. Hautecoeur, <i>Heinrich Woelfflin et les principes de l'Art</i> , in «Journal de Genève», 1953-1958, 10-11 gennaio 1953, pp. 3-4.	Hopkins 2015 A. Hopkins, <i>Taking the Sting of the Baroque: Wittkower, 1958</i> , in <i>The Baroque in Architectural Culture 1880-1980</i> , a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Ashgate, Farnha 2015, pp. 151-159.	Joannides 2017 P. Joannides, <i>Poussin après Chioné</i> , in «Revue de l'art», 198, 2017, 4, pp. 77-82.
Gloton 1979 J.-J. Gloton, <i>Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence: recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle</i> , École Française de Rome, Roma 1979.	Hautecoeur 1954 L. Hautecoeur, <i>L'art baroque (Formes de l'art)</i> , Club français de l'art, Paris 1954.	Huisman 1938 G. Huisman, <i>Histoire générale de l'art</i> , 4 voll., Librairie Aristide Quillet, Paris 1938.	Jouin 1889 H. Jouin, <i>Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence; d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites</i> , Imprimerie Nationale, Paris 1889.
Gould 1981 C. Gould, <i>Bernini in France: An Episode in Seventeenth-Century History</i> , Weidenfeld and Nicolson, London 1981.	Hautecoeur 1963 L. Hautecoeur, <i>Histoire de l'architecture classique en France</i> , 2 ^a edizione, 2 voll., Picard, Paris 1963-1967.	Huyghe 1953 R. Huyghe, <i>Classicisme et baroque dans la peinture française du XVII^e siècle</i> , in «XVII ^e siècle», 20, 1953.	Julien 1994 P. Julien, <i>Un disciple du Bernin: Gervais Drouet, sculpteur toulousain</i> , in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1994 (1995), pp. 67-98.
Grand Siècle 1993 <i>Grand Siècle: peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises</i> , catalogo della mostra (Montreal-Rennes-Montpellier, gennaio-settembre 1993), Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993.	Henin 2003 E. Henin, <i>Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français</i> , Droz, Genève 2003.	Iamurri 2011 L. Iamurri, <i>Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo</i> , Quodlibet, Macerata 2011.	Julien 1996 P. Julien, <i>Gervais Drouet</i> , in <i>L'âge d'or de la sculpture</i> 1996, pp. 119-134, 139-142.
Grautoff 1914 O. Grautoff, <i>Nicolas Poussin</i> , Müller, München 1914.	Herrmann Fiore 1998 K. Herrmann Fiore, <i>Luigi XIV a cavallo</i> , in <i>Bernini scultore</i> 1998, pp. 310-329.	L'Idée del Bello 2000 <i>L'Idée del Bello. Viaggio per Roma con Giovan Pietro Bellori</i> , catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., De Luca Editori d'Arte, Roma 2000.	Julien 2004 P. Julien, <i>D'ors et de prières: art e dévotions à Saint-Sernin de Toulouse, XV^e-XVIII^e siècle</i> , Publ. de l'Univ. de Provence, Aix-en-Provence 2004.
Gravelaine, Lebrat 1999 F. de Gravelaine, J. Lebrat, <i>Le Grand Louvre: de la pyramide à l'orangerie. Un parcours architectural exceptionnel</i> , Moniteur, Paris 1999.	Hibbard 1965 H. Hibbard, <i>Bernini</i> , Penguin Books, Harmondsworth 1965.	L'Idéale classico 1962 <i>L'Idéale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio</i> , catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna 1962.	Julien 2007 P. Julien, <i>Gervais Drouet et le retable majeur de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse (1662-1667): l'honneur d'un sculpteur</i> , in «Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France», 67, 2007, pp. 145-179.
Gros 2014 G. Gros, <i>Baroque et classicisme dans les courants historiques de son temps</i> , in <i>Victor-Lucien Tapié</i> 2014, pp. 45-58.	Hibbard 1984 H. Hibbard, <i>Le Bernin</i> , Macula, Paris 1984.		
Guilbaut [1983] 1988 S. Guilbaut, <i>Comment New York vola l'idée d'art moderne</i> (1983), éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1988.	Hills 2011 H. Hills, <i>The Baroque: The Grit in the Oyster of Art History</i> , in <i>Rethinking the Baroque</i> 2011, pp. 11-36.		
	Histoire du Louvre 2016 <i>Histoire du Louvre</i> , direzione scientifica a cura di G. Bresc-Bautier, G. Fonkenell, F. Mardrus, 3 voll., Louvre Éditions, Paris 2016.		

