

CHARLES CLÉMENT, *Nicolas Poussin paesaggista*
«Revue des Deux Mondes», febbraio 1850, pp. 696-730, paragrafo IV pp. 720-724.

Presentazione, traduzione e note
di GIULIO ORAZIO BRAVI

«Le cose in cui vi è perfezione non vanno viste in fretta,
ma con tempo, giudizio, intelligenza. Per giudicarle bene
bisogna usare lo stesso metro come per farle bene»
(Nicolas Poussin a Chantelou, 20 marzo 1643)

«Voglio frequentare un maestro
che mi restituisca a me stesso... Tutte le volte
che esco da un Poussin, so meglio chi sono io»
(Paul Cézanne a Joachim Gasquet)

Ha ragione Pierre Rosenberg: Nicolas Poussin è un pittore difficile. Nulla ci colpisce al primo contatto con lui. La sua opera ha bisogno, per Rosenberg, di un mediatore che ci apra gli occhi: una persona, un libro, un evento come una mostra¹. O anche, aggiungo io, una giornata di grazia.

In un museo, visitato anche più volte, ci capita di passare davanti a quadri senza che ce ne avvediamo della loro segreta bellezza. Poi, una mattina, per una felice disposizione del nostro spirito, visitando ancora quel museo siamo colpiti da un quadro al quale non avevamo mai prima prestata attenzione. A me è successo una mattina al Louvre, all'incirca verso la fine degli anni Novanta, passando davanti alla tela di Poussin, *Baccanale con suonatrice di chitarra*² (nell'immagine qui sotto). Attirato dal dipinto, fui colpito dai netti contrasti degli effetti di luce e di colore, dalla lucente vivezza del blu, del rosso, dell'arancione, dal cielo azzurro solcato da cumuli bianchi e nuvolaglia scura, dall'albero



frondoso, dai piani rilevati dal lume digradanti verso l'orizzonte, dall'armonia della composizione, dalla singolare e gioiosa scena mitologica di cui osservai sorpreso ogni bel dettaglio. Scoprivo Poussin.

Chi aveva fatto per me in quella fortunata mattina da mediatore? Non avevo dubbi, Tiziano. Ho visto per la prima volta Poussin con gli occhi educati da alcuni anni ad ammirare il grande pittore veneto. Mi piacque stabilire confronti, per cogliere evidenti analogie ma anche le differenze dovute a una diversa sensibilità poetica del colore, della luce, dell'aria, del soggetto.

Alla contemplazione di questa tela seguì subito quella di altre che al Louvre stanno vicine, *Bacco nutrito dalle ninfe*, *Il trionfo di Flora*. Per alcuni anni, vagabondando per musei e per mostre, mi misi d'impegno a ricercare queste poesie arcadico-pastorali del pittore francese, poesie d'amore del repertorio mitologico create «sotto il segno di Bacco» (Thuillier) e della pittura veneziana del primo Cinquecento, opere che contrassegnano la fase creativa di Poussin dei suoi primi anni romani, tra gli anni Venti e Trenta del Seicento³. Feci letture di Tasso, Marino, Sannazaro e della poesia antica di Teocrito e Virgilio. Mi piaceva, come mi piace tuttora, passando dall'uno all'altro godere della poesia di ambedue i linguaggi, figurativo e letterario, contento di cogliere corrispondenze e comuni motivi di ispirazione, nel rispetto della peculiare bellezza di ciascun linguaggio.

Il mio gusto maturava. Con la assidua frequentazione dei musei, che sono per me, con le amate montagne, i posti più belli del mondo, andavo allestendo una mia pinacoteca ideale in cui collocavo i quadri più belli dei miei pittori più amati. In questa pinacoteca una piccola sala molto speciale è dedicata Corot. E non tanto con gli idilli argentei della maturità ispirati da Lorrain, pure affascinanti, quanto piuttosto con i paesaggi romani e francesi degli anni Venti e Trenta. Così avvenne che in una delle visite al Louvre che feci nel 2005 mi capitò, arrivato davanti al quadro di Poussin *L'estasi di s. Paolo*⁴, che avevo visto altre volte soffermandomi a considerare lo straordinario gruppo dell'apostolo

¹ PIERRE ROSENBERG, *Encountering Poussin*, in *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, Catalogo della mostra: New York, The Metropolitan Museum 12 febbraio -11 maggio 2008, a cura di Pierre Rosenberg e Keith Christiansen, New York, The Metropolitan Museum, 2008, pp. 5-7, p. 5.

² Olio su tela, cm. 121x175, 1627-1628, JACQUES THUILLIER, *L'opera completa di Poussin*, Milano, Rizzoli Editore, 1974, p. 91, cat. n. 47: «È stato proposto di scorgervi la figurazione d'un passo di Filostrato evocante la isola di Andro, dove per grazia di Bacco il vino scorre a rivoli; in effetti, l'opera presenta strette affinità con la celebre tela di Tiziano conservata al Prado e con la stampa relativa al passo suddetto di Filostrato nell'edizione dovuta a Blaise de Vigenère; ma i rinvii appaiono alquanto generici, e nulla, per esempio, accerta l'ambientazione in una isola».

³ La più ampia bibliografia sul pittore francese in ANTHONY BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London, Phaidon, 1966, 2 voll., I vol. pp. 181-231; per gli aggiornamenti dopo il 1966: *Nicolas Poussin 1594-1665*, Catalogo della mostra: Galeries Nationales du Grand Palais, Parigi 27 settembre 1994-2 gennaio 1995, a cura di Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, Paris, Reunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 539-556; per gli aggiornamenti dopo il 1994: *Poussin and Nature. Arcadian Visions*, cit., pp. 373-391.

⁴ Olio su tela, cm. 148x120, 1649-1650, Museo del Louvre (THUILLIER, cit., p. 106, cat. n. 169).

«rapito in cielo» (2 Cor.12,1-4) sorretto da tre angeli, di fissare l'attenzione sul particolare del paesaggio che sta sotto il gruppo, in profondità spaziale, lirico, semplice, naturale. Mi parve in tutto un paesaggio del mio primo Corot⁵, quello dei luminosi e poetici studi a olio su carta degli anni 1825-1827, dalla gamma cromatica ridotta, che va dal giallo, all'ocra, al rosa, al marrone chiaro e al verde chiaro, dalla nitidezza volumetrica delle case, dalla trasparenza del cielo. Vediamo ciò che siamo per magico incanto predisposti a vedere. Nella prima scoperta di Poussin mi aveva fatto da guida Tiziano. Ora Corot mi guidava alla scoperta del Poussin paesaggista. Ci fu poi scambio di doni: quando nel 2010 vidi al Museo Calvet di Avignone il quadro di Corot *Sito d'Italia* del 1848, mi sembrò in tutto un paesaggio di Poussin. Nulla di cui meravigliarsi: la poesia vive di poesia, è un continuo ricevere e dare, vale per gli artisti, vale anche per noi che ne gustiamo le opere. Ha così preso avvio la mia indagine sui paesaggi di Poussin; ma più che un'indagine, non reputandomi uno storico dell'arte, e non volendo nemmeno esserlo, è cominciato un innamoramento vero⁶. Sono partito ancora dal Louvre, con le due tele *Paesaggio con Diogene* e *Paesaggio con Orfeo ed Euridice*, per continuare con le *Stagioni*⁷; e poi via per altri musei.

Se già nelle poesie d'amore e arcadico-pastorali del primo periodo non era mancata la raffigurazione di una natura esuberante e selvaggia; se nelle opere del genere storico spiccano complessi architettonici e urbani di profonda spazialità prospettica: elementi che rivelano come nel pittore fosse sempre stato vivo l'interesse per l'ambientazione naturale e paesistica⁸, osservavo, aiutato anche dalla lettura dei più aggiornati studi, che solo a partire dalle due celebri e meravigliose tele *Paesaggio con s. Matteo* (immagine n. 1 a p. 9) e *Paesaggio con s. Giovanni*, di Berlino e Chicago, della fine degli anni Trenta (1639-1640), il paesaggio non aveva più come nelle opere precedenti la funzione di sfondo dello svolgimento dell'azione ma diveniva il protagonista principale del quadro⁹. Nel contempo le figure rimpicciolivano, senza scadere nel pittoresco o nell'aneddotico, per sola presenza decorativa e di maniera, ma mantenevano tutta la loro significanza di soggetti forti e nobili, di storica e individuata moralità o di quotidiana vita reale, figure che abitavano il paese con naturalezza, stabilendo con la vasta e bella natura una relazione non gerarchica, non simbolica, non retorica, non misteriosa, ma di immediata e spontanea, quasi stoicamente indifferente adeguazione: come si vede nella stupenda tela, che è uno dei vertici della poesia di Poussin, *Paesaggio con i funerali di Focione* del 1648, conservata a Cardiff¹⁰ (nell'immagine a fianco).



