

# L'immagine dell'assolutismo francese

## *Il Caso Romanelli*

*This article's abstract, in Italian and English, is included in the index, pp. 196-197*

Marcello Carriero  
*Accademia di Belle Arti di  
Palermo*

In questo studio cercherò di spiegare la duplice funzione della forza delle immagini e dei suoi poteri nella costruzione dello stato moderno durante il XVII Secolo in Francia. Per far ciò userò l'esempio di un pittore italiano, Giovan Francesco Romanelli (1610-1662) noto anche con il soprannome de "il Raffaellino".<sup>1</sup> Questi, nato a Viterbo molto probabilmente nel 1610, per due volte lavorò alla corte di Francia portando con sé i modi maturati nella Roma dei Barberini, modi che in Francia modificò riuscendo con ciò a informare la pittura di quel paese sulle peculiarità del classicismo italiano.<sup>2</sup> Premetto, che quando si parla di forza delle immagini che tende, per questo, all'assoluto nelle varie maniere e modalità a diventare potere o poteri si deve considerare quel processo in cui contrastano due campi, contrasto che si risolve con l'annientamento del campo avverso. In questo processo di annichilimento l'immagine opera una sorta di accumulo di probabilità di azione senza, per questo, necessariamente manifestarsi con chiarezza.

L'immagine del potere è un patto irenico con i segni che ne significano e ne designano la forza, questo patto da una parte opera, quindi, un'attenuazione degli eccessi dall'altro una conservazione di una autorità, ossia la figurazione di ciò che obbliga, minaccia e promette l'imminenza di un giudizio implacabile. In questo tipo di rappresentazione, la realtà si inerpica in una vertigine fantastica nella quale l'astrazione del potere regio verrebbe contemplato in quanto assoluto. Come soggetto, il re di Francia non cercò nella rappresentazione una conferma della propria identità, tantomeno una identificazione, lo sfruttamento della forza delle immagini e dei suoi poteri servì per mostrare un altro da sé.<sup>3</sup> Nel laboratorio dell'assolutismo francese si elaborarono le condizioni di una virtuale trascendenza dal modello reale e là si misero i presupposti necessari all'apparizione di una immagine d'effetto in cui luci e ombre concorsero a portare all'estrema visibilità la monarchia. Questo laboratorio, avviato sotto Luigi XIII da Richelieu ed ereditato da Mazzarino aveva come obiettivo far funzionare quel meccanismo di persuasione di cui la pittura francese del Seicento era un ingranaggio.

Parigi a causa le guerre di religione della seconda metà del XVI Secolo, aveva di fatto interrotto il dialogo con i centri dell'arte fra cui *in primis* l'Italia. Sostanzialmente fu Gian battista Marino a ristabilire i termini dei rapporti tra Francia e Italia, dal momento che fu lui a ribadire i piaceri della pittura a partire dal precoce rapporto con Nicolas Poussin. Tutt'altro che scontato è, infatti, il riconoscimento, nei primi anni del XVI Secolo, della dignità della pittura in quanto "arte liberale" ancora vista con diffidenza tra le principali tre: Architettura, Musica e Poesia. La severità della pittura francese a venire sarà in parte dovuta a questo clima e alla predilezione di modelli resi per l'occasione funzionali alla rappresentazione del potere, per lo meno fino a quando si comincia a pensare al pittore come un professionista nella strategia di comunicazione quando cioè, per essere più chiari, coincidente con l'investitura della nobiltà ereditaria di Charles Le Brun da parte di Luigi XIV.