- Jullian 1973
R. Jullian (recensione), *Germain Bazin, Destins au Baroque*, in «L'information d'histoire de l'art», 18, 1973, pp. 100-101.
- Jullian 1975
R. Jullian, *La Vierge de Coysevox à Saint-Nizier de Lyon*, in *L'art baroque à Lyon* 1975, pp. 69-75.
- Kimball 1954
F. Kimball (recensione), *Blunt, Anthony: Art and Architecture in France, 1500-1700*. - Baltimore: Penguin Books, 1954, in «The Art Bulletin», 36, 1954, pp. 308-309.
- Kitson 1999
M. Kitson, *Anthony Blunt's Nicolas Poussin in Context*, in *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, a cura di K. Scott, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 211-230.
- Kurz 1963
O. Kurz, *Barocco: storia di un concetto*, in *Barocco europeo e Barocco veneziano*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1963, pp. 15-33.
- Labrusse 2007
R. Labrusse, *Une poétique de l'histoire de l'art?*, in *Yves Bonnefoy, poésie, recherche et savoirs*, Hermann éditeurs, Paris 2007.
- Laclotte [2003] 2005
M. Laclotte, *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta* [2003], con *Prefazione* di E. Castelnuevo, il Saggiatore, Milano 2005.
- Lang 2010
J. Lang, *Les batailles du Grand Louvre*, RMN, Paris 2010.
- Lanzi [1795] 1968
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* [1795], 3 voll., Sansoni, Firenze 1968.
- Lapauze 1911
H. Lapauze, *Ingres, Jean-Auguste-Dominique. Sa vie, son oeuvre (1780-1867)*, Petit, Paris 1911.
- Laurain-Portemer 1969
M. Laurain-Portemer, *Mazarin et Le Bernin à propos du «Temps qui découvre la Vérité»*, in «Gazette des beaux-arts», 74, 1969, pp. 185-200.
- Laurain-Portemer 1976
M. Laurain-Portemer, *Mazarin militant de l'art Baroque au temps de Richelieu (1634-1642)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1976, pp. 65-100.
- Laurain-Portemer 1985
M. Laurain-Portemer, *Un mécénat ministériel: l'exemple de Mazarin*, in *L'âge d'or du mécénat (1598 - 1661)*, atti del convegno (Parigi, marzo 1983), Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1985, pp. 89-106.
- Laveissière 1996
S. Laveissière, *Les tableaux d'histoires retrouvés de Charles-Alphonse Dufresnoy*, in «Revue de l'art», 112, 1996, pp. 38-58.
- Lavin 1980
I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Oxford University Press, New York 1980.
- Lavin 1987a
I. Lavin, *Le Bernin et son image du Roi-Soleil*, in «*Il se rendit en Italie*» 1987, pp. 441-478.
- Lavin 1987b
I. Lavin, *Bernin et l'art de la satire sociale*, prefazione di André Chastel, Presses universitaires de France, Paris 1987.
- Lavin 2004
I. Lavin, *Going for Baroque: Observation on the Post-Modern Fold*, in *Estetica barocca* 2004, pp. 423-452.
- Lavin 2012
I. Lavin, *Argan's Rhetoric and the History of Style (Retorica e barocco)*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Electa, Milano 2012, pp. 256-263.
- Lebègue 1953
R. Lebègue, *Du Baroque au Classicisme*, in «XVII^e Siècle», 20, 1953.
- Lemonnier 1893
H. Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, Hachette, Paris 1893.
- Levy 2004
E.A. Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, University of California Press, Berkeley 2004.
- Levy 2015
E.A. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Schwabe, Basel 2015.
- Levy, Weddigen 2020
E.A. Levy, T. Weddigen, *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art*, Yale University Press, New Haven-London 2020.
- Leymarie 1977
J. Leymarie, *Introduction*, in *Nicolas Poussin* 1977, pp. 10-12.
- Lignereux 2014
Y. Lignereux, *Baroque et classicisme ou le destin de Daphné*, in *Victor-Lucien Tapié* 2014, pp. 59-72.
- Lingo 2007
E.C. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, Yale University Press, New Haven 2007.
- Lionello Venturi 2002
Lionello Venturi e i nuovi orizzonti della ricerca della storia dell'arte, atti del convegno (Roma, 10-12 marzo 1999), a cura di S. Valeri, in «Storia dell'arte», 101, 2002, pp. 15-27.
- Locquin [1912] 1978
J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* [1912], Arthéna, Paris 1978.
- Loire 2006
S. Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre. Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006.
- Loire 2009
S. Loire, *Deux tableaux retrouvés au Louvre: 'Le Triomphe de Bacchus' de Pierre de Cortone et 'Le Passage de la Mer Rouge' de Giovanni Francesco Romanelli*, in «Bollettino d'arte», 2009 (2010), 4, pp. 85-102.
- Longhi 1968
R. Longhi, *Caravaggio*, Ed. Riuniti, Roma 1968.
- Un Louis XIV 1987
Un Louis XIV très à cheval, in «Le Monde», 7 febbraio 1987.
- Louis XIV 1988
Louis XIV dans la cour Napoléon Le Bernin, enfin!, in «Le Monde», 23 dicembre 1988.
- Madones du Montmorillonais 1979
Madones du Montmorillonais, catalogo della mostra (Montmorillon, 6 luglio-2 settembre 1979), a cura di Y.-J. Riou, M. Renaud, J.-P. Roussel, Syndicat d'initiative, Montmorillon 1979.
- Magne 1914
É. Magne, *Nicolas Poussin, premier peintre du roi. 1594-1665*, Van Oest, Bruxelles 1914.
- Magnusson 2017
C. Magnusson, *Le rococo, une construction historiographique: introduction*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 80, 4, 2017, pp. 467-473.
- Mahon 1960
D. Mahon, *Poussin au carrefour des années trente*, in Chastel, Thuillier 1960, pp. 237-264.
- Mahon 1962
D. Mahon, *Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition*, Éd. de la Gazette des Beaux-Arts, Paris 1962.
- Mahon 1965
D. Mahon, *A Plea for Poussin as a Painter*, in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, a cura di G. Kauffmann, W.
- Sauerländer, De Gruyter, Berlin 1965, pp. 113-142.
- Malet, Isaac 1934
A. Malet, J. Isaac, *Histoire moderne de la Renaissance à 1815*, Hachette, Paris 1934.
- Mandiargues 1958
A. Pieyre de Mandiargues, *Le Belvédère*, Librairie Axel Benadi, Paris 1958.
- Mandrou 1960
R. Mandrou, *Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, in «Annales», 15, 1960, 5, pp. 898-914.
- Maral 2012
A. Maral, in *Versailles et l'antique* 2012, pp. 267-278.
- Maral 2015
A. Maral, *François Girardon (1628-1715): le sculpteur de Louis XIV*, Arthéna, Paris 2015.
- Marder [1998] 2000
T.A. Marder, *Bernin, sculpteur et architecte* [1998], Éditions Abbeville, New York-London-Paris 2000.
- Marolles 1879
M. de Marolles, *Paris ou description de cette ville*, Quantin, Paris 1879.
- Maquerlot 2006
J.-P. Maquerlot, *Baroque et maniérisme. Pertinence d'une approche par les arts visuels? L'itinéraire de Jean Rousset*, in «Études épistémè», 9, 2006, pp. 59-73.
- Martin 1986
M. Martin, *Les monuments équestres de Louis XIV. Une grande entreprise de propagande monarchique*, Picard, Paris 1986.
- Martin 2017
M.-P. Martin, «Rococo»: du jargon à la catégorie de style, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 80, 2017, 4, pp. 474-487.
- Masson 2010
R. Masson, *Travaux et pavillons neufs de la Ménagerie*, in *Jules Hardouin-Mansart 1646-1708*, a cura di A. Gady, Maison des sciences de l'Homme, Paris pp. 141-143.
- Mazel 2005a
C. Mazel, *Charles Le Brun et ses sculpteurs: les monuments funéraires*, in «Histoire de l'art», 57, 2005, pp. 55-66.
- Mazel 2005b
C. Mazel, *La mort et l'éclat. Monuments funéraires parisiens du Grand Siècle*, PUR, Rennes 2005.
- Mazel 2014
C. Mazel, *L'histoire de l'art face à «Baroque et classicisme»*, in *Victor-Lucien Tapié* 2014, pp. 29-44.

Mazzocut-Mis 1998

M. Mazzocut-Mis, *Forma come destino: Henri Focillon e il pensiero morfologico nell'estetica francese della prima metà del Novecento*, Alinea Editrice, Firenze 1998.

McWilliam 2005

N. McWilliam, *Action Française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900 – 1914*, in *Nationalism and French Visual Culture, 1870 – 1914*, Yale University Press, New Haven 2005, pp. 268-291.

Ménard, Ménard 1867

L. Ménard, R. Ménard, *De la sculpture antique et moderne*, Didier, Paris 1867.

Ménard 1980

M. Ménard, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVIIe et XVIIIe siècles: 1000 retables de l'ancien diocèse du Mans*, Beauchesne, Paris 1980.

Mengs 1786

A.R. Mengs, *Oeuvres complètes d'Antoine Raphaël Mengs, premier peintre du roi d'Espagne*, 2 voll., A l'hôtel de Thou, Paris 1786.

Mérot, Mosser 1990

A. Mérot, M. Mosser, *Le retour du Baroque. Us et abus*, in «Revue de l'art», 90, 1990, pp. 5-7.

Mérot 1992

A. Mérot, *Simon Vouet et la grottesque: un langage ornemental*, in *Simon Vouet*, La Documentation française, Paris 1992, pp. 563-572.

Mérot 1994

A. Mérot, *La peinture française au XVIIe siècle*, Gallimard, Paris 1994.

Mérot 1998

A. Mérot, *L'atticisme parisien: réflexions sur un style*, in *Éloge de la clarté* 1998, pp. 13-40.

Mérot 2007

A. Mérot, *Généalogies du Baroque*, Gallimard, Paris 2007.

Mérot 2015

A. Mérot, *L'art français selon André Chastel*, in *André Chastel* 2015, pp. 229-238.

Mérot 2020

A. Mérot, «Emile Magne», in *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, a cura di C. Barbillon, P. Sénéchal, consultabile on-line sul sito dell'INHA, 2020.

Michaud 2015

E. Michaud, *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*, Gallimard, Paris 2015.

Michel 1895

A. Michel, in *Histoire générale du IVe siècle à nos jours*, a cura

di E. Lavisce, A. Rambaud, t. VI: *Luigi XIV, Louis XIV, 1643-1715*, Colin, Paris 1895.

Michel 1926

A. Michel, *Histoire de l'Art*, 19 voll., Colin, Paris 1926.

Michel 1983

J. Michel, *Le cœur enseveli*, in «Le Monde», 4 luglio 1983.

Michel 1984

J. Michel, *Joconde Express. Une entrée pour choisir et trouver rapidement les œuvres que l'on veut voir*, in «Le Monde», 12 marzo 1984.

Migliorini 1962

B. Migliorini, *Etimologia e storia del termine "barocco"*, in *Manierismo, barocco, rococò. Concetti e termini*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 39-49.

Mignot 1789

C. Mignot, *Le baroque à Paris*, in «Monuments historiques», 101, 1979, pp. 40-43.

Mignot 1987

C. Mignot, *Michel-Ange et la France: libertinage architectural et classicisme, in Il se rendit en Italie* 1987, pp. 523-536.

Mignot 1989

C. Mignot, *Classique (Architecture)*, in *Encyclopaedia Universalis*, Paris 1989.

Mignot 1998

C. Mignot, *François Mansart: le génie de l'architecture*, Gallimard, Paris 1998.

Minguet 1955

Ph. Minguet, *Esthétique du rococo*, Vrin, Paris 1955.

Minguet 1988

Ph. Minguet, *France baroque*, Hazan, Paris 1988.

Mirot 1904

L. Mirot, *Le Bernin en France : les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV*, in «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France», 31, 1904, pp. 162-288.

Molinié 1982

G. Molinié, *Du roman greco au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Centre de Recherche Idées Thèmes et formes 1580-1660, Paris 1982.