Che cosa mi affascina e tuttora mi incanta di questi paesaggi degli anni Quaranta, periodo della piena maturità del pittore? La geniale invenzione dell'insieme, che è sintesi di valori morali e di valori paesistici; la natura tutta reale e tutta nel medesimo tempo ideale, apparentomi come una seconda natura creata dal gioco di immaginazione, intelletto e sentimento dell'artista; l'equilibrio e l'armonia di forme e di colori; la chiarezza dei toni; i contrasti dei piani di luce, mezza ombra e ombra; la gradevole fusione di architetture e natura; il senso di solidità, di icastica plasticità delle cose, ciascuna resa nella sua bella forma d'esistenza; la profondità spaziale con le suggestive lontananze; l'amore per il dettaglio rilevato con tocco sapiente; la somma

⁵ KEITH CHRISTIANSEN, *The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes*, in *Poussin and Nature...*, cit., pp. 9-37, p. 14: accennando a questo piccolo paesaggio che compare ne *L'estasi di s. Paolo* scrive che «anche Corot deve averlo ammirato per l'alta qualità nella resa dell'ora e del luogo»; sull'influenza di Poussin in Corot: MICHAEL CLARKE, *Corot: between the Classical and the Modern*, in *Cézanne & Poussin. A Symposium*, a cura di Richard Kendall, Sheffield, Academic Press, 1993, pp. 69-87.

⁶ Su Poussin paesaggista: ANTHONY BLUNT, *The heroic and ideal landscape in the work of Nicolas Poussin*, in «The Journal of the Warburg and Courtauld Institute», n. 7, 1945, pp. 154-168; PIERRE FRANCASTEL, *Les paysages composées chez Poussin*, in *Nicolas Poussin, Colloques internationaux du Centre National de la recherche scientifique*, Parigi 19-21 settembre 1958, Paris, Éditions du Centre, 1960, pp. 201-214; RICHARD VERDI, *The Reputation of Poussin's Landscape Paintings in France from Félibien to Cézanne*, in *Cézanne & Poussin...*, cit., pp. 13-29; CLOVIS WHITFIELD, *À propos des paysages de Poussin*, in *Nicolas Poussin (1594-1665)*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel de 19 au 21 octobre 1994, Paris, Musée du Louvre, 1996, 2voll., 1 vol., pp. 243-267: in questo stesso volume KONRAD OBERHUBER, *Les dessins de paysage de jeune Poussin*, pp. 99-119; SILVIA GINZBURG, *La nascita del paesaggio 'classicista' di Nicolas Poussin*, in *Archivi dello sguardo: Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, Atti del convegno, Ferrara, Castello Estense, 22-23 ottobre 2004, a cura di Francesca Cappelletti, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 284-322; *Poussin and Nature...*, cit., con ricca bibliografia, in particolare i saggi introduttivi di CHRISTIANSEN, cit., di ANNA OTTANI CAVINA, *Poussin and the Roman Campagna: in Search of the Absolute*, pp. 39-49, e di CLAIRE PACE, *Pace and Tranquillity of Mind: The Theme of Retreat and Poussin's Landscapes*, pp. 73-89; *Nature et Idéale. Le paysage à Rome 1600-1650*, Catalogo della mostra: Grand Palais, Galeries nationales, Parigi 9 marzo-6 giugno 2011, Paris, Éditions de la Rmn-Grand Palais, 2911: in questo catalogo SILVIA GINZBURG, *Les paysages de Nicolas Poussin et de Gaspard Dughet dans la première moitié du XVII siècle*, pp. 55- 65.

⁷ *Paesaggio con Diogene*, olio su tela, cm. 160x121, 1648, Museo del Louvre (*Poussin and Nature...*, cit., p. 280, cat. n. 62); *Paesaggio con Orfeo ed Euridice*, olio su tela, cm. 124x200, 1648-1650, Museo del Louvre (*Poussin and Nature...*, cit., p. 238, cat. n. 47); per le *Stagioni* vedi nota 35.

⁸ WHITFIELD, cit., in particolare le pp. 246-248, a p. 247 cita una lettera di Cassiano dal Pozzo del 1630 in cui questi scrive di voler commissionare due paesaggi a Poussin considerandoli superiori a quelli di Filippo Napoletano e di Paul Brill: a questa data, per questo autore, Poussin è già considerato pittore paesaggista oltre che del genere storico; purtroppo opere di questo primo periodo, molto probabilmente dal formato piccolo come quelle dei pittori paesisti del Nord attivi in questo stesso periodo a Roma, sono andate disperse.

⁹ *Paesaggio con s. Matteo*, olio su tela, cm. 99x135, 1640, Gemäldegalerie di Berlino (*Poussin and Nature...*, cit., p. 210, cat. n. 35); *Paesaggio con s. Giovanni*, olio su tela, cm. 100,3x136,4, 1640, The Art Institute di Chicago (*Poussin and Nature...*, cit., p. 210, cat. n. 36).

¹⁰ *Paesaggio con i funerali di Focione*, olio su tela, cm. 117,5x178, 1648, National Museum Wales di Cardiff (*Nature et Idéal...*, cit., p. 222).

diligenza d'ecuzione. Gli storici dell'arte hanno chiamato questi paesaggi eroici, ideali, classici. Semplicemente dico paesaggi sublimi, solenni, mondi di serena poesia, di quieta e pacificata realtà.

Nel tempo in cui iniziavo a compenetrarmi della grandezza artistica di questi paesaggi leggevo di estetica, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, sui concetti di creazione, di genio, di immaginazione, di contemplazione. Quello che apprendevo a livello teorico vedevo portato a esemplare manifestazione nell'opera di Poussin paesaggista. Quando mi trovo al cospetto di questi paesaggi vivo ora momenti di forte commozione e grande gioia, come mi trovassi in uno stato di grazia, per la certezza di aver raggiunto, dopo quasi vent'anni di frequentazione della poesia figurativa, una mèta, che per me significa un'acquisizione interiore salda e perenne di comprensione dell'arte pittorica. Dopo questa acquisizione mi è stato facile, quasi naturale, capire e amare Cézanne¹¹.

Mentre evolveva la mia comprensione di Poussin, mi dedicai alla lettura di autori che avevano scritto sul pittore francese, a cominciare da Bellori¹² e Félibien¹³. Procedendo nello studio arrivai al saggio di Eugène Delacroix, pubblicato nel 1853¹⁴. Stando alle conoscenze che allora avevo, Delacroix era il primo autore che in Francia anteponeva in maniera netta il Poussin paesaggista al Poussin storico, interrompendo una tradizione nell'apprezzamento del pittore che scendeva ininterrotta da Bellori e Félibien¹⁵. Decisi di tradurre in italiano il saggio di Delacroix e di annotarlo. Tradurre e annotare è un esercizio che mi giova molto: mi costringe a nutrire col solido cibo dell'erudizione le mie sensazioni lievi. Mentre conducevo la traduzione, cercavo di risalire alle possibili fonti di Delacroix. Mi imbattei così, del tutto casualmente perché Delacroix non lo cita, nel lungo saggio di Charles Clément, *Nicolas Poussin*, comparso sulla «Revue des Deux Mondes», nel febbraio del 1850, tre anni prima del saggio di Delacroix¹⁶, che lessi in Rete, sul sito web Gallica, dove si trovano digitalizzate migliaia di opere della Bibliothèque Nationale de France, tra le quali la serie completa della «Revue des Deux Mondes» (<http://gallica.bnf.fr/>).