Ciò che è stato definito laboratorio è un lavoro di informazione e di consolidamento del ruolo del pittore quale attore fondamentale alla costruzione dell'immagine della monarchia assoluta ancora pressoché invisibile nei primi anni del Secolo e sotto la Reggenza, ma che poi una volta sostenuto appieno dalla monarchia risultò essere organico ad essa. Alla patria delle arti, che essenzialmente restava l'Italia, la Francia nel XVII Secolo cerca di sottrarre i privilegi e gloria e lo farà non solo ridimensionandone gli stili, ma, soprattutto, reinventando il meccanismo della significazione. Per dirla con Giuliano Briganti, la nuova espressione figurativa era radicata nella società contemporanea che vedeva l'affermarsi di un patronato artistico della committenza e il conseguente adeguamento degli artisti alle idee di questi che erano chiamati ad inventare un codice espressivo sempre più adatto a rappresentare la classe dominante.<sup>4</sup> La reinvenzione, di cui Poussin è il massimo artefice, avvenne elaborando l'interesse per l'arte italiana e, soprattutto, romana anche se questo artista, però, non ha mai

avuto chiara la funzione che la pittura avrebbe avuto nella monarchia assoluta. Poussin non comprese che tra il 1630 e il giorno della sua morte, sia Richelieu che Mazzarino stavano istruendo la professione del pittore di corte come parte di una amministrazione da tramandare nelle mani del re. La figura di Giovan Francesco Romanelli incarna proprio questo individuo sia per la dipendenza dall'Italia sia quale ingranaggio nel lavoro del meccanismo francese di trasbordo degli stili e di modifica funzionale. Romanelli, inoltre, approda ai privilegi del pittore di corte per via del suo felice adattamento alle esigenze delle committenze.

Gli ultimi studi su Giovan Francesco Romanelli si devono a Silvia Bruno che ha curato la voce nel dizionario Biografico degli Italiani. Alla studiosa toscana si deve non solo la ricostruzione biografica, ma soprattutto, la definizione del suo profilo stilistico nel passaggio da Pietro da Cortona a Gian Lorenzo Bernini nell'alveo delle committenze barberiniane, per lo meno sino agli anni Cinquanta del Seicento.<sup>5</sup>

Nato a Viterbo da una famiglia agiata tra intorno al 1610, Giovan Francesco si sposta a Roma per via di Marsilio Honorati suo parente da parte di madre.<sup>6</sup> Romanelli partecipa alla decorazione di Palazzo Barberini sovrintesa da Pietro da Cortona occasione per avvicinarsi alla famiglia di Urbano VIII e in particolare a Francesco Barberini con il quale stabilisce un legame particolare. Qui si individua il senso strategico di una professione che a Roma viene coltivata anche al di fuori delle qualità specifiche della pittura.

Romanelli, almeno sino al 1637, è legato al Cortona apprendendone la capacità di organizzare lo spazio pittorico tra figure e paesaggio. Romanelli però si avvicina a Gian Lorenzo Bernini quale figura centrale della cerchia di artisti gravitanti attorno ai Barberini e a questo grande regista del barocco romano deve l'impostazione di diverse sue figure. Le sculture in Vaticano di Bernini forniscono, ad esempio, non pochi spunti al Romanelli che lavora pro-

prio in Vaticano tra il 1637 e il 1641 operando in una logica pittorica che guarda anche al classicismo Raffaellesco.<sup>7</sup> Questo momento di svolta stilistica fa del pittore viterbese un abile elaboratore di suggestioni provenienti da Francesco Albani, da Guido Reni, da Andrea Sacchi e Carlo Maratta.

Il contatto con il Cardinale Mazzarino si rafforza dagli anni in cui Romanelli lavora nel cantiere del Palazzo alle Quattro Fontane con Cortona, ed è proprio questo contatto a definire quel trasbordo di peculiarità dall'Italia alla Francia che la pittura avrà nella formazione di una coscienza artistica regale e nella strategia della gestione del potere.<sup>8</sup> Mazzarino, di fatto, percepisce appieno la malleabilità di un Romanelli che ha già preso le distanze dal barocco. Più fredda e incisiva, fondata sullo sfruttamento di cangiantismi e saturazioni cromatiche, la pittura di Romanelli sfrutta la preziosità dei pigmenti per ottenere panneggi abbaglianti e giochi di risentimenti umbratili.