Montanari 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.

Montanari 2017

T. Montanari, *Francis Haskell - Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 1963, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 102-113.

Montessus de Ballore Lecointre 1988

S. de Montessus de Ballore Lecointre, *Retables et tabernacles des XVII et XVIII siècles dans les églises de la Creuse*, Nouv. éd. Latines, Paris 1988.

Moretti 1950

L. Moretti, *Forme astratte della scultura barocca*, in «Spazio», 1, 1950, 3, pp. 9-20.

La mort de Germanicus 1973

La mort de Germanicus de Poussin, du Musée de Minneapolis, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 19 maggio-17 settembre 1973), a cura di P. Rosenberg, Éd. des Musées Nationaux, Paris 1973.

Moser 2008

W. Moser, *The Concept of Baroque*, in «Revista canadiense de estudios hispánicos», 33, 2008, 1, pp. 11-37.

Mosser, Mérot 1990

M. Mosser, A. Mérot, *Le retour du baroque: us et abus*, in «Revue de l'art», 1990, 90, pp. 5-7.

Nicolas Poussin 1960

Nicolas Poussin, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, maggio-luglio 1960), a cura di A. Blunt, Édition des Musées Nationaux, Paris 1960.

Nicolas Poussin 1977

Nicolas Poussin 1594-1665, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, novembre-gennaio 1978), Ed. dell'Elefante, Roma 1977.

Nicolas Poussin 1994

Nicolas Poussin, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 27 settembre 1994-2 gennaio 1995), a cura di P. Rosenberg, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1994.

Orangerie, 1934 2006

Orangerie, 1934: les "peintres de la réalité", catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 22 novembre 2006-5 marzo 2007), P. Georgel, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2006.

Palisca 1989

C. Palisca, *Baroque as a Music-critical Term*, in *French Musical Thought, 1600-1800*, a cura di G. Cowart, UMI Research Press, Ann Arbor 1989, pp. 7-21.

Panofsky 1982

E. Panofsky, *Galileo critico d'arte*, a cura di R. Micheli, L. Tongiorgi Tomasi, Ed. Quasar, Roma 1982.

Pariset 1965

F.-G. Pariset, *L'art classique*, Presses universitaires de France, Paris 1965.

Pascal 1670

B. Pascal, *Les Pensées de M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées après sa mort parmi*

ses papiers, Desprez, Paris 1670.

Passini 2012

M. Passini, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2012.

Passini 2014

M. Passini, *L'historien face à l'histoire de l'art*, in Victor-Lucien Tapié 2014, pp. 19-28.

Passini 2015

M. Passini, *André Chastel et Henry Focillon, ou la construction d'une mémoire disciplinaire*, in *André Chastel: méthodes et combats d'un historien de l'art*, atti del convegno (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art, Collège de France, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di M. Hochmann et Philippe Sénéchal, Picard, Paris 2015, pp. 97-106.

Payne 2010

A. Payne, *Beyond 'Kunstwollen': Alois Riegl and the Baroque*, in *The Origins of Baroque Art in Rome*, Getty Research Institute, Los Angeles 2010, pp. 1-33.

Pei 1985

Première réponse de l'architecte I.-M. Pei à la polémique publique, a cura di M. Champenois, in «Le Monde», 11 febbraio 1985.

Pei 1989

Entretien avec Ieoh Ming Pei. Le triomphe modeste, in «Le Monde», 31 marzo 1989.

Les peintres de la réalité 1934

Les peintres de la réalité en France au 17 siècle, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 1934), a cura di P. Georgel, P. Jamot, Édition des Musées Nationaux, Paris 1934.

La peinture baroque en Méditerranée 2010

La peinture baroque en Méditerranée de Gênes à Majorque, atti del convegno (Perpignan, 4-6 aprile 2006), a cura di J. Lugand, Trabucaire, Canet 2010.

Peinture classique 1964

Peinture classique du XVIIe siècle français et italien du Musée du Louvre, catalogo della mostra (Digione, Musée des Beaux-Arts), a cura di G. Bazin, Imprimerie Darantière, Dijon 1964.

La peinture française 1982

La peinture française dans les collections américaines, catalogo della mostra (Paris-New York, Chicago, gennaio-novembre 1982), a cura di P. Rosenberg, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1982.