Del testo di Clément mi colpì in modo singolare il paragrafo dedicato al Poussin paesaggista. Molte considerazioni e valutazioni, espresse con essenziali annotazioni, coincidevano con le mie, per cui mi sentivo confortato. Per uno come me, arrivato tardi e senza studi a interessarsi di pittura, e che tutto basa sulle sue sensazioni, è sempre motivo di intima soddisfazione vedere condivisi i propri giudizi da persone autorevoli e di gusto. Scoprii poi che in Francia il primo a rovesciare la consolidata gerarchia che vedeva nel Poussin prioritariamente il grande pittore di storia non era stato Delacroix ma Clément, che Delacroix, se pure non citandolo, mostrava di aver letto. Dico in Francia, perché in Inghilterra la grande stima per il Poussin paesaggista datava già dal 1821, quando William Hazlitt (1778-1830) aveva pubblicato un articolo entusiasta sul quadro *Paesaggio con Diana e Orione*, contribuendo a diffondere per tempo in Inghilterra la passione per i paesaggi di Poussin, alcuni dei quali, forse non a caso a partire da questo momento, varcarono la Manica, desiderati da collezionisti inglesi¹⁷. Leggevo in Clément osservazioni che rinviavano ad un pensiero estetico nutrito di Kant e Schelling; vi scorgevo una cultura che andava al di là della sola conoscenza della storia dell'arte; mi intrigava il confronto parallelo che stabiliva tra Poussin e Rousseau, nonché l'uso di concetti ricorrenti nel pensatore e scrittore francese, come *rêverie*, immaginazione sognante, dolce malinconia, eterna giovinezza della natura, contemplazione pura e disinteressata, applicati alla descrizione delle sensazioni che i paesaggi di Poussin imprimevano nell'animo. La sensibilità romantica di Clément, di Delacroix, di William Hazlitt, anch'egli fervoroso lettore di Rousseau, aveva sicuramente contribuito, fornendo ai critici una strumentazione concettuale e lessicale nuova, a far evolvere e a rafforzare nell'Ottocento la piena valutazione dei paesaggi di Poussin, liberandoli dall'ancillare asservimento alla storia, per godere liberamente delle loro intrinseche e autonome qualità pittoriche. Capivo che al testo di Clément, per l'autorevolezza della rivista sulla quale era stato pubblicato, tra le più lette negli ambienti letterari e artistici dell'epoca, si doveva riconoscere una certa importanza nella storia della fortuna critica di Poussin, e mi meravigliavo che gli studi sul pittore l'avessero trascurata. All'interesse mio personale per il saggio di Clément, dovuto alle circostanze nelle quali vi ero giunto, si aggiungeva dunque un interesse scientifico per la storia della critica. Infine vi era ancora un motivo che mi rendeva simpatica la lettura del testo del critico francese, l'aver appreso che il suo cammino intellettuale, intrapreso con gli studi teologici per approdare all'arte passando attraverso la filosofia, non era diverso dal mio. Pensiamo di studiare altro, in realtà è un continuo studio di noi stessi, con infinite variazioni.

Conclusa la traduzione del saggio di Delacroix, passai subito a quella del capitolo di Clément dedicato al Poussin paesaggista, sempre con lo scopo di compiere, con la traduzione e l'annotazione, un utile esercizio personale. Il

¹¹ Sull'influenza di Poussin in Cézanne: *Cézanne & Poussin...*, cit.

¹² GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 2009, Vol. II, pp. 419-481 (I ediz. Roma 1672).

¹³ ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1666-1688, 5 voll., la vita di Poussin compare nel vol. IV uscito nel 1685 (numerose ristampe), consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France, nell'edizione Trevoùx, De l'Imprimerie de S.A.S., 1725, IV vol., pp. 3-162.

¹⁴ EUGÈNE DELACROIX, *Le Poussin*, in «Le Moniteur Universel», 26, 29, 30 giugno 1853, letto nell'edizione: *Oeuvres littéraires, II, Essais sur les artistes célèbres*, Paris, Les Éditions G. Crés, 1923, pp. 57-104.

¹⁵ Accenna al saggio di Delacroix RICHARD VERDI, *Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIII et XIX siècles*, in *Nicolas Poussin 1594-1665...*, cit., pp. 98-105.

¹⁶ CHARLES CLÉMENT, *Nicolas Poussin*, in «Revue des Deux Mondes», febbraio 1850, pp. 696-730; dalle consultazioni finora fatte vedo che solo Anthony Blunt cita il saggio di Clément nella sua vasta bibliografia su Poussin, in BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin...*, cit., p. 203.

¹⁷ *Paesaggio con Diana e Orione*, olio su tela, cm. 119,1x182,9, 1658, Metropolitan Museum di New York (*Poussin and Nature...*, cit., p. 284, cat. n. 63); WILLIAM HAZLITT, *On a Landscape of Nicolas Poussin*, in *Table Talk*, «London Magazine», agosto 1821; ristampato in *Table Talk or Original Essays*, 2 voll.: consultabile in Rete, con link dalla voce *William Hazlitt* di Wikipedia; sul ruolo avuto da Hazlitt nella fortuna del Poussin paesaggista CHRISTIANSEN, cit., pp. 16-17: per questo autore Hazlitt è il primo ad invertire la vecchia gerarchia in base alla quale il paesaggio era considerato nella pittura di Poussin come genere inferiore alla pittura di storia o, nelle migliori delle ipotesi, come sua ancella.

lavoro compiuto è servito a me. Forse potrà ora servire anche ad altri amanti di Poussin, che vi potranno trovare materia di qualche riflessione e motivo di ulteriori approfondimenti.

Mentre concludevo questo lavoro, avevo la felice occasione nel mese di febbraio di quest'anno di contemplare alla mostra *Verso Monet. Storia del paesaggio dal Seicento al Novecento*, allestita nel Palazzo della Gran Guardia di Verona, la prodigiosa tela di Poussin *Paesaggio con le ceneri di Focione* conservata nel Museo di Liverpool¹⁸, e che fa pendant con la tela *Paesaggio coi funerali di Focione*, di cui ho riprodotto l'immagine a p. 2. Ne ho scritto nel mio Diario, che curo su questo sito web, sotto la data del 18 febbraio 2014: <http://www.giuliooraziobravi.it/blog/?p=1395>

Charles Clément (nome usuale di Charles Francis Clément-Grandcourt) nasce a Rouen il 9 agosto 1821 e muore a Parigi il 5 luglio 1887. Fu critico letterario, critico d'arte, storico dell'arte, traduttore. A seguito nel 1830 della rovina del padre, imprenditore tessile, la madre, di origine svizzera e protestante, si trasferisce con i quattro figli nel Canton Vaud ad Aubonne, per poi stabilirsi nel 1833 a Montreux sul Lago Lemano. Nel 1838 Charles, diciassettenne, compie studi preparatori di teologia a Ginevra; nel 1840 studi letterari all'Accademia di Losanna dove ottiene il baccalaureato; nel 1841-1842 studia geologia e visita le miniere presso Dresda; nell'ottobre 1842 si iscrive ai corsi di Friedrich Schelling e Leopold von Ranke a Berlino, dove nell'agosto 1843 ottiene il diploma di Pivatdozent; negli anni 1844-1845 è all'Università di Tubinga dove ottiene il dottorato in Filosofia.

Stabilitosi a Parigi, inizia l'attività di saggista con la pubblicazione di articoli sulla «Revue Suisse», divenendo nel frattempo precettore dei figli del conte Duchâtel, Ministro dell'Interno di Luigi Filippo. Nel 1846 comincia a frequentare il pittore vodorese Charles Gleyre e a scrivere su «La Revue des Deux Mondes». Negli anni 1848-1849 soggiorna a Londra dove accompagna in esilio la famiglia Duchâtel. Con la collaborazione dell'amico pittore Gustave Ricard inizia la redazione del lungo saggio dedicato a Poussin, che esce nel 1850. Nel 1853 viaggia in Italia, Sicilia e Algeria. Nel 1861 Napoleone III lo incarica di negoziare a Roma i pezzi più importanti della Collezione Campana. È nominato Cavaliere della Legion d'Onore e Conservatore aggiunto al Louvre. Nel 1863 dà avvio, rimpiazzando il pittore e critico d'arte Étienne-Jean Delécluze, alle recensioni dei *Salons* sul «Journal des débats».

Il lascito intellettuale di Clément è immenso: un fondo di manoscritti e di lettere di una ricchezza eccezionale. Una piccolissima parte è stata microfilmata negli anni Ottanta dello scorso secolo dal Getty Research Institute di Los Angeles. Conservato dai discendenti, che ne hanno in corso un inventario sistematico, notizia del 2008, il fondo attende ancora di essere conosciuto e studiato. Una volta reso pubblico, sarà una miniera di notizie utile a tutti gli Ottocentisti. Intanto sarebbe auspicabile una pubblicazione antologica degli articoli apparsi sulle riviste letterarie e storico-artistiche, a cominciare dalle recensioni dei *Salons*.