Per comprendere l'apporto di questo tipo di pittura quale strumento del potere monarchico, dobbiamo entrare nel vivo del dibattito estetico tutto interno alla corte francese con alterna intensità accende il dialogo tra letterati, poeti e pittori. Questa diatriba nota come "Disputa delle api e dei ragni" parte dalla contrapposizione tra antichi e moderni. L'antico è un'ape che ritrova il suo nettare nei fori, ossia nelle opere del passato, eterno cibo dell'intelletto; Moderno, di converso, è, invece, chi da sé, cioè per via del proprio ingegno giunge a una formula per rigenerare l'attenzione dei suoi contemporanei cioè quella tela di ragno capace di catturare un pubblico avido di novità. Mettiamo anche, accanto a questa vivace contrapposizione, la straordinaria affermazione della lingua francese proprio sotto Richelieu, un consolidamento che sembra riversare la priorità linguistica in una strategia comunicativa squisitamente moderna.

La cosiddetta "Repubblica delle lettere" quando comincia a parlare francese lo fa, infatti, difronte a un pubblico aristocratico mo-

derno fino che ha oramai subito un assorbimento fisiologico nella corte francese. Ciò è, grossomodo, quel che accade anche alla pittura francese, ciò a dire, che l'invenzione di una lingua si lega a quella di obiettivo comunicativo privilegiato. Sicché, l'antichità cui queste "api" attingono risponde a un'istanza di chiarezza dei ragni moderni. Questo processo punta sul superamento del modello antico, ma senza stravolgerne completamente la funzione referenziale, come se si volesse mantenere una autorità in latenza pronta a legittimare una elaborazione dei modelli italiani.<sup>9</sup>

Dall'Italia lo stesso dibattito era già interno alle arti e dall'Italia venivano i risarcimenti del tema mitologico, entrato in decadenza per non dire nell'oblio per più di cinquant'anni in Francia. Questo risarcimento è forse una delle motivazioni per cui la Francia s'è in partica tenuta ai margini dalle più corrusche atmosfere del barocco e dalle versioni più intriganti (e in certi casi, magnificamente virtuosistiche) della pittura di genere.<sup>10</sup> La diatriba in Francia assunse la particolare forma di una gara per l'affermazione della gloria monarchica e questo avvenne non solamente per le chiare differenze geopolitiche, ma anche perché l'intento evasivo del contendere italiano qui cambiò con l'allestimento di un Parnaso che ruotava intorno alla figura del re, un luogo che era di questi al contempo proiezione ed emanazione, un tempo che era sia eterno che presente. Questo trasbordo di modalità che ha il sapore di una traduzione inizia col rapporto tra Maffeo Barberini, papa Urbano VIII con la Francia. Questo rapporto che continua con il nipote del papa, il cardinale Francesco Barberini si configura come lo sfondo dell'opera francese di Giovan francesco Romanelli che sotto i Barberini s'era formato e il suo esordio francese, sebbene legato alla committenza Mazzarino, resta comunque legato a un processo di trasformazione stilistico già avviato in precedenza a Roma. Uomo giusto al momento giusto, si potrebbe sintetizzare ironicamente, Romanelli è stato scelto forse per le abilità basate in

gran parte sulla velocità esecutiva e per lo stile di Pietro da Cortona in cui trascinava uno splendore classicista fatto di rinuncia all'eccentrico, di moderazione della gestualità dei personaggi e di dosatura dei fasti cromatici, cioè uno stile complessivamente rigido ma che trovava nel colore l'unico modo per far "muovere" l'occhio sulle figure. La strategia delle immagini sembrò, pertanto, giovare della facile lettura di un tale testo figurativo e sulla sua evidente attrattiva.