<p>Penent 1996 J. Penent, <i>Toulouse et la sculpture au XVIIe siècle</i>, in <i>L'âge d'or de la sculpture</i> 1996, pp. 189-201.</p>	<p>Pradel 1949 P. Pradel, <i>L'art au siècle de Louis XIV</i>, La Guilde du Livre, Lausanne 1949.</p>	<p>Roland de La Platière 1780 J.-M. Roland de La Platière, <i>Lettres écrites de Suisse, d'Italie...</i>, 6 voll., Amsterdam 1780.</p>	<p>Schnapper 1981 A. Schnapper, <i>Après l'exposition Nicolas Mignard</i>, in «Revue de l'art», 1981, 52, pp. 29-36.</p>
<p>Pérez Sánchez 1985 A.E. Pérez Sánchez, <i>Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or</i>, in «Revue de l'art», 70, 1985, pp. 53-64.</p>	<p>Primarosa 2017 Y. Primarosa, <i>Irving Lavin - Bernini and the Unity of the Visual Arts</i>, 1980, in <i>La riscoperta del Seicento</i> 2017, pp. 126-137.</p>	<p>Romano 2017 G. Romano, <i>Giuliano Briganti - Pietro da Cortona o della pittura barocca</i>, 1962, in <i>La riscoperta del Seicento</i> 2017, pp. 92-100.</p>	<p>Schütze 2004 S. Schütze, <i>Estetica barocca</i>, Campisano, Roma 2004.</p>
<p>Pericolo 2002 L. Pericolo, <i>Philippe de Champagne. Philippe, homme sage et vertueux</i>, La Renaissance du Livre, Tournai 2002.</p>	<p>Puget et son temps 1972 <i>Puget et son temps</i>, atti del convegno (Aix-en-Provence, Université de Provence, 15-17 ottobre 1971), Pensée Universitaire, Aix-en-Provence 1972.</p>	<p>Rosenberg 2015 P. Rosenberg, <i>Poussin. Les tableaux du Louvre</i>, Louvre Éd., Paris 2015.</p>	<p><i>Il Seicento europeo</i> 1956 <i>Il Seicento europeo. Realismo, Classicismo, Barocco</i>, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956-gennaio 1957), a cura di L. Salerno, A. Marabottini, De Luca, Roma 1956.</p>
<p>Pernety 1757 A.J. Pernety, <i>Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure</i>, Bauche, Paris 1757.</p>	<p>Quarré 1975 P. Quarré, <i>La sculpture funéraire à Dijon dans la seconde moitié du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle</i>, in <i>L'art baroque à Lyon</i> 1975, pp. 163-172.</p>	<p>Rosenberg, Slive, Kuile 1966 P. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, <i>Dutch Art and Architecture 1600-1800</i>, Penguin Books, Harmondsworth 1966.</p>	<p><i>Seicento</i> 1988 <i>Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections publiques françaises</i>, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 11 ottobre 1988-2 gennaio 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988.</p>
<p>Perrault [1673] 1684 Claude Perrault, <i>Les Dix Livres d'architecture de Vitruve</i> [1673], J.-B. Coignard, Paris 1684.</p>	<p>Réau 1938 L. Réau, <i>L'Europe française au siècle des Lumières</i>, Colin, Paris 1938.</p>	<p>Rouquet 1755 J.A. Rouquet, <i>État des arts en Angleterre</i>, Jombert, Paris 1755.</p>	<p>Sestieri 1994 G. Sestieri, <i>Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento</i>, 3 voll., Allemandi, Torino 1994.</p>
<p>Peyre 1998 D. Peyre, <i>Savoie baroque</i>, La Fontaine de Siloé, Montmélian 1998.</p>	<p>Réaumur 1737 M. de Réaumur, <i>Mémoires pour servir à l'histoire des insectes</i>, Imprimerie Royale, Paris 1737.</p>	<p>Rousseau 1768 J.J. Rousseau, <i>Dictionnaire de musique</i>, Duchesne, Paris 1768.</p>	<p>Shearman 1965 J. Shearman (recensione), <i>Briganti, Giuliano: Italian Mannerism - London</i>, 1962; <i>Würtenberger, Franzsepp: Mannerism - London</i>, 1963; <i>Smyth, Craig Hugh: Mannerism and Maniera - Locust Valley</i>, N.Y., 1963, in «Apollo», 81, 1965, pp. 73-77.</p>
<p><i>Pierre Francastel</i> 2010 <i>Pierre Francastel. L'hypothèse même de l'art</i>, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Colbert, 1° marzo-6 maggio 2010), a cura di T. Dufrène, INHA, Paris 2010.</p>	<p><i>Rethinking the Baroque</i> 2011 <i>Rethinking the Baroque</i>, a cura di H. Hills, Ashgate, Farnham 2011.</p>	<p>Rousset 1953 J. Rousset, <i>La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon</i>, Corti, Paris 1953.</p>	<p>Simon 1957 C. Simon, <i>Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque</i>, Minuit, Paris 1957.</p>
<p><i>Pierre Puget</i> 1994 <i>Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte 1620-1694</i>, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée de Beaux-Arts, 28 ottobre 1994-30 gennaio 1995; Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo-4 giugno 1995), Musée de Marseille, Marseille 1994.</p>	<p>Retorica e Barocco 1955 <i>Retorica e Barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici</i>, a cura di E. Castelli, Bocca, Roma 1955.</p>	<p>Rousset 1968 J. Rousset, <i>L'Intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle</i>, José Corti, Paris 1968.</p>	<p>Simonato 2018 L. Simonato, <i>Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità</i>, Electa, Milano 2018.</p>
<p><i>Pierre Puget</i> 1995 <i>Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova</i>, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée de Beaux-Arts, 28 ottobre 1994-30 gennaio 1995; Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo-4 giugno 1995), Electa, Milano 1995.</p>	<p>Reymond 1911 M. Reymond, <i>Le Bernin</i>, Plon-Nourrit, Paris 1911.</p>	<p>Rousset 1997 J. Rousset, <i>Dernier regard sur le baroque</i>, José Corti, Paris 1997.</p>	<p>Smadja 2013 S. Smadja, <i>La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative au début des années 1920</i>, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac 2013.</p>
<p><i>Pierre Puget</i> 1995 <i>Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova</i>, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée de Beaux-Arts, 28 ottobre 1994-30 gennaio 1995; Genova, Palazzo Ducale, 4 marzo-4 giugno 1995), Electa, Milano 1995.</p>	<p>Reymond 1913 M. Reymond, <i>La statue équestre de Louis XIV, par Le Bernin</i>, in «La Revue de l'art ancien et moderne», 34, 1913, pp. 23-40.</p>	<p>Sainte Beuve [s.d.] C.-A. Sainte Beuve, <i>Causeries du Lundi</i>, tome XII, Garnier Frères, Paris [s.d.].</p>	<p>Smyth 1962 C.H. Smyth, <i>Mannerism and Maniera</i>, Augustin, Locust Valley, N.Y., 1962.</p>
<p>Pingeot 1986 A. Pinget, <i>Eclectisme, néobaroque et orientalisme</i>, in <i>La sculpture française au XIX^e siècle</i>, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 1986), a cura di A. Pinget, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris 1986, pp. 336-351.</p>	<p><i>La riscoperta del Seicento</i> 2017 <i>La riscoperta del Seicento. I libri fondativi</i>, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Sagep, Genova 2017.</p>	<p>Saint-Saëns 1909 C. Saint-Saëns, <i>Portraits et souvenirs</i>, Calmann-Levy, Paris 1909.</p>	<p>Sohm 1991 P.L. Sohm, <i>Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy</i>, Cambridge University Press, Cambridge 1991</p>
<p><i>La pittura francese</i> 1999 <i>La pittura francese</i>, a cura di P. Rosenberg, 3 voll., Electa, Milano 1999.</p>	<p>Rivière 1912 J. Rivière, <i>Poussin et la peinture contemporaine</i>, in «L'Art Décoratif», 1912, pp. 133-148.</p>	<p>Saints en Essonne 1996 <i>Saints en Essonne</i>, catalogo della mostra (Lisses, Dourdan, Chamarande, marzo-giugno 1996), a cura di M. Genthon, S. Le Clech, Flohic [Charenton] 1996.</p>	<p>Souchal 1967 F. Souchal, <i>Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685-1764)</i>, Bocard, Paris 1967.</p>
<p>Pommier 2002 E. Pommier, <i>Les soleils du baroque. Rencontre de Porto</i>, 1993, Les Éditions de Paris, Paris 2002.</p>	<p>Rivoletti 2021 D. Rivoletti, <i>Un modello internazionale: "L'Univers des formes"</i>, in <i>Il libro d'arte in Italia</i>, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 28-29 giugno 2018), a cura di M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2021, pp. 219-230.</p>	<p>Salbert 1976 J. Salbert, <i>Les ateliers de retabliers lavallois aux XVIIe et XVIIIe siècles</i>, Klincksieck, Paris 1976.</p>	<p>Souchal 1975 F. Souchal, <i>Les Cousteau à Lyon</i>, in <i>L'art baroque à Lyon</i> 1975, pp. 59-65.</p>
<p>Posner 1962 D. Posner (recensione), <i>Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca - Florence</i>, 1962, in «The Art Bulletin», 46, 1964, pp. 411-416.</p>		<p>Savot 1673 L. Savot, <i>L'architecture française des batiments particuliers</i>, Sebastien Cramoisy, Paris 1673.</p>	