Principale opera di Clément è la monografia dedicata a Géricault nel 1868. Nonostante gli studi successivi ne abbiano in parte corretta l'impostazione e bonificato il catalogo, resta ancora un punto di riferimento¹⁹. La mia conoscenza di Clément si limita al momento al saggio su Poussin. Non ho letto di lui altro.

Il saggio su Poussin è la prima opera critica di Clément di un qualche rilievo, scritta all'età di 29 anni, quando ancora le sue conoscenze storico-artistiche dovevano approfondirsi e ampliarsi con la visita delle principali collezioni europee e col progressivo affinamento del suo gusto che tien sempre dietro al molto vedere. Le fonti per la redazione del saggio sono dall'autore indicate alla nota 2 di p. 697: «I lavori critici e biografici su Poussin sono numerosi e in genere insignificanti. I più importanti, senza dubbio, e per meglio dire quelli dai quali tutto è stato tratto: Félibien, *Entretiens sur la vie des Peintres*; Bellori, *Vite di Pittori*, e soprattutto la *Correspondence* completa di Poussin, pubblicata nel 1824. Ricordo poi la *Vie du Poussin* di Castellan (1811), la notizia data dal de Piles nell'*Abrégé* della *Vie des Peintres*, le *Mémoires sur la vie de Poussin* di Maria Gaham e l'*Essai sur la Vie et les Tableaux de Poussin* di Cambry. Alcune di queste opere sono semplici sunti biografici, altre sono studi destinati specialmente agli artisti».

Il capitolo di Clément è corredato di tre note. Le riporto di seguito nel testo tra parentesi quadre, per non confonderle con le note a piè di pagina che sono mie. Rispetto i capoversi dell'originale a stampa. Il testo originale a stampa non ha immagini. Quelle qui inserite alla fine, alle pp. 9-10, sono una mia scelta.

¹⁸ *Paesaggio con le ceneri di Focione*, olio su tela, cm. 116,8x178,1, 1648, National Museum di Liverpool (*Poussin and Nature...*, cit., p. 228, n.43).

¹⁹ *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1868 (già apparso negli anni 1866-1867, nella «Gazette des Beaux-Arts»; riedito nel 1879 e nel 1973). Altre opere di Clément: *De la peinture religieuse en Italie jusqu' à Fra Angelico de Fiesole*, Paris, Ch. Meyrueis, 1857; *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une étude sur l' art en Italie avant le XVI siècle et les catalogues raisonnés historiques et bibliographiques*, Paris, Hetzel, 1861 (tradotto in tedesco nel 1870; in Italia due anni dopo uscì: LUIGI VENTURI, *Dei criteri dell' arte e della loro esplicazione nei tempi del Risorgimento a proposito di un libro del sig. Carlo Clement intitolato Michelangelo, Leonardo, Raffaello*, Firenze, Tipografia Galileiana, 1863); *Catalogue des bijoux du musée Napoléon III*, Paris, Firmin-Didot frères, fils et C.ie, 1862; *Études sur les beaux-arts en France*, Paris, Michel Levy, 1865; *Prud'hon. Sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, Paris, Didier, 1872 (già apparso negli anni 1869-1870, sulla «Gazette des Beaux-Arts»; riedito nel 1875 e 1880); *Léopold Robert d'après sa correspondance inédite*, Paris, Didier, 1875; *Artistes anciens et modernes*, Paris, Didier, 1876; *Gleyre, étude biographique et critique*, Paris, Didier, 1878; *Decamps*, Paris, Librairie de l'art, 1886. Le riportate notizie biografiche e bibliografiche sono tratte dalla lunga scheda che si legge in Rete redatta dall'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA): (<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/clement-charles.html>). La scheda riporta la notizia (di cui non fornisce alcun riferimento documentario o bibliografico) che nella redazione del saggio su Poussin Clément si sarebbe avvalso della collaborazione dell'amico pittore Gustave Ricard (1823-1873).

Il valore di Poussin come paesaggista non è mai stato contestato²⁰. Non dobbiamo dunque rivendicarlo, ma definirlo e spiegarlo. In genere si dice che il sentimento della natura è nato nel XVIII secolo con Rousseau. Si dimentica che la letteratura non è l'unica interprete di questo sentimento, e che non è nemmeno l'interprete naturale e principale, in quanto non l'esprime che con l'aiuto di immagini molto ardite che non le sono proprie, ma che prende in prestito dalle reminiscenze della pittura. Resta vero che quel sentimento profondo della natura, che la considera come una realtà che trae il suo significato solo da se stessa, è del tutto moderno²¹. La pittura lo deve a Poussin, la letteratura a Rousseau.

Gli stessi Greci, che in fatto di bellezza hanno conosciuto tutto, sono rimasti quasi estranei a questo sentimento. Se si volesse trovarne l'origine antica, bisognerebbe cercarla nell'India piuttosto che in Grecia. Il pantesimo riveste la natura di tutto il valore che essa toglie agli individui; l'uomo si spoglia volentieri per arricchire questa madre che adora; si inabissa nella contemplazione per annullarsi nella sostanza di questa divinità superba e terribile. L'antropomorfismo greco, al contrario, impoverisce la natura per arricchire l'uomo. La Grecia, idolatra della bellezza, non prende che una cosa della natura, la più bella, la forma umana, la divinizza, e lascia cadere il resto, come fasce ormai inutili all'infante divenuto dio. Bisogna tuttavia aggiungere che, se questo amore appassionato della natura che caratterizza i secoli moderni non si trova presso i Greci antichi, non è tuttavia del tutto assente da quei mirabili organismi. Platone ce ne dà molti esempi. È impossibile leggere il coro d'*Edipo a Colono*: «Straniero, eccoti nel luogo più delizioso dell'Attica» ecc.²², o l'inizio del *Fedro*²³, senza sentirsi trasportati nella sfera disinteressata di cui parliamo²⁴.

²⁰ Due autori francesi che Clément ha citato tra quelli da lui visti, Roger de Piles e Jacques Cambry, hanno scritto sui paesaggi di Poussin; un terzo autore, Jean-Baptiste Deperthes, va qui ricordato a testimonianza del fatto che già prima di Clément il valore di Poussin paesaggista era tenuto in Francia da alcuni in grande considerazione. Roger de Piles (1635-1709) reagì all'arte accademica affermando il valore del colore, dell'imitazione del naturale, della personalità dell'artista, della libertà di gusto; scrivendo di Poussin, mentre rimarca una certa durezza delle figure, una mancanza di varietà e di contrasto nei gesti e nelle pose, parendogli bassorilievi, annota invece come nei paesaggi «abbia maggiormente consultato la natura; la ragione è che, non potendo trovare il paesaggio nei marmi antichi, fu costretto a cercarlo nel naturale»; i suoi paesaggi sarebbero stati perfetti se avesse posto maggiore attenzione «ai colori locali e all'artificio del chiaroscuro» (*Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait; de la connoissance des dessins; de l'utilité des estampes*, Paris, Chez Jacques Estienne, 1715: discorre di Poussin alle pp. 466-470, edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France. Jacques Cambry (1749-1807), viaggiatore e saggista, commissario per le scienze e le arti in Bretagna, pubblica una vita di Poussin nel 1783 fondata su Félibien ma nella quale si sente anche l'influsso di de Piles: «Tutti i paesaggi di questo grande uomo hanno un carattere di maestà, che loro è proprio. Sempre semplice, non si perde con piccoli effetti di luce, zampilli d'acqua, cascatelle; tutte le ricchezze dell'architettura egiziana e greca, tutte le bellezze tranquille e sublimi della natura sono nei suoi quadri. In essi è sempre un episodio interessante che parla all'anima, che indica il sentimento che lo spettatore deve provare: è Diogene nei pressi di Atene, che rompe una inutile tazza alla vista di un giovane che beve dal cavo della mano; è s. Giovanni che scrive il vangelo in mezzo alle rovine e alle devastazioni del tempo; è un vegliardo sotto un albero frondoso immerso nei suoi pensieri filosofici, appese armi e lira di gioventù all'albero che ora gli offre la sua ombra» (*Essai sur la Vie et les Tableaux de Poussin*, Paris, P. Didot l'aîné, 1798, p. 51 (edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France), prima edizione Paris 1783. Mentre in Inghilterra William Halzitt pubblica le sue prime osservazioni sulla pittura di Poussin, in Francia Jean-Baptiste Deperthes (1761-1833), pittore e teorico del paesaggio, compone nel 1818 un trattato sul paesaggio espressamente destinato ai pittori che vogliono perfezionarsi in questo genere; grande considerazione è riservata ai pittori del XVII secolo e tra questi a Poussin, i cui «paesaggi tengono un posto altrettanto distinto come quello del genere storico»; ma mentre nei quadri storici di solito era negligente nello studio della natura, «la consultava scrupolosamente ogni volta che il suo genio lo portava a rappresentare un paesaggio»; Poussin è «un esempio memorabile dei vantaggi che risultano dall'imitazione della natura, e particolarmente dallo studio delle sue bellezze considerate isolatamente»; se si osserva attentamente il *Paesaggio con Diogene* ci avvediamo che Poussin «nei suoi paesaggi studiava scrupolosamente la natura: ed il motivo per il quale ci appare sempre vero nelle sue composizioni ideali sta nell'essere rimasto costantemente fedele a questo metodo» (*Théorie du paysage, ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter, et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, Chez Lenormant, 1818, pp. 221 e 15, edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France).

