

senza di errori di trascrizione e omissioni, specie riguardo le misure o le tipologie di elementi costruttivi e decorativi».

Sul recupero della "facies" cromatica dei prospetti esterni si sofferma C. Giannone che, grazie a puntuali analisi microstratigrafiche e attraverso gli studi a luce radente delle superfici, dimostra la presenza, accanto al più tradizionale intonaco di malta pozzolanica con finitura monocroma giallo-rosata (utilizzata per conferire alla struttura in muratura la sembianza del travertino) di numerosi elementi decorativi policromi realizzati ad affresco o con l'inserimento di smalti e tessere musive.

Le novità più interessanti sono tuttavia quelle emerse dagli interventi all'interno dell'ambiente chiesastico, analizzati da P. Degni. In particolare, oltre al consolidamento delle strutture, alle integrazioni delle decorazioni a stucco e alla pulitura delle superfici, spicca la decisione di rimuovere l'organo e la cantoria ubicati sulla controfacciata. L'operazione, «da tempo sollecitata dagli studiosi», ha riportato alla luce quanto resta dell'affresco di Pierre Mignard raffigurante l'*Annunciazione*, inscritto in un ovale al di sopra della porta d'accesso alla chiesa; contestualmente al ripristino della spazialità interna, è stata anche decisa la rimozione delle statue posizionate nelle nicchie ai lati dell'altare maggiore, poi ricollocate all'interno del convento.

Seguono tre studi, rispettivamente a firma di M. A. Petretto, D. Luzi e C. Sbardella che si soffermano sugli aspetti tecnici relativi al recupero degli interni della chiesa. Da ultimo, si segnala l'intervento di M. Gottardo in merito al restauro del prospetto del Quarto del Dormitorio.

Il volume è un'opera assolutamente meritoria almeno quanto il lavoro di restauro che, come ricorda nella presentazione P. Portoghesi, è stato condotto sulla base «della prudenza e della misura». Resta purtroppo l'amara considerazione circa la breve durata cui sono destinati a preservarsi i risultati di questi complessi e doviziosi interventi in un contesto compromesso quale è quello di Roma, dove gli agenti atmosferici, la congestione urbana e le politiche dissennate dei governi comunali intervengono ben più rovinosamente sul patrimonio artistico del naturale scorrere del tempo.

Jacopo Curziotti

Lisa Beaven, *An Ardent Patron. Cardinal Camillo Massimo and his Antiquarian and Artistic Circle*. Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez, Paul Holberton Publishing e Centro de Estudios Europa Hispánica, Londra 2010

Nel panorama degli studi sulla committenza artistica a Roma nel Seicento il libro di Lisa Beaven sul cardinale Camillo Massimo (1620-1677) rappresenta un notevole risultato. La studiosa tesse un racconto minuzioso intorno ad uno dei committenti più interessanti e degni d'attenzione nella città papale del diciassettesimo secolo; vividamente riporta alla luce le vicende di un personaggio di fondamentale importanza per la cultura classica ed antiquaria dell'epoca, e l'ambiente che circondava il prelato. Studi monografici di questo tipo su individui e famiglie hanno visto la luce sempre più frequentemente negli ultimi anni e vanno ad aggiungersi al crescente materiale sulla committenza e sul collezionismo in Italia. Camillo Massimo, al contrario di svariati Nepoti papali noti per l'ormai regolarizzato bisogno di incrementare il proprio *status* sociale grazie a pubblici atti di committenza artistica, si pone in una ristretta cerchia di intellettuali di nobile famiglia, le cui attività artistiche spesso erano dettate e ristrette dalla limitata disponibilità finanziaria in cui versavano. Insieme al cardinal Francesco Del Monte, a Cassiano dal Pozzo, per esempio, Massimo fu, a tutti gli effetti, un individuo profondamente appassionato di antichità, di dipinti (antichi e moderni), di libri e di medaglie. Anche in momenti di pesanti difficoltà finanziarie o di disgrazie politiche continuò a circondarsi di opere d'arte e ad essere in contatto con letterati, creando, costruendo e decorando, non solo a Roma, ma addirittura nel paese di Roccasecca dei Volsci, dei raffinati rifugi artistici.