Le prime fonti su G. F. Romanelli sono delle *Vite* che seguono da vicino gli schemi di quelle del Vasari: precede la serie delle biografie un capitolo in cui l'autore espone le sue idee sull'arte; la biografia vera e propria è ricca di particolari, solo raramente si coglie uno spunto di giudizio critico; ciò che interessa l'autore è solo la capacità pratica del dipingere. Lo scrittore che per primo fa il nome del Romanelli è un suo contemporaneo: Giovanni Baglione che scrisse *le Vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 pubblicate nel 1642 stesso*. È per questo motivo che lo citiamo e non perché rientri propriamente nella storiografia artistica: "Fece (il pittore Paolo Guidotti) in S. Pietro Vaticano un sovrapporto a fresco entrovvi San Pietro che nega nostro Signore con molte figure, e hora è ricoperto con esservi stata dipinta una storia da quella differente sovrapporta, e lavorata da Giovan Francesco Romanelli da Viterbo"<sup>11</sup>. Più avanti c'è invece un'allusione indiretta a Romanelli, resa esplicita da una nota marginale: accennando, nella biografia del cavalier Domenico Passignano, ad una Presentazione di Maria al Tempio dipinta da questi in S. Pietro, il Baglione così continua: "ma in breve scrostata dalla polvere e dall'humido si sconcia è divenuta, che ora altro maestro rifassi"<sup>12</sup>. La nota al margine spiega che si tratta del Romanelli.

All'infuori dei due suddetti accenni qui non sul pittore viterbese: il motivo per il quale il Baglione non ci traccia la vita di Romanelli è che egli non si era proposto di scrivere su arti-

sti a lui contemporanei e tale egli era per lui. In ordine di tempo è da citare Filippo Baldinucci, un fiorentino che ci offre come fonte di studio la sua opera migliore: *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua* i cui volumi furono pubblicati tra il 1681 e il 1728, autore che l'abate Lanzi nella sua *Storia pittorica*, pur attingendo a lui, critica quale scrittore troppo prolisso, anedddotico e impreciso. In realtà Baldinucci è un erudito di professione e la vastità dell'opera cui si accinse spiega l'imprecisione di molte sue notizie; fu proprio il suo sistema di dividere la materia in decennali a non piacere al Lanzi che, invece, preferì dividere la storia dell'arte per scuole. L'intento di Filippo Baldinucci fu, in pratica, quello di raccogliere biografie d'artisti d'ogni tempo e d'ogni luogo secondo gli schemi seguiti dal Vasari; menziona perciò anche i meno noti: "Per quel primario principio ch'è fondamento e fine del buon storico, cioè dell'utilità non tanto di coloro che vivono ne' suoi tempi, quanto ancora di quei che viveranno fino alla fine del mondo"<sup>13</sup>. Questo intento ci illumina chiaramente sul carattere puramente erudito e informativo dell'opera. È inutile, perciò, cercare tra queste righe un giudizio personale sul nostro pittore, mentre si troverà soltanto quella che era, ai tempi, un'opinione generale. Ai fini della conoscenza della vita del Romanelli, Baldinucci ci dà ampie notizie nonostante alcune inesattezze, ma, soprattutto, ci dà notizia degli affreschi eseguiti a Parigi nel Palazzo Mazzarino nei quali: "Osservò un certo modo di colorire delicato e forte a un tempo che datosi tutto a quel modo di fare, divertì non poco dalla maniera tolta dal Cortona, onde a chi vide poi le sue pitture fatte in Italia dopo il suo ritorno a Parigi, comprese assai chiaro essersi fatta una nuova maniera da sé stesso assai diversa dalla prima"<sup>14</sup>.

In realtà fin dal tempo dei lavori nella sala della Contessa Matilde in Vaticano egli: "divertì non poco dal maestro". Commento importante poiché ci fa notare come Baldinucci che è di poco posteriore al Romanelli, sotto-