²¹ Sviluppa a fondo questo concetto FRANCASTEL, cit., per il quale Poussin rappresenta, nell'unità plastica e pittorica della sua pennellata, una visione nuova del mondo, che si libera di ogni forma di autorità, di subordinazione alla retorica, visione che consiste in una appercezione immediata della natura, spontanea, libera, per contatto diretto dell'occhio, strumento dello spirito, con il mondo dei fenomeni (p. 210).

²² «Coro: - Sei venuto, ospite, a una terra ricca di cavalli, dimora gradita più che ogni altra nel mondo; la candida Colono dove l'usignolo sempre geme nelle verdi valli, nascosto nell'edera scura, dentro alle foglie segrete, sacre al dio, feconde di frutti, protette dal sole, dal vento, dal turbine. Dioniso la visita tutt'intorno, insieme alle ninfe nutrici. Ogni giorno fiorisce la rugiada del cielo lo splendido narciso, l'antica corona di Demetra e Persefone, e il croco dorato. Le sorgenti insonni inquiete alimentano il Cefiso che ogni giorno scorre con le vergini acque a fecondare i campi e le terre ondulate. Non mancano le danze delle Muse, né Afrodite dalle redini d'oro. E cresce ancora qualcosa che è ignota all'Asia e alla grande isola dorica di Pelope, un albero spontaneo indistruttibile, terrore delle armi nemiche; fiorisce splendidamente per tutta la terra, il verde ulivo che nutre i fanciulli. Nessuno, né giovane né vecchio, lo potrà distruggere di sua mano; l'occhio perenne di Zeus lo guarda, e l'occhio glauco di Atena...» (SOFOCLE, *Edipo a Colono*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di Guido Paduano, Torino, UTET, 1982, vol. II, p. 767, vv. 667-693).

²³ «Socrate: - Ah, per Era, che bel posto per riposare! Con questo platano così ampio di fronde e così alto! E che slancio quell'agnocasto, che bellissima ombra! È al colmo della sua fioritura e spande profumo per tutto il luogo. La sorgente amenissima scorre sotto il platano con fresche acque, come si può sentire col piede. Dalle statuette e dalle immagini si direbbe un luogo sacro a qualche ninfa e ad Acheloo. E poi, la brezza del posto, quant'è amabile e dolce! Melodia estiva che risponde al coro delle cicale. Ma più gentile di tutto è quest'erba, sorta così soffice sul dolce pendio, da appoggiarvi comodo il capo per chi si sdraia. Sicché mi sei stato una guida stupenda, Fedro caro - » (PLATONE, *Fedro*, Traduzione di Piero Pucci, Bari, Laterza, 1998, pp. 9-10, 230b-c)

²⁴ «sfera disinteressata»: l'aggettivo «désintéressée» non deve passare inosservato. Esso rimanda all'estetica del bello, sia della natura sia dell'arte, di Kant; e prima ancora al sentimento della natura di Rousseau, quale appare soprattutto nelle *Fantasticherie del passeggiatore solitario* (*Les rêveries du promeneur solitaire*). L'espressione «contemplazione pura e disinteressata» (orig. «contemplation pure et désintéressée») per denotare la necessaria condizione che rende possibile un sentimento genuino della natura, il solo capace di recare quiete, pace, incanto, è nella Settima passeggiata, tutta pervasa del sentimento della natura a cui qui accenna Clément (*Le passeggiata solitaria*, in *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Firenze, Sansoni, 1972, p. 1360): «Vi ha in questa oziosa occupazione un incanto che non si sente se non nella completa calma delle passioni, ma che allora basta da solo a rendere la vita dolce e felice; non appena vi si mescoli un motivo d'interesse o di vanità [...] tutto quel dolce incanto svanisce» (p. 1362). Sul giudizio

Vi è un'altra maniera di ammirare o d'amare la natura, molto più comune, molto più accessibile ai più, di cui non neghiamo affatto la legittimità, ma che teniamo nettamente distinta dalla prima. Al di sotto di quel sentimento profondo, appassionato, poco incline al piacere, religioso perché non ha nulla d'egoista, se ne trova un altro assorbito avanti tutto dalla voluttà, dal piacere, dall'attrattiva. La natura serve dell'amore. Qui è il suo prezzo. Galatea fugge sotto i salici e la loro tenue ombra non è che un velo irritante per la sua bellezza²⁵. La musa leggera che si addormenta al mormorio delle sorgenti, che incorona di rose brillanti la coppa piena di tutte le sue delizie, è la musa che ispira Teocrito, Orazio, Virgilio. Essa ha esercitato un dominio potente su pittori e poeti. In ogni scuola troviamo il suo voluttuoso passaggio, che ha forse trovato nel nostro Watteau il suo più distinto rappresentante.

L'amore della natura, quale Poussin ha conosciuto e interpretato, si distingue dal panteismo dell'India, così come dal materialismo poetico della Grecia. La sua opera è severa d'un capo all'altro. Benché abbia sovente rappresentato nei suoi quadri scene tra le più libere della mitologia e dei poeti antichi, l'elevatezza dello stile l'ha sempre salvato dalla licenza. I personaggi dei suoi paesaggi accrescono ordinariamente quel sentimento di malinconia che ci fa provare la natura²⁶. Questa natura, che ci getta in una dolorosa fantasticheria²⁷, è piena di bellezza, sempre giovane, sempre benefica, ma è silenziosa²⁸, e la contemplazione delle sue meraviglie, strappandoci dalla nostra vita febbrile e precipitosa, dal vortice che ci acceca e ci trascina, riempie i nostri cuori di un sentimento misto d'angoscia e di dolce felicità. È possibile che la vista dell'immortale giovinezza della natura, che noi compariamo, senza averne coscienza, con la durata fuggitiva della nostra esistenza, sia una delle cause dell'emozione che essa ci fa provare²⁹; è anche possibile che la natura possieda forze che mal conosciamo capaci di corrispondere con organi misteriosi del nostro essere. Ma è impossibile spiegare con una causa unicamente fisica, materiale, brutta, l'impressione acutissima che provocano sul nostro spirito certi paesaggi. Non è questo il sentimento che provava Telemaco e che Fénelon esprime con così eloquenti parole? «Si sentiva commosso e infiammato; non so che di divino pareva dentro sciogliergli il cuore. Ciò che provava nella parte più intima del suo essere lo consumava segretamente, ed egli non poteva né contenerlo, né sopportarlo, né resistere a una così violenta impressione. Era un sentimento vivo e delizioso, mescolato con un tormento capace di annientare una vita»³⁰.

di gusto scevro da ogni interesse, Kant: «quando si tratta di giudicare se una cosa è bella, non si vuol sapere se a noi o a chiunque altro importi, o anche solo possa importare, della sua esistenza, ma come la giudichiamo contemplandola semplicemente [...] Ognuno deve riconoscere che quel giudizio sulla bellezza, nel quale si mescola il minimo interesse, è molto parziale e non è un puro giudizio di gusto. Non bisogna essere menomamente preoccupati dall'esistenza della cosa, ma del tutto indifferente sotto questo riguardo, per essere giudice in fatto di gusto» (*Critica del Giudizio*, a cura di Valerio Verra, Bari, Laterza, 1972, pp. 44-45, paragrafo 2).