Il libro deriva dalla tesi di dottorato della Beaven, e dall'attenta analisi dei documenti nell'archivio privato della famiglia Massimo, soprattutto l'inventario *post-mortem* del cardinale del 1677, ed una serie di lettere dal 1653 al 1670, ottantasei delle quali sono pubblicate in appendice (sarebbe stato utile avere anche la trascrizione completa



dell'inventario in questo volume). La carriera politica di Camillo Massimo fu a dir poco altalenante. La nascita da uno dei più antichi casati patrizi romani, che vanta la discendenza diretta da Ercole e da Quinto Fabio Massimo "il Temporeggiatore", ed un'infanzia nel Palazzo Massimo alle Colonne, disegnato da Baldassarre Peruzzi con un cinquecentesco vocabolario all'antica, lasciò senza dubbio nel giovane Massimo un segno profondo e indelebile. Il culto, l'interesse, la passione per le antichità rimasero per Camillo Massimo una scelta di vita. Come giustamente osserva l'autrice la committenza contemporanea fu per Massimo sempre legata con un filo diretto all'antico. L'amicizia con Francesco Angeloni e Giovan Pietro Bellori, con Nicolas Poussin e Carlo Maratta, rientra in un ambiente "classicista" fondamentale a Roma già dal papato Barberini e fino a quello Altieri. Nonostante le aristocratiche origini, la carriera di Massimo procedette a singhiozzo. Cameriere segreto di Innocenzo X dal 1646, la successiva nunziatura in Spagna (1654-58) fu piuttosto sterile ed inefficace, seguita da cinque lunghi anni d'esilio e di crisi finanziaria a Roccasecca (1658-63). Solo nel 1670, all'età di cinquanta anni, Massimo divenne Maestro di Casa di Clemente X e cardinale. Alla sua morte, nel 1677, lasciò la cifra spropositata di 90.000 scudi in debiti.

Il credo "classicista" di Massimo appare fin dagli esordi della sua carriera, dall'apprendistato culturale negli anni '30 presso il prozio Vincenzo Giustiniani e presso Angeloni. Per certi versi Camillo Massimo proseguì gli interessi culturali cristallizzati sotto i Barberini, da Cassiano e dal suo Museo Cartaceo. Ancora adolescente Massimo divenne disegnatore e lavorò ad alcune delle tavole per il secondo volume della *Galleria Giustiniana*. Fu a casa di Angeloni che Massimo conobbe il giovane Bellori di cui divenne amico e corrispondente. Nonostante le ristrettezze finanziarie ed il precario avanzamento politico, Massimo riuscì in trenta anni a commissionare e comprare alcune delle opere più notevoli di Poussin – le due storie di *Mosè bambino che calpesta la corona del Faraone* e *Mosè che trasforma il bastone di Arone in un serpente* (Parigi, Musée du Louvre), *Mida alla sorgente del Pattolo* (New

York, Metropolitan Museum of Art), *Et in Arcadia Ego* (Chatsworth, collezione del Duca di Devonshire), ed *Apollo e Dafne* (Parigi, Musée du Louvre) – e di Claude Lorrain – il *Paesaggio con Argo ed Io* (Norfolk, Holkham Hall), il *Paesaggio costiero con Apollo e la sibilla Cumana* (San Pietroburgo, Hermitage), la *Veduta di Delfi con una processione* (Chicago, Art Institute) ed il *Paesaggio costiero con Perseo e l'origine del corallo* (Norfolk, Holkham Hall). Scrivendo dei dipinti di Mosè di Poussin, Massimo concludeva che «[...] e qualsivoglia prezzo non li venderei mai che sono particolarmente inclinato alla pittura, e questi appagano il mio gusto».

I legami tra Massimo e la Spagna ebbero origine con il secondo viaggio in Italia di Velázquez nel 1649-50, durante il quale il pittore spagnolo ritrasse le sembianze terribili e derelitte del papa, ma anche quelle di Massimo (il ritratto è ora a Kingston Lacy in Dorset) e del cardinal Astalli. Il viaggio in Spagna, se da un lato fu disastroso dal punto di vista politico, fu per Massimo un'occasione unica per entrare in contatto con le magnifiche collezioni reali di Filippo IV e degli Asburgo. La Beaven identifica due *Cupidi* di Guido Reni e Guercino (Museo del Prado, Madrid) con i doni portati dal nunzio al re, e descrive le residenze reali che Massimo visitò nei suoi anni spagnoli: l'Alcázar ed il Buen Retiro a Madrid, e nelle vicinanze, El Pardo, la Torre de la Parada ed El Escorial. Le collezioni reali furono descritte accuratamente in una lettera da Massimo a Bellori del 1660.

In confronto alla corte spagnola, l'esilio a Roccasecca dei Volsci, nel palazzo di famiglia nel centro del paese, dovette essere per Massimo un dolente contrasto. Eppure questi cinque anni rimangono forse la parte più affascinante della vicenda di Camillo Massimo ed il capitolo più avvincente del libro della Beaven. Il committente si lanciò nella ristrutturazione del palazzo e nella costruzione di due piccole chiese, S. Raffaele (1659) e S. Maria della Pace (1663-70), nei dintorni di Roccasecca – in realtà a tutti gli effetti due tempietti romani, costruiti nelle forme classiche ed addirittura seguendo tecniche edili antiche. Il gusto archeologico di Massimo, formatosi all'ombra di Bellori e Poussin, sfociò a Rocca-



secca in un unico ed eccezionale esempio di trasformazione del paesaggio in una veduta classica; i dipinti di Poussin e Lorrain presero vita nelle paludi pontine, anticipando di quasi cento anni i tentativi inglesi di ricreare la poesia di Claude nei giardini delle loro "country houses". Roccasecca divenne l'antenata italiana di Stourhead e Stowe. La Beaven, in maniera brillante, collega la sua analisi dell'architettura dei tempietti con i dipinti dei due pittori francesi; il legame tra le fotografie delle due chiesette e quelle delle tele di Poussin e Lorrain è avvincente.