<p>Souchal 1992 F. Souchal, <i>La sculpture</i>, in <i>Le XVII^e siècle. Diversité et cohérence</i>, a cura di J. Truchet, Paris 1992, pp. 374-383.</p>	<p>Tapié [1957] 1998 V.-L. Tapié, <i>Barocco e classicismo</i> [1957], Vita e pensiero, Milano 1998.</p>	<p>Éditions des Musées Nationaux, Paris 1961, pp. IX-XXXIX.</p>	<p>Vanuxem 1953b J. Vanuxem (recensione), <i>À propos de La Littérature de l'âge baroque</i>, «XVII^e Siècle», 20, 1953, pp. 374-376.</p>
<p>Spagnolo 2017 M. Spagnolo, <i>Philip Sohm - Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy</i>, 1991, in <i>La riscoperta del Seicento</i> 2017, pp. 208-225.</p>	<p>Tapié 1959 V.-L. Tapié, <i>Baroque et classicisme</i>, in «Annales E.S.C.», 14, 1959, 4, pp. 719-731.</p>	<p>Thuillier 1964 J. Thuillier, <i>La peinture française du XVII^e siècle</i>, Skira, Genève 1964.</p>	<p>Vanuxem 1965 J. Vanuxem, <i>Quelques témoignages français sur le Bernin et son art au XVII^e siècle en France: l'abbé de La Chambre</i>, in <i>Actes des Journées Internationales d'Étude du Baroque</i> (Montauban 1963), Toulouse 1965, pp. 153-164.</p>
<p>Sparti 2013 D.L. Sparti, <i>I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"</i>, in <i>Le componenti del Classicismo secentesco</i>, pp. 211-241.</p>	<p>Tapié 1961 V.-L. Tapié, <i>Le Baroque</i>, Presses Universitaires de France, Paris 1961.</p>	<p>Thuillier 1994 J. Thuillier, <i>Nicolas Poussin</i>, Flammarion, Paris 1994.</p>	<p>Vaugelas 1647 C. Favre de Vaugelas, <i>Remarques sur la langue française de Vaugelas</i>, Pierre le Petit, Paris 1647.</p>
<p>Stanić 1994 M. Stanić, <i>Poussin: beauté de l'énigme</i>, Place, Paris 1994.</p>	<p>Tapié 1962 V.-L. Tapié, <i>La tentation baroque en France</i>, in «Connaissance des arts», 1962, 125, pp. 48-56.</p>	<p>Thuillier 1995a J. Thuillier, <i>Introduzione a Puget</i>, in <i>Pierre Puget</i> 1995, pp. 16-21.</p>	<p>Ventra 2017 S. Ventra, <i>Giulio Carlo Argan - L'Europa delle capitali, 1964</i>, in <i>La riscoperta del Seicento</i> 2017, pp. 114-125.</p>
<p>La statuaire religieuse du Haut-Doubs pontissalien 1983 <i>La statuaire religieuse du Haut-Doubs pontissalien</i>, catalogo della mostra (Pontarlier, Musée Municipal, 9 luglio-24 settembre 1983), a cura di C. Claerr, Ass. des amis du musée de Pontarlier, Pontarlier 1983.</p>	<p>Tapié 1972 V.-L. Tapié, <i>Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle: étude sémiographique et religieuse</i>, Presses universitaires de France, Paris 1972.</p>	<p>Thuillier 1995b J. Thuillier, <i>Wölfflin et la France</i>, in <i>Relire Wölfflin</i>, atti del convegno (Parigi, Musée du Louvre, 29 novembre-20 dicembre 1993), a cura di M. Waschek, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1995, pp. 12-29.</p>	<p>Versailles 1987 <i>Versailles classique et baroque</i>, in «Le Monde», 7 febbraio 1987.</p>
<p>Stublier 1988 O. Stublier, <i>La sculpture religieuse dans l'ancien comté de Nice aux XVII^e et XVIII^e siècles</i>, thèse d'École du Louvre, 1988.</p>	<p>Tapié, Bruley 1959 V.-L. Tapié, E. Bruley, <i>Les Temps Modernes (1492-1789)</i>, Hatier, Paris 1959.</p>	<p>Thuillier 1998 J. Thuillier, <i>La Vie des formes: une théorie d'histoire de l'art?</i>, in <i>Relire Focillon</i>, atti delle conferenze (Parigi, Musée du Louvre, 27 novembre-18 décembre 1995), a cura di M. Waschek, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1998, pp. 75-95.</p>	<p>Versailles et l'antique 2012 <i>Versailles et l'antique</i>, catalogo della mostra (Versailles, Château, 13 novembre 2012-17 marzo 2013), a cura di A. Maral, Artlys, Paris 2012.</p>
<p>Tain 2019 J. Tain, <i>Constellation ou situation?</i>, in «Recherches germaniques», 49, 2019, pp. 103-114.</p>	<p>Temps modernes 1996 <i>Temps modernes: XV^e-XVIII^e siècles</i>, Flammarion, Paris 1996.</p>	<p>Thuillier 2002 J. Thuillier, <i>Histoire de l'art</i>, Flammarion, Paris 2002.</p>	<p>Victor-Lucien Tapié 2014 Victor-Lucien Tapié, <i>Relire "Baroque et classicisme"</i>, a cura di C. Mazel, H. Rousteau-Chambon, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2014.</p>
<p>Taine [1866] 1990 H. Taine, <i>Voyage, en Italie</i> [1866], Éd. Complexe, Bruxelles 1990.</p>	<p>Tenenti 1957 A. Tenenti (recensione), <i>Art, histoire sociale et méthodologie</i>, in «Annales», 1957, 12-13, pp. 474-481.</p>	<p>Trabuc 1990 C. Trabuc, <i>Statue équestre du Bernin au Louvre</i>, in «Monuments historiques», 167, 1990, pp. 69-72.</p>	<p>La Vierge dans la statuaire du Cantal 1989 <i>La Vierge dans la statuaire du Cantal</i>, catalogo della mostra (Aurillac, Mauriac, Saint-Flour, 20 giugno-31 ottobre 1989), a cura di B. Mézard, s.l. 1989.</p>
<p>Tapié 1939 V.-L. Tapié, <i>Les Temps Modernes</i>, Hatier, Paris 1939.</p>	<p>Terre et ciel 2003 <i>Terre et ciel: la sculpture en terre du Maine (XVI^e et XVII^e siècles)</i>, a cura di G. Bresc-Bautier, F. Le Boeuf, éditions du patrimoine, Monum 2003.</p>	<p>La tradizione dell'“Ideale classico” 2021 <i>La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento</i>, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Sagep, Genova 2021.</p>	<p>Vitry 1934 P. Vitry, <i>La sculpture française classique de Jean Goujon à Rodin</i>, Morance, Paris 1934.</p>
<p>Tapié 1947 V.-L. Tapié, <i>Le XVII^e et le XVIII^e siècles</i>, Hatier, Paris 1947 (2^a edizione).</p>	<p>Teyssèdre 1967 B. Teyssèdre, <i>L'art français au siècle de Louis XIV</i>, Libr. Générale Française, Paris 1967.</p>	<p>Triomphes du Baroque 2000 <i>Triomphes du Baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750</i>, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi; Montréal, Musée des Beaux-Arts; Washington, National Gallery of Art; Marseille, Musée des Beaux-Arts), a cura di H.-A. Millon, Hazan, Paris 2000.</p>	<p>Vitzthum 1962 W. Vitzthum (recensione), <i>Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca – Florence</i>, 1962, in «L'Œil», 1962, 93, p. 73.</p>
<p>Tapié 1948 V.-L. Tapié, <i>Naissance du Grand Siècle. La France de Louis XIII et de Richelieu</i>, in «Revue belge de Philologie et d'Histoire», 46, 1968, 3, pp. 903-905.</p>	<p>Thuillier 1957 J. Thuillier (recensione), <i>Tapié Victor Lucien: Baroque et classicisme – Paris</i>, 1972, in «L'Œil», 1957, 36, p. 89.</p>	<p>Unglaub 2006 J. Unglaub, <i>Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso</i>, Cambridge University Press, Cambridge 2006.</p>	<p>Vitzthum 1963a W. Vitzthum (recensione), <i>Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca – Florenz</i>, 1962, in «Master Drawings», 1, 1963, 2, pp. 49-51.</p>
<p>Tapié 1957 V.-L. Tapié, <i>Baroque et classicisme</i>, Plon, Paris 1957.</p>	<p>Thuillier 1960 J. Thuillier, <i>Poussin et ses premiers compagnons français à Rome</i>, in Chastel, Thuillier 1960, pp. 71-116.</p>	<p>Vanuxem 1953a J. Vanuxem (recensione), <i>Wölfflin, Heinrich: Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. - Paris</i>, 1952, in «XVII^e Siècle», 20, 1953, pp. 372-374.</p>	<p>Vitzthum 1963b W. Vitzthum (recensione), <i>Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca – Florence</i>, 1962, in «The Burlington Magazine», 105, 1963, 2, pp. 213-217.</p>
<p>Tapié [1957] 1972 V.-L. Tapié, <i>Baroque et classicisme</i> [1957], Plon, Paris 1972.</p>	<p>Thuillier 1961 J. Thuillier, <i>Poussin et son temps</i>, in <i>Nicolas Poussin et son temps. Le classicisme française et italien contemporain de Poussin</i>, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, aprile-maggio 1961), a cura di A. Blunt, J. Thuillier,</p>		<p>Voss 1920 H. Voss, <i>Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz</i>, Grote, Berlin 1920.</p>

INDICE DEI NOMI

Vovelle [1973] 1997
M. Vovelle, *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIIIe siècle* [1973], CTHS, Paris 1997.

Warwick 2012
G. Warwick, *Bernini: Art as Theatre*, Yale University Press, New Haven 2012.

Waterhouse 1937
E.K. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome: The Seventeenth Century*, Macmillan, London 1937.

Waterhouse 1962
E.K. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, Phaidon, London 1962.

Waterhouse 1976
E.K. Waterhouse, *Rome Baroque Painting: A List of the Principal Painters and Their Works in and Around Rome with an Introductory Essay*, Phaidon, Oxford 1976.

Weisbach 1932
W. Weisbach, *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Keller, Berlin 1932.

Wine 2001
H. Wine, *The Seventeenth Century French Paintings (National Gallery Catalogues)*, Yale University Press, New Haven 2001.

Witte 2010
A. Witte, *Reconstructing Riegl's Entstehung der Barockkunst in Rome*, in *The Origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins, A. Witte, Getty Research Institute, Los Angeles 2010, pp. 34-59.

Witte 2015
A.A. Witte, *Wölfflin's Grundbegriffe as a Psychological Palimpsest?*, in «Journal of Art Historiography», 13, 2015.

Wittkower 1934
R. Wittkower, *Le Bernin et le baroque romain*, in «Gazette des Beaux-Arts», 11, 1934, pp. 327-341.

Wittkower 1951
R. Wittkower, *Bernini's Bust of Louis XIV*, Oxford University Press, London 1951.

Wittkower 1955
R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon Press, London 1955.

Wittkower [1955] 1966
R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini: The Sculptor of the Roman Baroque* [1955], Phaidon Press, London 1966.