²⁵ Galatea, ninfa marina figlia del dio Nereo, è la protagonista dell'idillio *Il Ciclope* di TEOCRITO, *Idilli*, a cura di Marina Cavalli, Milano, Mondadori, 1991, pp. 109-113. Non ho trovato finora nella tradizione letteraria riguardante Galatea la scena della ninfa che fugge sotto i salici. Clément ha forse confuso, nelle sue reminiscenze mitologiche e letterarie, la figura di Galatea con quella della ninfa sorella Aretusa la quale, giunta un giorno di gran caldo al fiume, desiderosa di fare un bagno rinfrescante, denudatasi appende «le vesti leggere a un salice ricurvo» e si immerge nell'acqua (OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, UTET, 2000, Libro V, 594, p. 273); ma anche di Aretusa non si dice che fuggì sotto i salici; la fuga precipitosa di Aretusa inizia subito dopo che il fiume Alfeo, nel quale ella si è immersa nuda, innamoratosi di lei, la insegue; oppure Clément confonde Galatea con Rea Silvia che, sdraiata sotto l'ombra dei salici, si addormenta; Marte, scortala, si invaghisce di lei e la possiede (*Ovidio, Fasti*, libro III, 17ss.: «dum sedet, umbrosae salices volucresque canorae fecerunt somnos et leve murmur aque»). Forse non dobbiamo vedere nel passo di Clément un preciso riferimento letterario. È più probabile che col nome di Galatea abbia inteso riferirsi a un tipo ricorrente nella poesia pastorale e amorosa, che riassume in sé caratteri e variate vicissitudini delle ninfe della mitologia: attraenti corpi nudi femminili, allettamenti, innamoramenti, rifiuti, fughe, vicende ambientate sempre in una natura ora selvaggia ora dolce ed amena, che partecipa, quasi rispecchiandoli, ai sentimenti dei protagonisti, una natura «serva dell'amore» per Clément.

²⁶ Il sentimento di malinconia provato alla contemplazione della natura è tema ricorrente in Rousseau: «La campagna, ancora verde e ridente, ma in parte spoglia e quasi deserta, offriva dovunque il volto della solitudine e del prossimo inverno. Veniva dal suo aspetto una impressione malinconica e insieme dolce, troppo analoga alla mia età e alla mia sorte per non dovermela paragonare» (*Le passeggiate solitarie*, cit., p. 1326). Anche Delacroix nel saggio *Le Poussin*, cit., scrive dei sentimenti di grandezza e di malinconia, di gioia e di tristezza, che si provano osservando i paesaggi di Poussin: «Le sue lunghe soste nelle magnifiche ville dei dintorni di Roma hanno senza alcun dubbio contribuito a determinare il carattere particolare dei suoi paesaggi. Questa mescolanza di edifici e di alberi, nei quali introduce soggetti interessanti e sempre in armonia con questi begli oggetti, lascia nello spirito un'impressione di grandezza e nel medesimo tempo di malinconia, costituisce un genere a parte nel quale non ha avuto né modelli né rivali [...] questo paesaggio d'Orfeo presenta bene e in maniera forse ancora più toccante questi eterni contrasti di gioia e di tristezza» (*Oeuvres littéraires*, cit., vol. II vol., pp. 57-104, qui p. 91).

²⁷ Immaginazione sognante, fantasticheria, nell'orig. rêverie, è il concetto di cui sono intessute le *Passaggiate solitarie* di Rousseau, che è nel titolo originale *Les rêveries du promeneur solitaire*.

²⁸ In una lettera a Monsieur de Noyers del 20 febbraio 1639 Poussin, parlando di sé, scrive: «qui fais profession de choses muettes», che fa professione di cose mute: la pittura come arte del silenzio? (*Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Paris, Firmin, Didot, 1824, p. 13, edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France).

²⁹ Scrivendo dei paesaggi di Poussin anche JACQUES THUILLIER, che con l'inglese Anthony Blunt è stato uno dei due più grandi studiosi del pittore francese, dice le stesse cose di Clément: «La sofferenza appare legata al destino dell'uomo, che è miseria e conduce alla morte: nessuno si sottrae alla miseria della sua desolazione se non per mezzo della grazia che tocca solo pochi. La gioia in lui [Poussin] è sempre più legata alla natura, onnipotente, eterna, che oppone alla sterile morte dell'uomo la sua fecondità sempre rinascente. Tutto lo svolgimento artistico di Poussin si muove su questa lunga strada che porta lui stesso e l'arte sua dal piano della tragedia a quello del lirismo puro», p. 23; «Ma quel microcosmo di sforzi e dolori che si chiama uomo si cancella nella maestà dei grandi alberi, degli orizzonti digradanti, nell'ordine solenne che presiede ad ogni cosa e dissolve le passioni effimere nella luce limpida», p. 31 (*Nicolas Poussin*, Novara, Edizioni per il Club del Libro, 1969).

³⁰ FRANÇOIS DE FÉNELON (1651-1715), *Les aventures de Telemaque*, Paris, Florentin Delaulne, 1717, 2 voll., II vol., Libro XIX, p. 402 (edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France): su questa edizione è condotta l'edizione italiana *Le avventure di Telemaco*, a cura di Gianni Marocco, Napoli, Guida [1982], il passo citato da Clément a p. 302. Il sentimento di forte impressione di Telemaco parrebbe, dal contesto del discorso di Clément, provato al cospetto della natura. Non è così. Telemaco rimane impressionato dal discorso del suo avolo Arcesio, padre di Laerte, incontrato nel regno dei morti: discorso che si compone di due temi, il primo sulla fragilità e precarietà della vita umana («Così gli uomini passano come i fiori che sbocciano al mattino e alla sera son già appassiti e calpestati: le generazioni degli uomini si succedono come le onde di un rapido fiume, e nulla può fermare il tempo, che trascina con sé anche quello che sembrava più fermo e più sicuro» (p. 301 dell'edizione italiana); il secondo tema quello della «ingannevole sorte dei re [...] Quando si assume il potere per contentare se stessi, continuava [Arcesio], si realizza una

Le gravi urgenze dell'animo di Poussin si avvertono nelle sue parole come nei suoi quadri. «Un giorno, dice Félibien, mentre passeggiava nella campagna di Roma con uno straniero, questi gli chiese qualche antichità da portare in ricordo. Poussin si abbassò, raccolse nell'erba un pugno di terra con pezzetti di porfido e di marmo e, dandogliela: - Portate questa, signore, per il vostro gabinetto d'antichità e dite: ecco Roma antica -³¹. Questo è lo stesso uomo che diceva: «Non siamo proprietari di nulla, abbiamo tutto in affitto!»³². Non è senza interesse notare che per Poussin come per Rousseau, il sentimento della natura si sviluppa con l'età. La politica, la storia, i costumi riempiono le prime opere di Rousseau. La natura non compare, se non ci sbagliamo, prima de' *La nuova Eloisa*, e vi è subordinata alla passione. Ma presto questo sentimento della natura si sviluppa e diviene il tema di opere mirabili, *Le confessioni*, *Le lettere a M. de Malesherbes*, *Le fantasticherie del passeggiatore solitario*. In Poussin lo sviluppo è meno regolare, ma il cammino che percorre il suo spirito è il medesimo. All'inizio la natura appare allo stesso titolo dell'architettura, serve da sfondo, è il luogo della scena, luogo qualche volta molto importante come ne' *La manna*, *Le ragazze alla fontana* o *I ciechi di Gerico*³³ (immagine n. 9, p.10), ma sempre subordinata al soggetto. Più tardi, essa cresce sino a bilanciare in importanza i personaggi, e infine sino a servire da tema principale d'incomparabili opere.

I principali pittori italiani, che furono quasi tutti, a gradi diversi, grandi paesaggisti, non si sono tuttavia serviti della natura che per i fondi dei loro quadri. I pochi paesaggi che ci hanno lasciati possono passare come giochi dei loro pennelli, al massimo come delle eccezioni³⁴. Poussin, ben al contrario, è grande paesaggista come è pittore di storia. Ha tuttavia nel paesaggio una superiorità più eclatante, e domina da una tale altezza i suoi rivali che è impossibile compararli con lui.