Tornato a Roma, Massimo comprò, nel febbraio 1664, il palazzo alle Quattro Fontane (poi Nerli-Albani ed ora Del Drago). Qui trasportò la sua collezione di quadri ed antichità. Beaven identifica gli spazi e ricrea l'allestimento di Massimo nel palazzo, sala per sala, usando planimetrie dell'epoca ed inventari. Le pareti delle stanze, della Galleria, dei Camerini, della Libreria, fino alla «Stanza ultima dei musaici» vengono riportate alla luce, nonostante le successive trasformazioni del palazzo, soprattutto sotto gli Albani. Qui erano in mostra non solo le tele di Poussin, Lorrain e Velázquez, ma anche opere di Pietro da Cortona, Guido Reni, Annibale Carracci, Simon Vouet e Gherardo delle Notti, e frammenti di antichi e preziosi mosaici ed affreschi, e sculture – in evidenza lo straordinario gruppo detto di Castore e Polluce, ed ora noto come il *Gruppo di san Ildefonso* (Madrid, Museo del Prado). Sotto il papato Altieri a Massimo venne finalmente concesso il cappello cardinalizio, ed il ruolo di Maestro di Casa del papa fu accompagnato da quello di consigliere artistico della famiglia di Clemente X. In questi anni il cardinale guidò gli Altieri e seguì i cantieri della Cappella del SS. Sacramento a S. Pietro, della Cappella Altieri a S. Maria sopra Minerva, e della Sala degli Staffieri a Palazzo Altieri, decorata da Carlo Maratta con il *Trionfo della Clemenza*. Negli ultimi anni, Maratta prese il ruolo nella vita di Massimo che aveva avuto Poussin, ormai morto nel 1665; e l'ultimo ritratto di Massimo, ormai corpulento cardinale, del 1670-71, è appunto opera del pittore, erede del classicismo di Sacchi, e campione dell'*Idea* di Bellori. Seguire la committenza artistica di Massimo, rigorosamente studiata e descritta dalla Beaven, è seguire il filo

rosso del classicismo a Roma nel Seicento dal punto di vista di uno dei suoi protagonisti, tra Giustiniani e Cassiano del Pozzo, tra Angeloni e Bellori, tra Sacchi e Maratta, tra Carracci e Poussin.

Xavier F. Salomon

Jacopo Curziotti, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome del Gesù*. Gangemi Editore, Roma 2011

La decorazione della Chiesa del Gesù è il più straordinario capolavoro "ambientale" dell'età barocca; affidata in un primo momento dal Generale dei Gesuiti a Jacques Courtois e circoscritta al catino absidale, venne poi affidata a Giovan Battista Gaulli a partire dal 1672, ma completata solo dopo estenuanti trattative con il Duca di Parma Ranuccio II ai fini del finanziamento, sostituendo nella volta dell'abside alla rappresentazione di *Giosuè che ferma il sole*, quella dell'*Adorazione dell'Agnello apocalittico*. Curziotti, nel suo libro dotato di ampie appendici documentarie, descrive con puntualità le complesse vicende storiche, gli apporti e i rapporti sia con il Bernini sia con le subordinate maestranze attive nel cantiere e analizza tutto il complesso della decorazione pittorica portata a termine dal Baciccio nella cupola, nei pennacchi, nel catino absidale, oltre che nelle volte della navata e del presbiterio e nella volta della cappella di S. Ignazio. Davvero notevole è la capacità di evocazione degli spettacolari risultati stilistici, in pagine dense ma equilibrate che testimoniano di rare doti di storico dell'arte. L'analisi iconografica e iconologica si accompagna con convincente puntualità e si manifesta nella sua più ammirevole capacità innovativa in un settore della decorazione che fino ad oggi era rimasto del tutto incompreso dai pur numerosi studiosi, «relegato ai margini delle analisi stilistiche e iconografiche»: si tratta del ciclo scultoreo che qualifica le volte della chiesa e che «può essere al contrario considerato il più vasto ed importante realizzato a Roma dopo quello della Basilica Vaticana, nonché uno dei vertici della scultura barocca», opera del Raggi e del Retti sottoposti alle direttive del Gaulli.