Wittkower [1955] 2005
R. Wittkower, *Bernin. Le sculpteur du baroque romain* [1955], Phaidon, Paris 2005.

Wittkower 1958
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, Penguin Books, Harmondsworth 1958.

Wittkower [1958] 1972
R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750* [1958], Einaudi, Torino 1972.

Wittkower 1961
R. Wittkower, *The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV*, in *De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, 2 voll., New York University Press, New York 1961, I, pp. 497-531; II, pp. 168-174.

Wittkower 1963
R. Wittkower, *The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's Preparatory Work*, in *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*, Princeton University Press, Princeton 1963, pp. 41-50.

Wölfflin 1888
H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Ackermann, München 1888.

Wölfflin 1915
H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1915.

Wölfflin [1915] 1952
H. Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Plon, Paris 1952.

Wölfflin [1915] 2015
H. Wölfflin, *Principles of Art History*, a cura di E.A. Levy, T. Weddigen, Getty Research Institute, Los Angeles 2015.

Zamora, Kaup 2010
L. P. Zamora, M. Kaup, *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Duke University Press, London 2010.

Zerner 1996
H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France: l'invention du classicisme*, Flammarion, Paris 1996.

Ziegler 2013
H. Ziegler, *Louis XIV et ses ennemis: images, propagande et contestation*, Centre allemand d'histoire de l'art, Paris 2013.

Adam, Lambert-Sigisbert, 93
Affre, Pierre, 84
Albani, Francesco, 30, 89
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 39
Algardi, Alessandro, 81, 87
Allen, Christopher, 113
Althusser, Louis, 132
Anastasi, Paul Joseph, 63
Anceschi, Luciano, 13
Anguier, François, 25, 85, 87, 88
Anguier, Michel, 85, 87, 88, 94, 95
Anna d'Austria, 46, 50, 75, 108, 110
Antoniazzi, Jean-Luc, 85
Apelle, 126
Arasse, Daniel, 21
Argan, Giulio Carlo, 4, 13, 54, 131
Ariès, Philippe, 15
Arikha, Avigdor, 40
Arnauld, Antoine, 41
Arnauld d'Andilly, Robert, 113
Aulenti, Gae, 62
Avery, Charles, 68
Aynard, M. Édouard, 65

Bacchi, Andrea, 3
Baciccio (Giovanni Battista Gaulli), 35, 48, 50
Bal, Mieke, 133
Ballaira, Elisabetta, 3
Ballin, Claude, 124, 125
Barberini, famiglia, 55
Barbieri, Giovanni Francesco *vedi* Guercino
Barthes, Roland, 109, 119
Batalla-Lagleyre, Gabriel, 3
Battistini, Andrea, 132
Bauer, George, 69
Baugin, Lubin, 111
Bazin, Germain, 19, 27, 28, 30, 48, 54
Beaussant, Philippe, 116
Bellori, Giovanni Pietro, 81
Benjamin, Walter, 117, 133, 134
Beresford, Richard, 113
Berger, Robert W., 68
Bernini, Gian Lorenzo, 4, 11, 14, 16, 23, 25, 29, 32, 34, 39, 41, 43, 46, 48, 50, 52, 53, 55, 57-59, 61-74, 79-81, 85-91, 97, 101, 123, 127, 131, 132
Bernini, Luigi, 88
Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona
Bertrand-Dorléac, Laurence, 107
Bérulle, Pierre de, 41

Beyer, Victor, 92
Białostocki, Jan, 123
Biardeau, Pierre, 82
Blanc, Charles, 63
Blanchard, Jacques, 54
Blanchet, Thomas, 80, 101
Blanco, Mercedes, 117
Blasset, Nicolas, 84
Bloch, Marc, 115
Blondel, François, 96, 126
Blunt, Anthony, 21, 25, 26, 34, 36-38, 41, 46-49, 68, 69, 97, 113
Boileau, Nicolas, 43, 108, 117
Bonnefoy, Yves, 55, 57-60, 117
Borromini, Francesco, 14, 16, 25, 127
Borsi, Franco, 68
Boschini, Marco, 123
Bossuet, Jacques-Benigne, 30
Bottani, Giuseppe, 40
Bottineau, Yves, 21, 73, 86, 91, 93, 94, 96
Boulogne, Jean de *vedi* Giambologna
Bouyssou, Léonce, 81
Boyer, Jean-Claude, 49
Bramante, Donato, 14
Braudel, Fernand, 13, 15-17
Brice, Germain, 127, 128
Briganti, Giuliano, 4, 23, 24, 46-48, 55, 57
Brooke-Rose, Christine, 20
Brosses, Charles de, 125
Brunel, Pierre, 117
Buci-Glucksmann, Christine, 117, 120, 131
Bullant, Jean, 25
Burckhardt, Jacob, 3, 13
Burioni, Matteo, 3
Burke, Peter, 24
Butor, Michel, 19, 55
Buyster, Philippe de, 94

Calabrese, Omar, 133
Calderon de La Barca, Pedro, 117
Camara, Christine, 3
Camassei, Andrea, 42
Campanella, Tommaso, 43
Caravaggio (Michelangelo Merisi), 4, 24, 25, 45, 51, 53, 54, 58, 59, 121, 122, 131
Careri, Giovanni, 131, 133
Carpeaux, Jean-Baptiste, 77
Carracci, Agostino, 48
Carracci, Annibale, 48, 51, 58

Carracci, famiglia, 8, 51, 53, 54
 Carracci, Ludovico, 48
 Cartesio (René Descartes), 16, 108
 Carucci, Jacopo *vedi* Pontormo
 Castiglione, Giovanni Benedetto, 34, 45
 Cerquozzi, Michelangelo, 57
 Cézanne, Paul, 30
 Chaleix, Pierre, 94
 Chambray, Roland Fréart de *vedi* Fréart de Chambray, Roland
 Champagne, Philippe de, 12, 53, 54, 100, 106, 109, 112, 113
 Chancelier Séguier *vedi* Séguier, Pierre
 Chantelou, Paul Fréart de *vedi* Fréart de Chantelou, Paul
 Charensol, Georges, 68
 Charpentrat, Pierre, 13, 19, 28, 58, 117, 119, 120
 Chaslin, François, 61
 Chastel, André, 5, 7, 9, 12, 13, 15, 26, 28, 34, 48-50, 59, 68, 72, 79, 107-109, 111
 Chaunu, Pierre, 18, 81, 98
 Christie, William, 116
 Claudel, Paul, 117
 Clément, Pierre, 125
 Cojannot-Le Blanc, Marianne, 111, 127
 Colbert, Jean-Baptiste, 11, 29, 62, 63, 66, 70, 85, 97, 127
 Contini Bonacossi, Alessandro, 65
 Corneille, Michel, 111
 Corneille, Pierre, 98
 Corso, Michela, 3
 Courajod, Louis, 52, 77, 115, 118
 Cousinié, Frédéric, 85, 96, 99
 Coustou, famiglia, 80, 94
 Coustou, Guillaume, 80, 94
 Coypel, Antoine, 25
 Coysevox, Antoine, 77, 78, 80, 81, 85, 91, 94
 Cristina di Svezia, 43
 Croce, Benedetto, 4
 Cuzin, Jean-Pierre, 108
 Cyrano de Bergerac, Hector-Savinien de, 117

 d'Ors, Eugenio, 4, 9, 10, 13, 20, 21
 Dal Pozzo, Cassiano, 57
 Damisch, Hubert, 3, 55, 120-122, 131
 David, Jacques-Louis, 40
 Debie, Christine, 84
 de Cotte, Robert, 80
 de Gaulle, Charles, 7
 Deleuze, Gilles, 3, 59, 117, 121, 133
 del Pesco, Daniela, 68
 Delumeau, Jean, 17
 Dempsey, Charles, 106
 Denis, Maurice, 30
 de Piles, Roger, 128
 de Roux, Emmanuel, 61, 67, 71
 Descartes, René *vedi* Cartesio
 Desjardins, Martin, 80
 Desjardins, Paul, 9, 38, 39
 Digard, Marthe, 86

di Macco, Michela, 3
 Dimier, Louis, 106
 Domenichino (Domenico Zampieri), 8, 30, 35, 37, 54, 58, 59, 86, 89, 111
 Doni, Giovanni Battista, 42
 Dorival, Bernard, 14, 31-34, 97, 104, 106, 107, 109, 111
 Drouet, Gervais, 85, 88, 101
 Dubois, Jean, 80
 Dufresnoy, Charles Alphonse, 112
 Du Quesnoy, François, 43, 58, 59, 81, 87, 123
 Duron, Jean, 116
 Dvořák, Max, 23