I paesaggi di Poussin sono numerosi. Bisogna tuttavia guardarsi da molti dipinti apocrifi che si vedono nei musei e nelle collezioni private sotto il suo nome. I più celebri sono *Le quattro stagioni* che il Louvre ha il piacere di possedere³⁵, e gli otto grandi paesaggi, che sono stati incisi in serie, tra i quali il *Diogene* [immagine n. 5, p. 10], la *Morte di Focione*, il *Polifemo* di Madrid e la mirabile *Campagna di Atene* della galleria nazionale di Londra (immagine n. 6, p. 9)³⁶ [Nota 1: Benché la nostra intenzione non sia qui quella di dare un catalogo completo dell'opera del grande paesaggista, crediamo di dovere ricordare ancora uno dei più potenti e poetici paesaggi di Poussin, quello della galleria Sciarra. Rappresenta un lago circondato dalla più esuberante vegetazione. L'orizzonte è scaglionato da montagne che digradano nelle tinte di un blu severo e si perdono tra nuvole scultoree. Il primo piano è fortemente abbassato, cosparso

mostruosa tirannia. Quando invece lo si assume per guidare un popolo innumerevole così come un padre guida i figli, allora si soggiace a una schiavitù opprimente, che richiede un coraggio e una pazienza eroici (Ivi, pp. 301-302); il primo tema è comunque in Clément, che poche righe prima ha parlato della «durata fuggitiva della nostra propria esistenza». Il nobile e giusto discorso del vecchio Arcesio tiene il posto dell'«immortale giovinezza della natura». FÉNELON nell'opera *Dialogues des morts anciens et modernes*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Chez Gauthier Frères, 1830, t. XIX, pp. 280-293 (edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque National France), immagina due colloqui di Poussin con due grandi pittori del passato; l'uno con Parrasio sulla tela *Paesaggio con i funerali di Focione*, l'altro con Leonardo sulla tela *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente*, ca. 1648 (National Gallery di Londra).

³¹ L'aneddoto non si trova in FÉLIBIEN, cit.; è invece in Giovan Battista Bellori il quale, frequentando assiduamente il pittore francese a partire dal quinto decennio, fu testimone della scena (*Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di Evelina Borea, Torino, Einaudi, 2009, Vol. II, p. 456). Le *Vite* del Bellori uscirono a Roma nel 1672. Il contesto in cui nel Bellori cade l'aneddoto è la descrizione delle qualità morali del pittore («costumi e doti dell'animo [...] fuggiva le corti e la conversazione de' grandi [...] con li concetti della sua virtù si rendeva superiore alla loro fortuna [...] in casa poi non voleva ostentazione alcuna, usando la stessa libertà con gli amici, ancorché di alta condizione» BELLORI, cit. pp. 455-456). Anche Félibien conobbe personalmente Poussin, quando fu a Roma negli anni 1646-1648. Sia Bellori che Félibien danno scarso rilievo ai paesaggi di Poussin, passati quasi sotto silenzio, mentre privilegiano la pittura di storia, dilungandosi nella descrizione di singole opere. Nessun accenno in Bellori alle *Stagioni*, mentre ne parla Félibien così come del *Paesaggio con Diogene*, opere che erano già visibili al Louvre. Bellori e Félibien, più volte riediti, hanno influenzato per quasi due secoli l'immagine e la fortuna di Poussin.

³² Lettera di Poussin a Chantelou, 9 giugno 1643, in POUSSIN, *Collection de lettres*, Paris, Firmin Didot, 1824, p. 120; riportando questi aneddoti e queste parole Clément intende rimarcare la concezione stoica che Poussin aveva della vita.

³³ *La caduta della manna*, olio su tela, cm. 149x200, 1637-1639, Museo del Louvre (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 100, cat. n. 118); *Rebecca al pozzo*, olio su tela, cm. 118x197, 1648, Museo del Louvre (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 104, cat. n. 154); *Cristo guarisce i ciechi*, olio su tela, cm.119x176, 1650, Museo del Louvre (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 107, cat. n. 174)

³⁴ Osservazione di un critico che ancora non aveva visitato le collezioni italiane, e quindi visto i paesaggi di Annibale Carracci, Domenichino, Saraceni, Filippo Napoletano, Pietro da Cortona; comunque nelle collezioni del Louvre, alla data del 1850, Clément avrebbe potuto vedere alcuni bei paesaggi di Annibale Carracci e di Domenichino e così aggiustare il suo giudizio, almeno nella parte dove dei paesaggi di pittori italiani come «giochi dei loro pennelli», mentre è forse più rispondente alla realtà che fossero delle «eccezioni», vedi STÉPHANE LOIRE, *Le paysage à Rome: Annibal Carrache et ses suivants*, in *Nature et Idéal...*, cit., pp. 15-27. Io trovo straordinari di Annibale Carracci, oltre al celebre *Paesaggio fluviale*, circa 1599, National Gallery di Washington, il piccolo ma suggestivo paesaggio della *Maddalena penitente*, 1600-1601, e la *Fuga in Egitto*, 1602-1604, due tele della Galleria Doria Pamphilj di Roma.

³⁵ *La primavera* [Il paradiso terrestre], olio su tela, cm. 118x160, 1660-1664 (*Poussin and Nature...*, cit., p. 292 n. 66); *L'estate* [Rut e Booz, Rut 2], olio su tela, cm.118x160, 1660-1664 (*Poussin and Nature...*, cit., p. 292, cat. n. 67); *L'autunno* [L'uva della terra promessa, Num 13], olio su tela, cm. 117x160, 1660-1664 (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 111, cat. n. 213); *L'inverno* [Il diluvio universale, Gen 6-8], olio su tela, cm.118x160, 1660-1664 (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 111, cat. n. 214)

³⁶ Clément si riferisce alle otto incisioni da paesaggi di Poussin che costituiscono il capolavoro dell'incisore Étienne Baudet (1638-1711), THIEME-BECKER vol. 3, pp. 55-56; *Paesaggio con Diogene*, Museo del Louvre, vedi nota 7; *Paesaggio con i funerali di Focione*, National Museum Wales di Cardiff, vedi nota 10; *Paesaggio con Polifemo*, olio su tela, cm. 150x198, 1649, Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, già in questo Museo dal 1772, quindi errata l'indicazione Madrid (THUILLIER, *L'opera completa...*, cit., p. 106, cat. n. 166); con il titolo *Campagna di Atene*, quasi sicuramente Clément indica il dipinto conservato nella National Gallery di Londra dal 1826, conosciuto ora col titolo *Paesaggio con un uomo che si lava i piedi alla fontana*, olio su tela, cm. 74,3x100,3, circa 1648 (*Poussin and Nature...*, cit., p. 216, cat. n. 38); Clément può aver visto il dipinto quando soggiornò negli anni 1848-1849 a Londra al seguito della famiglia Duchâtel; John Ruskin definisce nel 1843 la tela della National Gallery «uno dei più bei paesaggi che l'arte antica abbia prodotto» (*Pittori moderni*, Torino, Einaudi, 1998, I vol. p. 211). Gli otto paesaggi di Poussin incisi da Baudet: *Paesaggio con i funerali di Focione*, *Paesaggio con le ceneri di Focione*, *Paesaggio con Diogene*, *Paesaggio con Polifemo*, *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente*, *Paesaggio con un uomo che si lava i piedi alla fontana* (nella legenda della tavola di Baudet: «...ruris istius amoenitatem...»), *Paesaggio con strada romana*, quest'ultimo oggi ritenuto una copia (v. *Poussin and Nature...* cit., p. 216, cat. n. 39).

di capitelli e roccie di colonne. Geremia seduto scrive le sue profezie. Semplicità, ricchezza, equilibrio, scelta dei dettagli, serietà dell'idea, tutte le grandi qualità di Poussin si trovano riunite in questo quadro (immagine n. 1, p. 9)³⁷].