linei già una diversità stilistica pur senza specificare troppo. Nella metà del XVIII secolo, le *Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, vengono pubblicate a Roma tra il 1730 e il 1736 da Lionne Pascoli, opera anche questa molto criticata e lodata. Corrado Ricci nella prefazione al facsimile della prima edizione di quest'opera, afferma che sono esagerati gli uni e gli altri; d'altra parte, il raccogliere notizie, anche poco attendibili, non solo fu un difetto suo, ma anche di altri storiografi suoi contemporanei. Egli poi, pur iniziando la storiografia artistica del Settecento, deve considerarsi solo un continuatore di quella del secolo precedente: è anche lui come Baldinucci, piuttosto prolisso e a volte stucchevole, ama l'aneddoto ugualmente e ugualmente elenca le numerose opere. La derivazione dall'opera baldinucciana è evidente. Per ciò che riguarda G. F. Romanelli, manca un benché minimo spunto di giudizio, ma il Pascoli pone l'accento sulla protezione del cardinal Barberini senza la quale a nulla sarebbe servita: "La naturale inclinazione e l'abilità che fin da fanciullo mostrava (...), la direzione del maestro Cortona (...) l'amore del Bernini".<sup>15</sup> Inoltre, il Pascoli, probabilmente Baldinucci, ci dice che, dopo il primo soggiorno in Francia, Romanelli si fermò a Bologna ove: "Vedute le preziose memorie de' Carracci se ne invaghì tanto che non se ne sapeva staccare".<sup>16</sup> Senza altre fonti non sappiamo su quale base egli abbia potuto fondare questa ipotesi; tuttavia, ci sono alcune opere che rivelano un'influenza carracesca piuttosto accentuata come, ad esempio, l'*Assunzione* del Museo Civico di Viterbo.

In ordine di pubblicazione è giusto citare anche un'altra serie di biografie che lo includono, le *Vite de' pittori scultori e architetti che hanno lavorato a Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, scritte da Giovanni Battista Passeri e uscite postume nel 1772. Sono soltanto trentasei le sue biografie d'artisti, cioè quelli ritenuti più rappresentativi del suo tempo, sono esposte in una forma vivace che rende piacevole la lettura senza preoccupazioni di ordine teorico. Nella

vita del Pittore viterbese, ad esempio, non mancano, qua e là, felici giudizi sulle sue qualità artistiche. Ecco, infatti, il riconoscimento della sua abilità di colorista: "Fece quest'opera tutta a buon fresco con quel suo solito brio e vaghezza di maneggiare il colore"<sup>17</sup> e più giù un'altra espressione attira la nostra attenzione: "Dipingeva sempre alla prima e con pochissimi ritocchi alla fine dell'opera".<sup>18</sup> È questo il riconoscimento della mano felice del Romanelli, ma anche è la dichiarazione di una sua evidentissima superficialità che coincide con una mancanza di una profonda originalità. D'altra parte, il suo atteggiamento sereno e gioviale fu sempre assistito da una buona dose di fortuna poiché venne onorato ed accolto volentieri ovunque: ciò si rispecchia nelle sue opere, anzi è un tono costante nella sua migliore produzione. Eppure, il Passeri, come abbiamo visto per il Pascoli, capì l'importanza di quel: "Favore che non venne mai meno" del cardinal Barberini, che tolse al Romanelli ogni preoccupazione di ordine economico, e che lo portò alla celebrità. Basta aggiungere, per concludere sul Passeri, la sua acutissima osservazione sul valore dell'arte del Romanelli: "Intanto per la lontananza de' Barberini le cose del Romanelli non passavano con gran prosperità, perché il suo non fu mai un grido universale nel valore della sua professione".<sup>19</sup>

Con questa stoccata finale, il Passeri sembra aver messo un punto sull'intera opera del Romanelli e ci porta a pensare ad un pittore più rappresentativo che grande, magari con una sua personalità non è così forte da imporsi all'attenzione di tutti. Il Passeri, inoltre, pur rivelandosi più rispettoso della cronologia sia di Baldinucci, sia di Pascoli, trascura, comunque, alcuni importanti dati della vita del Romanelli ovvero proprio i suoi viaggi in Francia. Quindi, se nel complesso la biografia del Passeri risulta essere migliore per via di una conoscenza diretta della pittura resta lacunosa, anche se resta l'unica ad aver adottato un'ottica specialistica in merito ad alcuni caratteri dell'artista. Nei più scarsi giudizi di questi

scrittori c'è l'influsso di quella che era la concezione estetica del '600 fondata, oltre che su Gian Battista Bellori, il teorico dell'*Idea*, sui trattati precedenti dell'Armenini e dello Zuccari. L'ammirazione per un pittore come il Romanelli in partica sarebbe stata, per molto tempo, tutta attinente al suo perseguire l'idea che si formava in mente; in quanto ha sempre considerato la figura umana quale protagonista dei suoi quadri, una figura umana sempre di alto rango sociale.

Romanelli risulta essere, quindi, attento osservatore del decoro nelle sue rappresentazioni, come dire che s'è attenuto strettamente all'appropriatezza del soggetto e questo aspetto si riverbera nei giudizi dei suoi commentatori che sembrano restituirlo in una concezione moralistica dell'arte: "Non si sa che facesse mai suo pennello figura oscena, sempre nemico di esporre al pubblico ogni sorta di nudità".<sup>20</sup> Così scrisse Flippo Balducci anche lui preso dalla preoccupazione morale che il nudo potesse nuocere alla religione, convinto che l'artista dovesse essere un divulgatore per mezzo del suo pennello.

C'è poi il trattato francese *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* di Dezallier d'Argenville, edito nel 1745 che contiene un'ampia descrizione dei lavori eseguiti da Romanelli in Francia. Per il d'Argenville il viterbese non è che un buon seguace di Pietro da Cortona e le sue opere sono sublimi come quelle del suo maestro, ma non hanno *autant de feu* hanno cioè meno vita.<sup>21</sup> Effettivamente è così: sebbene la figura sia condotta da un'ottima dote disegnativa e il colore, specie nell'affresco sia lodevole, Romanelli contiene i movimenti dei suoi personaggi. La grazia delle teste, la collocazione delle figure, il loro drappeggio, per d'Argenville sono solo simili a quelli di Pietro da Cortona. Così, nelle *Storie della contessa Matilde* lo stesso ci vede tutte le grazie della composizione, del colorito e del disegno riunite.<sup>22</sup> In questi giudizi in cui indubbiamente lo scrittore francese sembra essere stato guidato da un gusto rococò che lo portò ad ammirare quelle

decorazioni in cui è più evidente una certa finezza che sembra introdurre la pittura decorativa del Settecento.

Sarà l'abate Luigi Lanzi e la sua *Storia pittorica d'Italia* a confrontarsi con un criterio del tutto diverso. La storia pittorica non si cura tanto di studiare l'uomo quanto il pittore; anzi si può dire che invece di cercare il pittore che isolato e solitario medita una sua originalità, quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito, il grado di molti pittori, che risuonano nella storia di tutta l'arte. Il piano dell'opera non è altro che quello suggerito da Jonathan Richardson con il suo *Traité de la peinture traduit de l'anglais* che uscì ad Amsterdam nel 1728, ma c'è anche una certa traccia presso: *Sopra l'origine, il progresso e la decadenza delle arti del disegno*, ossia la lettera in cui Raphael Mengs tracciò la linea di tutti i periodi dell'arte. Da Winckelman, Mengs trasse l'idea di descrivere separatamente le scuole. Il suo scopo è, dunque, di darci una visione panoramica dell'arte pittorica in Italia, ecco che, perciò, decade lo schema vasariano utilizzato dai precedenti ovvero quell'ampio sviluppo del racconto biografico e della descrizione delle opere. È abolito, così anche l'aneddoto insieme a tutto ciò che non funziona al fine. Il Lanzi, infatti, ha elaborato un sistema che è propenso ad incasellare e classificare piuttosto che a descrivere personalità ed opere. La sua schematica organizzazione sicuramente nuoce alla parte critica vera e propria anche se, per quel che ci riguarda, Romanelli è da lui classificato nell'epoca quinta della scuola romana ed è considerato uno dei più illustri allievi di Pietro da Cortona insieme con Ciro Ferri. Il Lanzi, in pratica, nell'accomunare i due pittori ha acutamente messo in rilievo quelli che sono, a suo avviso, i seguaci più rappresentativi del Berrettini: Romanelli del primo stile cortonesco, il Ferri dello stile cortonesco tardo, quello più sonoro ed appariscente, per intenderci. Rispetto alle fonti già analizzate ci dice però qualche cosa di nuovo, accenna, infatti, al mutamento di maniera del Romanelli scrivendo che: "[...] ]