 Edelmann, Frédéric, 67
 Eguilles, Jean-Baptiste Boyer d', 101
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič, 131
 Elias, Norbert, 17
 Enrico IV, re di Francia, 26, 118, 119
 Ensenada, Zenón de Somodevilla, marchese de La, 124, 125
 Etienne, Martin, 66

 Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 81
 Febvre, Lucien, 115
 Félibien, André, 45, 50, 106, 123, 128
 Fermigier, André, 61
 Ferri, Ciro, 46, 50
 Filippo V, re di Spagna, 86
 Flamen, Anselme, 91
 Focillon, Henri, 5, 7, 9, 20, 21, 80, 119
 Foucault, Michel, 132
 Fouquet, Nicolas, 111
 Francastel, Pierre, 7, 8, 12-15, 17, 18, 25, 28, 77, 84, 91, 107, 120
 Francesco I, re di Francia, 26
 Fréart de Chambray, famiglia, 96, 109
 Fréart de Chambray, Roland, 96, 105, 123, 127, 128
 Fréart de Chantelou, Paul, 63, 68, 70, 106, 127
 Frémin, René, 94
 Friedländer, Walter, 4, 9, 23, 31, 32, 48
 Fumaroli, Marc, 5, 8, 17-19, 21, 41-43, 55, 60, 89, 109, 117, 119, 128
 Furetière, Antoine, 104, 124

 Gaborit, Jean-René, 69, 87, 91, 92, 94
 Gaillard, Georges, 17
 Galli, Giovanni Antonio *vedi* Spadarino
 Gambetta, Léon, 72
 Gardes, Gilbert, 80
 Gaulli, Giovan Battista *vedi* Baciccio
 Gault de Saint-Germain, Pierre Marie, 29, 110
 Gebelin, François, 86
 Genette, Gérard, 120, 131
 Giambologna (Jean de Boulogne), 91
 Gide, André, 30, 31
 Gimignani, Ludovico, 40
 Ginzburg, Silvia, 3
 Girardon, François, 63, 77, 81, 85, 89-91
 Girodet, Anne-Louis, 107

Giulio Romano (Giulio Pippi), 126
 Gloton, Jean-Jacques, 79, 101
 Gnudi, Cesare, 54
 Gobet, Aude, 3
 Goncourt, Edmond de, 19
 Goncourt, Jules de, 19
 Goubert, Pierre, 17
 Goujon, Jean, 77
 Gould, Cecil, 68
 Grautoff, Otto, 30, 31, 33
 Grupello, Gabriel, 77
 Guarini, Guarino, 127
 Guercino (Giovan Francesco Barbieri), 34
 Guérin, Pierre-Narcisse, 107
 Guibbert, Jean Paul, 68
 Guillaume, Jean, 115
 Guy, Michel, 61

 Hals, Frans, 29
 Hardouin-Mansart, Jules *vedi* Mansart, Jules Hardouin-
 Harris, Ann, 113
 Haskell, Francis, 8, 50
 Hauser, Arnold, 25
 Hautecoeur, Louis, 7, 9, 10, 12, 115, 118, 119
 Haydn, Franz Joseph, 104
 Heemskerck, Henry de, 126
 Hefele, Franz, 3
 Herrera il Giovane, Francisco de, 48
 Hibbard, Howard, 4, 68
 Hopkins, Andrew, 3
 Houdon, Jean-Antoine, 77
 Huisman, Georges, 30, 50
 Huyghe, René, 11, 12, 14, 26, 28

 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 30, 101
 Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj), papa, 39
 Isaac, Jules, 52

 Jamot, Paul, 31, 32
 Janet, Pierre, 118
 Jouvenet, Jean, 25, 123
 Julien, Pascal, 88, 99, 101
 Jullian, René, 17, 28, 80

 Kaufmann, Emil, 120
 Kimball, Fiske, 25
 Kintzler, Catherine, 116
 Koyré, Alexandre, 57

 La Chambre, Pierre Cureau de, 66
 Lacleto, Michel, 69, 108
 La Ensenada *vedi* Ensenada, Zenón de Somodevilla
 La Ferté-Senneterre, Henri de, 111
 La Fosse, Charles de, 25
 La Hyre, Laurent de, 109, 113
 Laïresse, Gérard de, 40
 Lalanne, Ludovic, 68, 69
 Lanfranco, Giovanni, 58, 101
 Lanzi, Luigi, 29
 La Platière, Roland de, 51

La Tour, Georges de, 54
 La Teulière, Matthieu de, 52
 Laurain-Portemer, Madeleine, 66, 101, 105
 Lavin, Irving, 68, 132
 Lavis, Ernest, 53, 115
 Lebègue, Raymond, 10
 Le Brun, Charles, 11, 28, 30, 48, 53, 78, 80, 85, 89, 91, 111, 123, 126
 Leenhardt, Jacques, 25
 Le Goff, Jacques, 53
 Legoust, famiglia, 84
 Legros, Pierre II, 85
 Le Lorrain, Robert, 77, 93, 94
 Lemerrier, Jacques, 18
 Lemonnier, Henry, 52, 53, 115
 Lemoyne, Jean-Baptiste, 93
 Le Nain, famiglia, 12, 25, 53, 54
 Le Nain, Louis, 53
 Le Nôtre, André, 71, 72
 Leonardo da Vinci, 116
 Leopoldo I, imperatore, 80
 Le Pautre, Jean, 78
 Le Sueur, Eustache, 53, 109, 111, 113, 123
 Le Vau, Louis, 78, 127
 Levy, Evonne, 132
 Leygue, Louis, 65
 Leymarie, Jean, 40, 41
 Lhote, André, 107
 Locquin, Jean, 118
 Longhi, Roberto, 23, 24
 Lorrain, Claude, 53, 59
 Lotar, Eli, 65
 Luigi XII, re di Francia, 79
 Luigi XIII, re di Francia, 53, 118, 119
 Luigi XIV, re di Francia, 11, 15, 16, 29, 46, 47, 53, 62, 63, 68, 71-72, 75, 77, 79, 80, 85, 89, 91, 92, 98, 102, 106, 115, 118, 119, 127, 129, 132
 Luigi XV, re di Francia, 93
 Luti, Benedetto, 40

 Madame de la Fayette *vedi* Pioche de la Vergne, Marie-Madeleine
 Madame de Sablé *vedi* Souvré, Madeleine de
 Madame de Sévigné *vedi* Rabutin-Chantal, Marie de
 Magne, Émile, 30
 Magnier, famiglia, 94
 Mahon, Denis, 34-38, 41, 42
 Mâle, Émile, 19, 89, 99
 Malet, Albert, 52
 Malgouyres, Philippe, 77
 Malherbe, François de, 108
 Malraux, André, 26
 Mandrou, Robert, 13, 15
 Mansart, François, 37, 97, 127
 Mansart, Jules Hardouin-, 89, 91, 129
 Maral, Alexandre, 91, 93
 Maratti, Carlo, 50
 Marder, Tod A., 68
 Maréchal de la Ferté *vedi* La Ferté-Senneterre, Henri de

Marino, Giambattista, 30, 41-43, 132
 Marolles, Michel de, 129
 Marsy, famiglia, 89
 Marsy, Gaspard, 89-91
 Masson, Etienne, 80
 Mazel, Claire, 85
 Mazzarino, Giulio, 41, 66, 75, 96, 101, 105
 Mellan, Claude, 46
 Mellin, Charles, 55
 Ménard, Louis, 63
 Ménard, Michèle, 81, 97
 Ménard, René, 63
 Mengs, Anton Raphael, 126
 Merisi, Michelangelo *vedi* Caravaggio
 Mérot, Alain, 8, 30, 43, 54, 69, 73, 74, 104, 105, 108-112
 Meyer, Michel, 25
 Michel, André, 49, 52, 77, 78
 Michelangelo Buonarroti, 23, 59, 85, 126, 127, 128
 Mignard, Nicolas, 49
 Mignard, Pierre, 49
 Mignot, Claude, 17, 22, 95
 Minguet, Philippe, 73, 79
 Mirot, Léon, 66
 Mitterrand, François, 61-63, 68, 72, 74
 Mola, Pier Francesco, 45
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 33
 Molinié, Georges, 117
 Montanari, Tomaso, 25
 Morandi, Giovanni Maria, 40
 Moretti, Luigi, 66
 Moser, Walter, 133
 Mosser, Monique, 73, 74, 91
 Muel, Francis, 82