Le *Stagioni*, nei quattro quadri che portano questo nome, sono illustrate con episodi tratti dall'Antico Testamento: la *Primavera*, con Adamo ed Eva nel giardino d'Eden; l'*Estate*, con Ruth e Booz; l'*Autunno*, con due Ebrei che riportano il grappolo d'uva dalla terra promessa, infine l'*Inverno* col diluvio universale. Quest'ultimo quadro è di una concezione delle più drammatiche che conosciamo (immagine n. 4, p. 9). Questo cielo oscuro, queste rocce umide e verdastri, queste acque lorde e intorbidate; le espressioni dei due uomini in primo piano che si aggrappano l'uno a una tavola l'altro alla testa di un cavallo; la disperazione della madre che tenta con uno sforzo supremo di salvare il suo bambino; le grida, le implorazioni dei due personaggi la cui barca si rovescia e stanno per perire: tutti questi episodi mettono davanti agli occhi degli spettatori una scena di spaventosa realtà. L'*Estate* è un delizioso idillio, quasi nulla l'azione, mietitori tra le messi, in primo piano Booz che permette a Ruth di spigolare nel suo campo, più lontano alcune giovani donne, bionde come le spighe che falciano: vita e gaiezza d'una bella giornata di mietitura! [immagine n. 3, pagina 9]. Questo quadro si è scurito: per ben giudicarlo serve consultare la bella incisione di Pesne³⁸. L'*Autunno* è una delle opere più ammirate di Poussin per il grande ordine dei piani, la semplicità delle linee, l'eccellente qualità del colore³⁹. Noi però gli preferiamo il sereno e superbo paesaggio della *Primavera*, esclusi i personaggi che non ci sembrano di felice esecuzione: questa grandiosa natura respira una pace, una freschezza, una innocenza inesprimibili (immagine n. 2, p. 9)⁴⁰ [Nota 2: Questi quattro quadri sono stati cominciati nel 1660 e terminati nel 1664 per il duca di Richelieu].

Il *Diogene* del museo del Louvre [Nota 3: eseguito per M. Lumague nel 1648]⁴¹ non è di meno dei precedenti né per larghezza del disegno né per scelta delle forme e incanto della composizione (immagine n. 5, p. 9). Li sorpassa per la prospettiva, sempre ammirevole in Poussin, veramente meravigliosa in quest'opera. Si vede in questo quadro con quale cura Poussin trattava i primi piani e quale coscienziosa attenzione portava anche ai più piccoli dettagli. Un giorno, a uno che gli chiese come fosse pervenuto a un tale grado di perfezione, rispose: - Non ho trascurato nulla -⁴². « Ho spesso ammirato, dice Bonaventura d'Argonne, la cura ch'egli metteva per la perfezione della sua arte. All'età che aveva l'ho incontrato tra le rovine dell'antica Roma e qualche volta nella campagna e sulle rive del Tevere mentre disegnava ciò che più era di suo gusto. L'ho visto raccogliere ciottoli, muschio, fiori ed altri simili oggetti che voleva dipingere esattamente secondo natura»⁴³.

Se il fatto di essere senza rivali era il segno della più alta superiorità, il paesaggista dominerebbe in Poussin il pittore di storia. Né Tiziano (che certe volte è un così grande paesaggista), né gli Olandesi, né lo stesso Claude Lorrain non possono seriamente essergli comparati. Ma la questione non deve porsi così. Il genio di Poussin pittore di storia è passato per circostanze contrastanti che abbiamo esposte, e che l'hanno più di una volta fatto deviare dalla retta via della sua naturale inclinazione. Il paesaggista non ha dovuto combattere. Aveva sotto gli occhi una natura superba⁴⁴ e non ha ricevuto dal suo tempo che gli eccellenti esempi dei grandi maestri italiani del XVI secolo. Comunque sia, anche solamente come paesaggista Poussin è ancora senza rivali, e temiamo che lo sia per sempre.

³⁷ *Paesaggio con s. Matteo* (Gemäldegalerie di Berlino), vedi nota 9: inizialmente nella collezione dell'abate Giovanni Maria Roscioli (1609-1644), maestro di camera di papa Urbano VIII, alla sua morte passa al cardinale Antonio Barberini (1607-1671) ed entra quindi nella collezione Barberini; per eredità nel 1818 passa nella collezione Colonna di Sciarra, nel 1873 è acquistato dal museo di Berlino. La descrizione del quadro, anche se non del tutto esatta (il personaggio non è Geremia ma l'evangelista s. Matteo, non vi è un lago ma un fiume) pare di uno che ha visto personalmente il dipinto. Questi non può essere Clément che compie il suo primo viaggio a Roma nel 1853. Si deve quindi il ricordo del dipinto all'amico pittore Gustave Ricard, che fu diverse volte in Italia anche prima del 1850. Nel paesaggio è stata identificata la Torre delle Milizie, quindi le rive del Tevere presso Acqua Acetosa.

³⁸ Jean Pesne (1623-1700), incisore francese, riprodusse un gran numero di quadri di Poussin; *L'estate* [Ruth e Booz] in GEORGES WILDENSTEIN, *Poussin et ses graveurs au XVII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, n. 175, p. 233.

³⁹ Alla vista dell'*Autunno*, Corot: «- ecco la natura -» (FELIX BRACQUEMOND, *Du dessin et de la couleur*, Paris, Charpentier et C.e, 1885, p. 207.

⁴⁰ Anche per William Hazlitt la *Primavera* è «l'ideale stesso della pittura di paesaggio, che ci riporta alla prima età del mondo, la sola età di perfetta beatitudine umana, sul punto tuttavia di interrompersi», in PACE, cit. p. 82. Ogni volta che in quell'amato angolo del Louvre, dove transitano visitatori frettolosi e ignari, qui pochi per la verità, vedo le *Stagioni*, vengo via portandomene una nel cuore, diversa dalla volta precedente; ma la *Primavera*, d'accordo nell'escludere le due figure mal riuscite, è sempre pura grazia per gli occhi.

⁴¹ *Paesaggio con Diogene*, (Museo del Louvre), vedi nota 7.

⁴² La testimonianza è di Noël d'Argonne (detto Bonaventure d'Argonne, detto Monsieur de Moncade, detto Vigneul-Marville), 1634?-1704, prima avvocato, poi religioso certosino: si legge nei *Mélanges d'histoire et de littérature recueillis par M. de Vigneul-Marville*, 3 voll., Paris, Chez Claude Prudhomme, 1713 (prima edizione Rouen 1700), vol. 2, p. 155 (edizione consultabile in Rete sul sito web Gallica Bibliothèque Nationale de France). Nel testo di Noël d'Argonne: «J'ai souvent admiré l'amour extrême que cet excellent Peintre avoit pour la perfection de son Art...»

⁴³ *Ibidem*: «Je l'ai vu aussi qu'il raportoit dans son mouchoir [fazzoletto] des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables, qu'il vouloit peindre exactement d'après nature». Illuminanti, e per me pienamente condivisibili, le pagine di A. OTTANICAVINA, cit., su come intendere la pittura di Poussin *d'après nature*. Poussin che dipinge paesaggi secondo natura è osservazione già presente in Roger de Piles e Jean-Baptiste Desperthes, vedi nota 20.

⁴⁴ La natura come modello di Poussin per i paesaggi è motivo che ricorre in Roger des Piles, Cambry, Mariette, Valenciens, Desperthes; nella pittura di storia non poté disporre, come nei paesaggi, di modelli reali, vivi, ma presi dall'imitazione dell'antico (VERDI, *The reputation...*, cit.).



1. *Paesaggio con s. Matteo*, 1630-1640 (Gemäldegalerie)



2. *La primavera [Il paradiso Terrestre]*, 1660-1665 (Museo del Louvre)



3. *L'Estate [Ruth e Booz]* (particolare), 1660-64 (Museo del Louvre)



4. *L'Inverno [Il diluvio universale]*, 1660-1664 (Museo del Louvre)



5. *Paesaggio con Diogene*, 1648 (Museo del Louvre)



6. *Paesaggio con tre uomini* (particolare), olio su tela, cm. 120x187, 1648-1650, Museo del Prado (*Poussin and Nature...*, cit., p. 252, cat. n. 52)



7. *La calma* (particolare) olio su tela, cm. 97x131,5, 1651, J. Paul Getty Museum (*Poussin and Nature...*, cit., p. 260, cat. n. 65)



8. *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* (particolare) 1648-50 (Museo del Louvre)



9. *Campagna con uomo che si lava i piedi a una fontana*, ca.1648 (National Gallery di Londra)



10. *Gesù risana i ciechi di Gerico*, 1650 (Museo del Louvre)



11. *L'incontro di s. Zosima con s. Maria Egziaca*, disegno, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, mm. 225x310, 1635-1637, Windsor Castle (*Poussin and Nature...*, cit., p. 202, cat. n. 31)

Bergamo, 24 settembre 2014