Nobili, Duccio, 66

Ophuls, Max, 20
 Ovidio Nasone, Publio, 43, 121

Pagès, Georges, 13
 Panofsky, Erwin, 57
 Pariset, François-Georges, 17, 22, 86
 Pascal, Blaise, 117
 Pattou, Jean, 70
 Pei, Ieoh Ming, 61-63, 67, 69-72, 74
 Penent, Jean, 88
 Pératé, André, 49
 Pérez Sánchez, Alfonso E., 48
 Pericle, 106
 Pernety, Antoine-Joseph, 125, 126
 Perrault, Charles, 29, 52
 Perrier, François, 106, 111
 Pevsner, Nikolaus, 23
 Piano, Renzo, 62
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), 4, 25, 30-35, 37-41, 45-52, 54, 55, 58-60, 101, 103, 111, 123, 128
 Pieyre de Mandiargues, André, 66
 Pigalle, Jean-Baptiste, 94
 Pillement, Jean, 126

Pingeot, Anne, 74
 Pintard, René, 11
 Pinturicchio (Bernardino di Betto), 48
 Pioche de la Vergne, Marie-Madeleine, madame de la Fayette, 106
 Pippi, Giulio *vedi* Giulio Romano
 Pizzi, Pier Luigi, 55
 Plotino, 121
 Poerson, Charles, 110
 Pontormo (Jacopo Carucci), 126
 Posner, Donald, 47
 Poultier, Jean-Baptiste, 94
 Poussin, Nicolas, 8, 28-41, 43-48, 50, 52-55, 58-60, 81, 96, 103-106, 111, 112, 121-123, 127
 Pozzo, Andrea, 18, 50, 51
 Pradel, Pierre, 90, 94, 95
 Primaticcio, Francesco, 26
 Puget, Pierre, 52, 81, 85, 92, 93, 95, 102

Quarré, Pierre, 0

Rabutin-Chantal, Marie de, madame de Sévigné, 96
 Racine, Jean, 30, 33, 37, 106, 109
 Racine, Louis, 124
 Radatti, Maria Maddalena, 3
 Raffaello Sanzio, 23, 32, 43, 53, 105, 111, 126
 Rameau, Jean-Philippe, 124
 Raymond, Claire, 8
 Raymond, Marcel, 8
 Réau, Louis, 26, 115
 Réaumur, René-Antoine Ferchault de, 124
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 59, 113
 Renaudot, Théophraste, 108
 Reni, Guido, 30, 39, 50, 54, 89
 Reymond, Marcel, 64, 65, 67
 Ribera, Jusepe de, 25
 Ribot, Théodule-Armand, 118
 Richelieu, Armand Jean du Plessis, 39, 46, 75, 127
 Ripa, Cesare, 89
 Rivière, Jacques, 30
 Rivoletti, Daniele, 3, 26
 Robusti, Jacopo *vedi* Tintoretto
 Rocton, Margaux, 3
 Rodin, Auguste, 77
 Romanelli, Giovan Francesco, 48, 50, 106, 108
 Rosenberg, Pierre, 5, 41-43, 46, 104, 112
 Rossi, Aldo, 62
 Rosso Fiorentino, 26
 Rouquet, Jean André, 125
 Rousseau, Jean-Jacques, 3, 124
 Rousset, Jean, 8, 10, 12, 13, 15, 19, 51, 116, 117, 120, 131
 Rubens, Pieter Paul, 16, 39, 43, 98, 103
 Rudel, Jean, 53

Sacchetti, famiglia, 30, 46
 Sacchi, Andrea, 31, 37, 59, 123
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, 106
 Saint-Saëns, Camille, 104
 Salbert, Jacques, 81

Salles, Georges, 26
 Sarazin, Jacques, 25, 28, 85-88, 94
 Sarrazin, Jacques *vedi* Sarazin, Jacques
 Saule, Béatrix, 89
 Sauval, Henri, 97, 127, 128
 Scarpetta, Guy, 74
 Schnapper, Antoine, 49
 Séguier, Pierre, 96
 Serlio, Sebastiano, 14
 Serre, Michel, 103
 Shearman, John, 23, 24
 Simon, Claude, 19
 Slodtz, famiglia, 78
 Slodtz, Michel-Ange, 85
 Smith, Craig Hugh, 23
 Souchal, François, 17, 78-80, 84, 86, 87, 89-92, 94
 Souvré, Madeleine de, madame de Sablé, 106
 Spada, Orazio, 46
 Spadarino (Giovanni Antonio Galli), 57
 Stanić, Milovan, 69, 132
 Stella, Jacques, 107
 Sterling, Charles, 26
 Sublet de Noyers, François, 96, 127

Taine, Hippolyte, 52
 Tapié, Victor-Lucien, 5, 7, 13-20, 25, 29, 53, 62, 66, 68, 76-81, 89, 97-99, 101, 109, 115, 128
 Tasso, Torquato, 43
 Tenenti, Alberto, 25
 Ternois, Daniel, 101
 Testa, Pietro, 57
 Teyssède, Bernard, 91
 Théodon, Jean-Baptiste, 85
 Thierry, Jean, 94
 Thuillier, Jacques, 7, 8, 17, 21, 34, 37-39, 41, 46-49, 54, 60, 84, 89, 91, 92, 104, 106-111, 113
 Tintoretto (Jacopo Robusti), 125
 Tiziano Vecellio, 30, 32, 33, 41, 46, 47, 54, 60
 Tolnay, Charles de, 28
 Toro, Bernard, 79
 Tuby, Jean-Baptiste, 85, 89, 95

Unglaub, Jonathan, 43
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 29, 39, 42, 43, 55

Valentin, Louis de Boulogne, 38, 53, 59
 Valéry, Paul, 9, 42, 107
 Valguarnera, Fabrizio, 57
 Valle, Gino, 62
 Van Clève, Corneille, 91, 94
 Vanuxem, Jacques, 10, 26, 66
 Vasari, Giorgio, 24
 Vaugelas, Claude Favre de, 108
 Velasquez, Diego *vedi* Velázquez, Diego
 Velázquez, Diego, 57
 Venturi, Lionello, 24
 Verlet, Pierre, 26
 Vermeer, Jan, 24, 25
 Vignon, Claude, 100
 Villacerf, Edouard Colbert, marchese di, 52
 Villon, Jacques, 71
 Virgilio Marone, Publio, 46
 Vitry, Paul, 77, 80, 86
 Vitzthum, Walter, 48
 Voss, Hermann, 23
 Vouet, Simon, 38, 53, 86, 99, 106, 108, 110
 Vovelle, Michel, 98
 Vuibert, Rémy, 57

Warnod, André, 107
 Warwick, Genevieve, 132
 Waterhouse, Ellis, 39
 Watteau, Antoine, 104
 Weisbach, Werner, 31
 Wittkower, Rudolf, 4, 25, 26, 57, 62, 65-68, 81
 Wölfflin, Heinrich, 4, 5, 7-10, 13, 20, 23, 25, 29, 31, 34, 78, 103, 117, 118
 Worsdale, Marc, 48
 Würtenberger, Franzsepp, 23

Zampieri, Domenico *vedi* Domenichino
 Zerner, Henri, 26
 Zuber, Roger, 117

CREDITI FOTOGRAFICI

© Bologna, Fototeca Zeri: fig. 34, p. 64.
© RMN-Grand Palais /Dist. Foto SCALA, Firenze:
fig. 35, p. 64; fig. 36, p. 65; fig. 37 p. 67; fig. 38 p. 70 (e
copertina).
© Roma, Musei Capitolini: fig. 26, p. 44.

Le immagini della pubblicazione attinte dai volumi
derivano da scansioni eseguite presso la biblioteca
dell'Institut national d'histoire de l'art di Parigi
(INHA) e dal Zentralinstitut für Kunstgeschichte di
Monaco di Baviera.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova