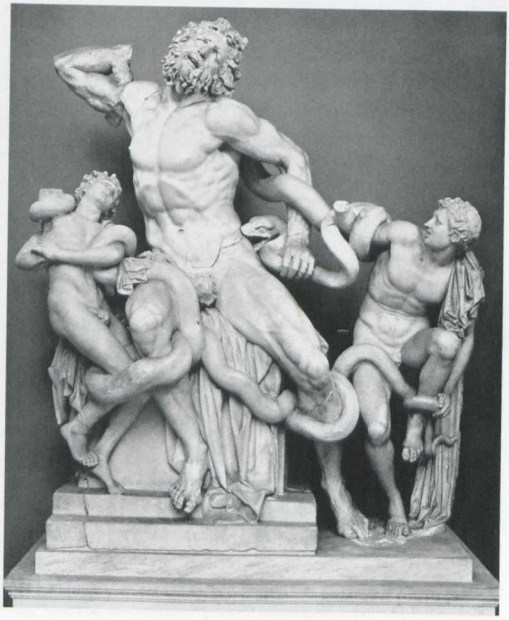
Originalveröffentlichung in: Bayard, Marc ; Fumagalli, Elena (Hrsgg.): Poussin et la construction de l'antique [Colloque Poussin et l'Antique, Rome, Villa Médicis, 13 - 14 novembre 2009] (Collection d'histoire de l'art de l'Academie de France à Rome ; 14), Paris 2011, S. 475-493

"La douleur échauffée par la colère": Poussin ed il Laocoonte

Henry KEAZOR

Il *Laocoonte*: Storia e teorie estetiche

Non è necessario affrontare in questa occasione la fortuna critica completa del *Laocoonte* (fig. 1) [1], mi limito a ricordare solo i fatti più importanti: scoperto il 14 gennaio del 1506 a Roma da Felice de Fredis [2] nella sua vigna vicino alla Domus Aurea, il famoso gruppo fu subito ritenuto di altissima importanza grazie al fatto che era possibile identificarlo in base alla descrizione di Plinio come un lavoro degli scultori Agesandro, Polidoro e Atanodoro di Rodi per il palazzo di Tito [3]. Plinio stesso celebrava la scultura come "preferibile ad ogni altra opera, anche eseguita in pittura o in bronzo" [4], e benché la sua lode della scultura venisse tramandata, la sua autorità soffriva proprio a causa della scoperta del *Laocoonte*: Plinio descrive il gruppo come "scolpito di un blocco intero" [5], ma subito dopo l'arrivo della scultura al Belvedere si scoprì che invece era costituita da diversi tipi di marmo e che c'erano dei giunti che collegavano fra loro le parti – già nel giugno del 1506 Cesare Trivulzio scriveva in una lettera che alcuni scultori avevano supposto sia che il Plinio fosse stato ingannato, sia che avesse avuto l'intenzione di ingannare i suoi lettori [6]; solo successivamente si faceva strada l'idea che forse non si trattava dell'originale, descritto dall'autore classico, ma piuttosto di una copia, di altissima qualità [7].



1. Agesandro, Polidoro e Atanodoro di Rodi, *Laocoonte*, sec. I d.C., marmo. Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio-Clementino.

Avendo superato anche la fama dell'*Apollo del Belvedere* (si vedano le parole dello scultore Gérard Van Opstal nella sua conferenza tenuta all'Académie royale de Peinture et de Sculture il 2 luglio del 1667: "[...] de toutes les statues qui sont restées jusqu'à présent, il n'y en a point qui égale celle du Laocoon, qui se voit dans le palais du pape à Belvedere" [8]), il *Laocoonte* fu ceduto da Papa Pio VI ai Francesi nel febbraio 1797 come bottino di guerra nel contesto del Trattato di Tolentino, e nel luglio del 1798 arrivò in corteo trionfale a Parigi [9]. A parte la qualità artistica e la sua fama, il soggetto del *Laoocoonte* poteva anche essere collegato con il mito della fondazione della Francia: solo a causa della morte di Laocoonte, che aveva tentato invano di ammonire i Troiani del pericolo del cavallo lasciato in dono dai Greci, la città di Troia venne distrutta e in seguito il figlio di Ettore, il troiano Francus (oppure "Francion"), come dall'altro lato Enea, dovette cercare un altro paese per fondare una comunità nuova (Roma per Enea e la Francia per Francus), il che dava alla Francia la possibilità di rivendicare un'origine parallela a quella di Roma. Dunque, l'arrivo del *Laocoonte* a Parigi simbolicamente confermava questa rivendicazione [10]. Già nel Cinquecento Francesco I aveva cercato di ottenere l'originale, ma dovette accontentarsi di una copia scolpita da Baccio Bandinelli per Fontainebleau [11]. Rimosso dal Musée Central des Arts a Parigi nell'ottobre del 1815, la scultura arrivò di nuovo a Roma nel gennaio del 1816 e fu ricollocata in Belvedere verso la fine di febbraio [12].

2. Galeazzo Mondella, detto il Moderno, *Flagellazione di Cristo*, secondo quarto del Cinquecento, bronzo. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Come si sa, il *Laocoonte* ha sempre provocato discussioni, sia di natura attributiva, sia di natura estetica: si è sempre posta la domanda se si tratti solo di una copia, sia pur di altissima qualità, oppure del lavoro originale dei tre scultori. Ultimamente, nel 2005, Lynn Catterson dalla Columbia University di New York, ha addirittura sostenuto che si tratti di un falso, eseguito da Michelangelo, il quale l'avrebbe scolpito su modello del suo *Putto dormiente*, sotterrato e poi lasciato 'scoprire' [13]. Il dibattito intorno alla scultura è stato spesso anche di natura estetica: nel 1766

Gotthold Ephraim Lessing propose la sua famosa distinzione fra 'arti temporali' (come la poesia e la letteratura) e 'arti spaziali' (come la scultura e la pittura), proprio attraverso una discussione dell'interpretazione del *Laocoonte*, presentato da Johann Jakob Winckelmann nel 1755[14]. Come Hans Willem Van Helsdingen ha dimostrato nel 1978, discussioni intorno al concetto del 'momento fecondatore' per le arti visive oppure 'spaziali' – concetto derivato dalla riflessione di Lessing sulle diverse capacità delle arti – si erano già tenute nell'ambito dell'Académie française nel 1667 dopo la conferenza di Charles Le Brun sul dipinto della *Manna* di Nicolas Poussin[15], ma in quell'occasione ancora senza riferimento specifico all'esempio della scultura del *Laocoonte*[16] (anche se, come vedremo più avanti, la scultura viene ovviamente citata dal Le Brun, ma in un altro contesto). L'opera invece figura chiaramente nelle *Conférences* dell'Académie come punto centrale di riferimento per la discussione della rappresentazione adeguata delle emozioni (e in particolare ovviamente delle terribili emozioni della sofferenza – già nel Cinquecento il *Laocoonte* fu considerato come l'*exemplum doloris*[17], e in questo senso fu talvolta usato dagli artisti come un modello verbalmente citato **(fig. 2)**[18] e per la questione delle proporzioni giuste e, dunque, belle.

Il *Laocoonte* nelle *Conférences*

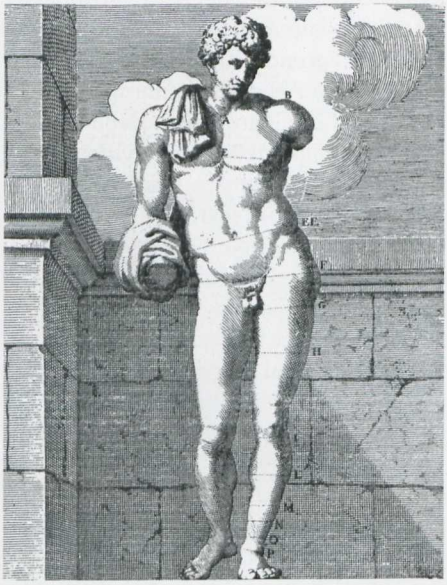
Il 2 luglio del 1667 il già menzionato scultore fiammingo Gérard Van Opstal teneva una conferenza (poi riassunta e pubblicata da André Félibien nello stesso anno) in cui, tra l'altro, faceva anche accenno all'effetto terribile del gruppo, dovuto al fatto che esso ci presenta un uomo nobile e buono sottoposto a una sofferenza spaventosa, crudele e atroce. Facendo riferimento ad alcune citazioni di autori come Polemone, Adamantio e Aristotele sulla fisionomia, tutte tratte dal *De humana physiognomonia libri IV* di Giambattista Della Porta[19], Van Opstal riteneva che l'intero corpo del *Laocoonte* mettesse in evidenza che dovesse essere considerato come "un homme de qualité [...]", "un honnête homme [...]"[20], "une personne de haute naissance et d'un mérite particulier [...], une homme de bien"[21]: "Sa taille est belle, grande et noble. Sa tête a toutes les qualités qui représentent une personne de condition. [...] les bras sont forts et robustes, les coudes bien articulés sont les signes d'une personne de probité, et [...] les jambes fermes et nerveuses sont un témoignage de grand cœur [...]"[22], in breve che lo sculture sia riuscito "à bien représenter toutes les marques qui peuvent faire connaître la haute naissance de celui dont il a voulu faire l'image; et le véritable état où il se trouva lorsqu'il fut dévoré par ces serpents qui, sortant du sein de la mer, se jetèrent sur lui et sur ses deux enfants"[23].

Quattro mesi dopo, il 5 novembre del 1667, Charles Le Brun a sua volta faceva riferimento alla scultura nella sua già menzionata conferenza sul quadro della *Manna* di Poussin. Solo apparentemente a differenza di Van Opstal, il Le Brun si interessava meno al *Laocoonte* come modello per l'espressione delle emozioni, ma piuttosto come modello per le proporzioni giuste ("solo apparentemente", perché per il Le Brun le proporzioni giuste sono un elemento importante

da rispettare da parte del pittore se vuole arrivare ad una rappresentazione corretta delle espressioni): Poussin avrebbe dato al vecchio sul lato sinistro della scena "la même proportion que celle du Laocoon, laquelle consiste dans une taille bien faite, et une composition de membres convenables à un homme qui n'est ni extrêmement puissant ni trop délicat" [24], e anche per uno dei due ragazzi che si azzuffano, Poussin avrebbe fatto ricorso ad uno dei due figli del *Laocoonte* [25].

Dietro questa idea della 'proporzione giusta' sta da un lato un concetto, già rintracciabile nella conferenza di Van Opstal dove si sosteneva, riguardo al *Laocoonte*, "que c'est sur ce modèle qu'on peut apprendre à corriger même les défauts qui se trouvent d'ordinaire dans le naturel" [26], e in quel contesto Van Opstal parlava anche già della disposizione giusta del *Laocoonte*, "la disposition de son corps" [27]. Ma dall'altro lato il concetto del Le Brun si basava soprattutto sui resoconti pubblicati da autori come André Félibien e, più tardi, Giovan Pietro Bellori, secondo i quali Poussin avrebbe preso le misure delle statue antiche di Roma insieme allo scultore fiammingo François Duquesnoy (secondo Jean Dughet, insieme ad Alessandro Algardi [28]) all'inizio del loro soggiorno romano [29]. Sebbene il Bellori citi esplicitamente solo il famoso *Antinoo* (di cui pubblica anche le misure rilevate da Poussin **(fig. 3)** [30], il fatto che nella vita del Duquesnoy lui menzioni anche una copia, fatta dallo scultore in quel contesto, del famoso gruppo del *Laocoonte* [31], implica che, secondo lui, il pittore francese avrebbe studiato anche quella scultura.

Infatti, nella conferenza tenuta il 5 luglio 1670 su "Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique" [32], il pittore Sébastien Bourdon fece riferimento diretto alla testimonianza di Poussin, il quale non solo avrebbe approvato l'idea (già enunciata nel resoconto della conferenza di Van Opstal) di prendere le misure delle statue antiche per "corriger le naturel" [33], ma che lui stesso nel 1665 (l'anno della sua morte) avrebbe addirittura prestato il suo compasso di proporzione al giovane scultore Pierre Monier (inviato a Roma dal Bourdon per rilevare le giuste proporzione delle statue antiche) per misurare le antichità. Occorre però di ricordare che, nel 2001, Olivier Bonfait ha dimostrato come questa storia dia adito a un certo sospetto, perché pare che il Monier sia arrivato a Roma nel 1665 solo dopo la morte di Poussin, il quale dunque non sarebbe stato più in grado "de [...] prêter ses compas de proportion" al giovane e di approvare le misure rilevate [34].



3. *Misure sopra la statua d'Antinoo*, incisione, da Giovan Pietro Bellori, *Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672.

Invece è forse più credibile la versione dello scultore Michel Anguier il quale, solo un mese dopo, il 2 agosto del 1670, teneva una conferenza dedicata al *Laocoonte* nella quale non solo raccontava di una copia, realizzata a Roma da lui stesso e portata con sé a Parigi, ma anche della reazione di Poussin davanti a tale copia:

> "Monsieur Poussin, parlant de cette figure cependant que je faisais ce modèle, disait que l'on pouvait étudier l'anatomie sur cette figure pour le bel assemblage des muscles qui se connaissent par toutes les parties de ce corps, lesquels muscles sont recouvertes d'une peau trés délicate qui unit ces grands muscles d'une façon gracieuse, coulante et douce sans corrompre la moindre touche des tendresses qui sont en grand nombre dans cette figure" [35].

E, sempre secondo Anguier, pare che Poussin si sia interessato a un possibile restauro del gruppo, dato che nella testimonianza dello scultore si parla anche del modo in cui la ricostruzione della corona di alloro, dei capelli e della barba sarebbe possibile solo dopo una 'autopsia' dell'originale, dove si vedevano ancora "les racines et les pointes des poils" [36] che potrebbero dare un'idea della grazia che la testa del *Laocoonte* aveva prima [37].

Poiché l'Anguier – secondo il primo storico dell'Académie, Guillet de Saint-Georges – si trovava a Roma dall'inizio degli anni quaranta fino al 1651 [38], egli poté realmente incontrare Poussin. Questi, nella versione di Anguier, elogia la statua del *Laocoonte* specialmente per l'occasione che offriva di studiare i muscoli, così che non sorprende che sei anni dopo, il 5 maggio 1676, il già citato Pierre Monier stesso parli sull'argomento del "Mouvement des muscles de la figure de Laocoon" [39]. Facendo riferimento al racconto del Bourdon, secondo cui egli avrebbe incontrato Poussin ancora nel 1665, Monier racconta che il pittore avrebbe confermato giudizi come quelli di Plinio e di Gérard Van Opstal sulla qualità del *Laocoonte*:

> "Ce n'est pas mon sentiment seul, mais celui de l'illustre Monsieur Poussin, l'ayant appris de lui, aussi bien que les louanges de cette figure ici, qu'il nommait la plus savante de toutes le figures de l'Antiquité" [40].

Da queste testimonianze – sia che siano autentiche, sia che si riferiscano a un Poussin del quale era almeno più che credibile che si interessasse al *Laocoonte* – pare che il pittore (che sappiamo anche particolarmente affascinato dai serpenti) [41] sia stato fortemente impressionato dalla scultura, e, dunque, si impone la domanda se questi apprezzamenti e impressioni abbiano anche lasciato delle tracce nella sua opera.

L'estetica pratica di Poussin

Ma prima di affrontare questo tema è necessario discutere una questione di ordine metodologico. Possiamo aspettarci che se Poussin stimava una scultura antica dovesse necessariamente includerla in una della sue creazioni artistiche? E se sì: in quale modo? In modo diretto, sarebbe a dire: citandola quasi 'alla lettera';

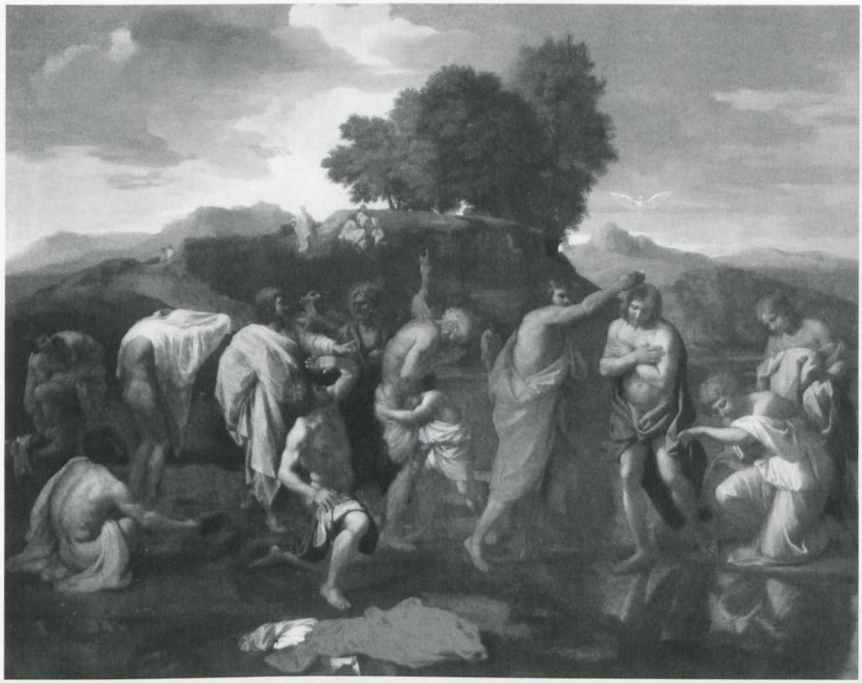
oppure in modo più indiretto, traendone solo la lezione (per esempio con quella procedura suggerita da Le Brun secondo cui Poussin non cita l'immagine delle statue antiche, ma utilizza le loro proporzioni)[42]?

Il Félibien in proposito aveva un'opinione molto chiara: "Je sçai bien encore qu'il ne s'est guéres assujetti à copier [...] & même lorsqu'il voyoit quelque chose parmi les Antiques qui méritoit d'être remarqué, il se contentoit d'en faire de légères esquisses"[43] (e nel caso del *Laocoonte* pare che Poussin non avesse nemmeno fatto quel tipo di "légère esquisse", visto che finora non abbiamo fogli di sua mano con disegni della scultura)[44]. Invece, sempre secondo il Félibien, Poussin avrebbe impresso nella sua mente le cose viste ("s'en imprimoit de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses, qu'un Peintre devient habile, plûtôt qu'en se fatigant à les copier"[45]), traendone una lezione quasi astratta e generale (dunque nel senso di Le Brun, cioè meno rivolto al dettaglio, ma piuttosto verso la struttura e le proporzioni). Si può ancora rintracciare una ripercussione di un tale punto di vista sul procedere di Poussin nel modo in cui Anthony Blunt lo descrive:

> "He [Poussin] was the most profound student of ancient art among the seventeenth-century artists, but he absorbed what he learned so fully that it comes out transformed"[46].

Diametralmente opposta, invece, l'opinione di Malcolm Bull, il quale nel 1997 pubblicava un articolo nella *Gazette des Beaux-Arts*, intitolato "Poussin and the Antique", dove criticava l'approccio fino ad allora praticato nella ricerca sull'influenza dell'antichità nell'opera del pittore: "[...] the belief that Poussin's borrowings were usually of such a general character that no individual source is discernable has discouraged the systematic study of the problem"[47]. Col suo articolo il Bull, facendo spesso riferimento al testo centrale e fondamentale in questo campo – il libro *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin*, pubblicato nel 1939 da Sofie-Charlotte Emmerling –, cercava di dimostrare come Poussin abbia spesso citato 'verbalmente' intere figure antiche, benché, come spiega sulla scia della Emmerling, egli avesse spesso combinato elementi antichi con composizioni oppure figure ispirate a opere del Rinascimento o dei suoi contemporanei[48].

4. Giovanni Luigi Valesio, *Perseo inginocchiato*, incisione da *Galleria Giustiniana del marchese Vincenzo Giustiniani*, Roma, s. d. [addietro 1633].



5. Nicolas Poussin, *Battesimo*, 1641/1642, olio su tela. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Ma se si deve trarre una conclusione dagli esempi presentati dal Bull, se ne ricava che una citazione come quella presentata da Philippe Sénéchal nel 1996 **(fig. 4-5)** [49] (stranamente ignorata dal Bull) sia piuttosto l'eccezione, perché anche lo studioso inglese spesso deve concedere che talvolta le figure di Poussin sono solo vagamente simili, "derived from" [50], "based on" [51], insomma: "not straightforward copies of antique reliefs" [52]. Questo non è sorprendente visto che altrimenti Poussin sarebbe ritornato alla pratica della pittura manierista per la quale era consueto, se non addirittura richiesto al pittore, di inserire riferimenti chiari e riconoscibili alla scultura antica. Questo da un lato perché la scultura antica veniva considerata come fonte di una bellezza già emendata e purgata dai difetti della natura [53], dall'altro anche per dimostrare la conoscenza e l'abilità del pittore. Ma secondo il Bellori questa pratica spingeva l'artista ad allontanarsi pericolosamente dalla natura, deformando le sue opere e rendendole fittizie: "quasi l'eccesso della bellezza tolga la similitudine" [54], come scrive nell'*Idea*. Secondo lui Annibale Carracci ha salvato la pittura, che "volgevasi al suo fine" [55], esattamente perché: "Il suo proprio stile fu l'unire insieme l'idea e la natura" [56], sarebbe a dire che Annibale sapeva mantenere l'equilibrio fra l'attenzione verso la natura (la quale garantisce la similitudine e la naturalezza) e quella verso l'ideale come si ritrova nella scultura antica [57]. Bellori esemplificava il suo concetto col riferimento preciso alla figura dell'affresco di Annibale Carracci nel Camerino Farnese con "Ercole che sostiene il globo con gli

asterismi, imitata da un altro Ercole antico di marmo nel Palazzo Farnese"[58], ma nello stesso momento "conseguito quanto si può dall'arte, e dalla natura"[59], visto che Annibale non si sarebbe limitato a copiare il modello antico, ma invece, avendo un modello vivo, lo disponeva in modo tale che assumesse l'atteggiamento della scultura per poi ripassarlo ed adeguarlo alla situazione reale e viva[60].

Visto che Poussin, secondo il Bellori, seguiva questa pratica (basta leggere la sua descrizione della "maniera di questo artefice" dove si parla di uno "studio dipendente dall'antico, e da Rafaelle"[61], ma anche di disegni del "ignudo dal naturale"[62]), stupirebbe se si trovassero le "straightforward copies of antique reliefs" più o meno attese dal Bull.

L'impatto e l'interpretazione del *Laocoonte* nell'opera di Poussin

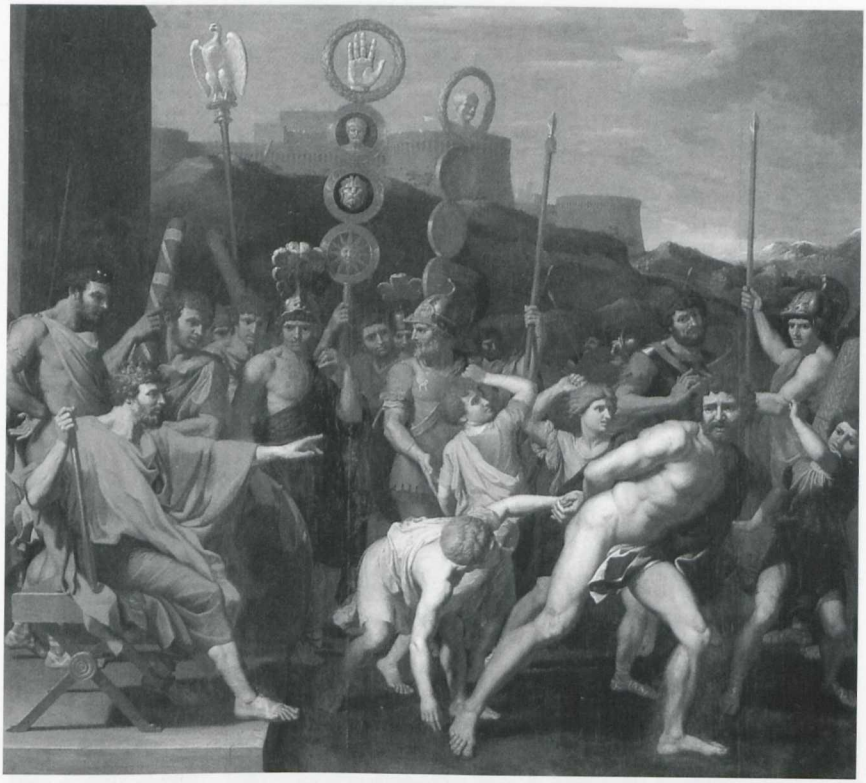
Questo è anche il caso di un eventuale impatto del *Laocoonte* nell'opera del pittore francese. È di nuovo la Emmerling che già nel 1939 individuava il contesto in cui Poussin fece ricorso alla famosa scultura. Scrive a proposito della seconda versione di *Camillo e il maestro di scuola di Faleri* (**fig. 6**), commissionata nel 1637 da Louis Phélipeaux de la Vrillière[63]:

> "La potente figura nuda del maestro di scuola con i suoi muscoli, tesi in modo esagerato e con la testa violentemente girata è una variazione chiara del Laocoonte; se si aggiungono anche i due fanciulli a destra ed a sinistra, addirittura il gruppo intero del Laocoonte, specialmente nel contorno trapezoide – se anche girato – viene accennato. [...] Appare come importante soprattutto che Poussin ha mantenuto il contorno caratteristico del gruppo antico"[64].

Infatti, se si fa il confronto con il gruppo marmoreo girato, si scopre che ci sono affinità con il corpo muscoloso e teso dei due uomini barbuti, nonché a sinistra con un fanciullo di profilo e a destra con uno visto di fronte.

Ma emergono contemporaneamente delle differenze. Mentre il maestro di scuola, aspettando i colpi dei suoi allievi, si abbassa, nudo e con le mani legate sulla schiena, come descritto da Livio ("Denudatum deinde eum manibus post tergum inligatis"[65]), il Laocoonte invece si rivolta di fronte ai serpenti per il dolore inflitto da loro. Però, si potrebbe immaginare che il maestro di scuola, colpito dalle bastonate dei suoi allievi, in un momento successivo si ribellerà in modo simile[66].

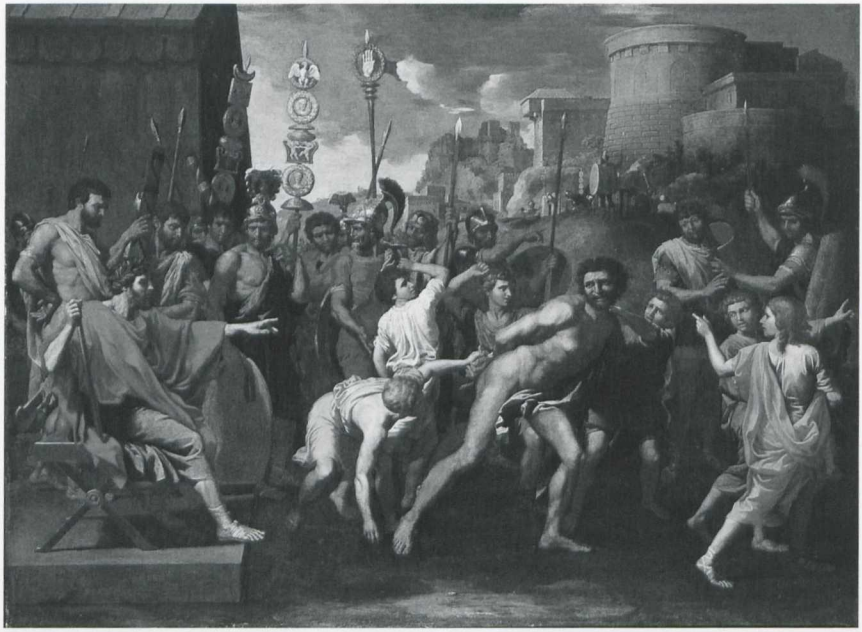
Inoltre, come ha già osservato la Emmerling, ci sono anche corrispondenze fra le due teste: "Anche riguardo al tipo della testa con la faccia dolorosamente distorta, Poussin segue il modello antico, ma non arriva a visualizzare tramite i sopraccigli obliqui il dolore estremo, segue piuttosto la tradizione classica, la quale prescrive che le linee degli occhi e della bocca debbano essere parallele"[67]. Anche in questo caso il motivo di tale differenza potrebbe essere che il maestro non ha ancora sofferto per le bastonate, ma si potrebbe immaginare che il suo viso manifesterà un momento dopo una espressione simile a quella del *Laocoonte*: Mentre ora il volto del maestro è piuttosto caratterizzato da ansia e rabbia, nel momento successivo potrebbe dimostrare quella miscela di emozioni descritta



6. Nicolas Poussin, *Camillo e il maestro di scuola di Faleri*, 1637, olio su tela. Parigi, Museo del Louvre.

dall'Anguier nella sua conferenza riguardo all'espressione del Laocoonte: "la douleur échauffée par la colère" [68]. La figura del maestro nel *Camillo* di Poussin accarezza e mantiene dunque abilmente la tensione fra il riferimento esplicito al *Laocoonte* e la variazione del modello.

Osservando il corpo muscoloso del maestro, anche le parole di Van Opstal (tratte da Giambattista Della Porta) a proposito della costituzione fisica del Laocoonte vengono in mente, perché anche il maestro di scuola dimostra "une taille, belle, grande et noble", "les bras sont forts et robustes, les coudes bien articulés [...] et les jambes fermes et nerveuses" [69]. Ma secondo la storia raccontata da Livio nel dipinto di Poussin, il maestro di scuola non deve essere interpretato come un uomo "de probité" [70] e di un cuore grande, ma piuttosto come un traditore "scelestus" [71] (cioè fellone) e vile perché voleva consegnare i suoi allievi, i figli dei cittadini più eminenti di Falerii, a Camillo mentre stava assediando la città. Invece di approfittare dell'occasione e accettare gli ostaggi, Camillo dichiarava che lui combatteva solo uomini armati e non fanciulli innocenti, e di conseguenza consegnava il maestro, nudo e con le mani legate sulla schiena, agli allievi, i quali con botte e bastonate lo respingevano indietro verso Falerii. Dunque, il maestro non



7. Nicolas Poussin, *Camillo e il maestro di scuola di Faleri*, 1634, olio su tela. Los Angeles, Norton Simon Foundation.

può essere considerato come "un honnête homme" [72] – ma Poussin aveva letto attentamente la storia narrata da Livio [73], dove viene sottolineato che i Falisci sceglievano come educatore dei figli "qui scientia videbatur praecellere" [74], cioè un uomo che per le sue conoscenze e la sua erudizione si fosse distinto. Di più, Livio racconta che il maestro avrebbe condotto i suoi allievi fuori dalla città "lusus exercendique causa" [75], cioè per fare giochi e allenamento, un'attività per la quale il maestro stesso deve essere di costituzione sportiva.

Ci sono, dunque, due motivi per i quali Poussin attribuisce al suo maestro un corpo muscoloso in modo simile al *Laocoonte* – ma, a differenza di esso, non gli dà (e specialmente nella prima versione, dipinta nel 1634 per Michel Passart) **(fig. 7)** [76] una testa che abbia "toutes les qualités qui représentent une personne de condition" [77], bensì quasi la distacca dal corpo con l'uso di un colore verdastro che ne segnala la natura cattiva e vile. Tuttavia, malgrado ciò (e specialmente nella seconda versione per La Vrillière, dove Poussin ha rinunciato al distacco fra testa e torso) la 'nobiltà' assegnata al corpo del maestro insieme all'espressione del suo viso fa sì che provochi quasi compassione: "[...] on voit la honte, l'horreur du crime, la crainte de la mort naïvement exprimés", descrive Henri Sauval nel 1655 l'espressione del volto del maestro [78], e le sue parole non solo fanno accenno ad una certa carità dalla parte del autore ("la crainte"), ma ("la honte, l'horreur du crime") suggeriscono nello stesso momento addirittura che il maestro paia preda della sua coscienza e dei rimorsi. Questa reazione verso il maestro (evidenziato da un lato come un traditore fellone, ma dall'altro anche come

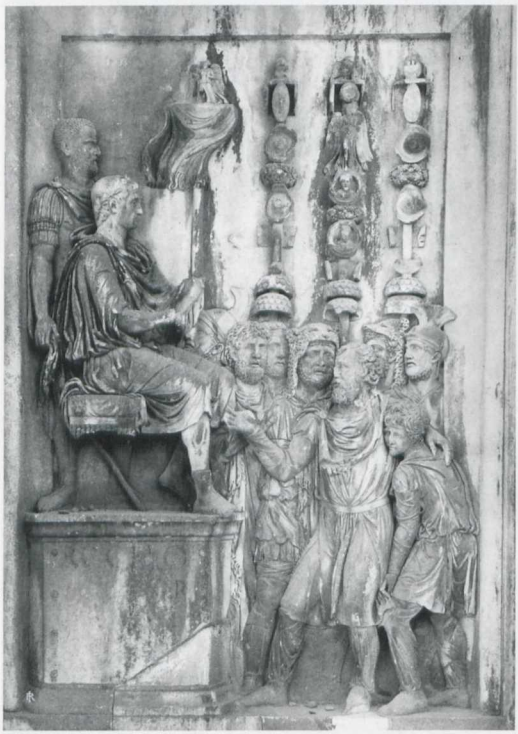
un uomo forse pentito, sicuramente apprensivo, il quale viene spinto con botte e bastonate verso la propria morte) forse risale anche al fatto che una scena con un imperatore, condannando un uomo quasi nudo prima a botte e bastonate e poi alla morte, ricorda da lontano lo schema iconografico di Cristo davanti a Ponzio Pilato. Malgrado il fatto che il quadro ovviamente è stato concepito per trasmettere un messaggio diametralmente opposto – il Thuillier per esempio lo interpreta come una rappresentazione de "l'idéal stoïcien du sage méprisant passions, profits et bassesses" – non è la prima oppure l'unica volta che si incontra una tale inversione oppure almeno un tale offuscamento del bene e del male nell'opera di Poussin. Come ha sottolineato Elisabeth Hipp nel suo saggio su *La Peste di Ashdod* (Parigi, museo del Louvre), anche in questo quadro il pittore dà spunti per muovere la compassione dell'osservatore: sebbene le vittime della peste, i Filistei, siano colpevoli del ratto dell'arca di Dio e, dunque, attraverso la malattia ricevano la meritata punizione. Però, come osserva la Hipp: "I Filistei non vengono rappresentati come uomini cattivi. Apparentemente alcuni agiscono per altruismo [...]. I loro corpi sono anche per la maggior parte ben proporzionati e risalgono [...] a sculture antiche oppure altri modelli classici" [79]. Stando all'autrice questa pratica di Poussin corrisponde a una delle richieste della teoria aristotelica del dramma, secondo cui i caratteri nelle tragedia non devono essere fondamentalmente cattivi, ma devono soffrire una disgrazia a causa di un grave errore, commesso da loro [80]. Esattamente questa lettura si potrebbe anche applicare al quadro col *Camillo*, dove il maestro di scuola, in fondo un uomo che per le sue

8. Pietro Santi Bartoli, *Colonna Traiana* (particolare), incisione, Roma, 1673.

conoscenze e la sua erudizione si è distinto, ha anche commesso un gravissimo errore e perciò adesso deve soffrire la peripezia, dunque il ribaltamento verso la sciagura. Poussin arriva a una tale esegesi della storia di Camillo e del maestro anche attraverso gli accenni alla scultura del *Laocoonte* del quale, dunque, non abbiamo una citazione diretta, ma piuttosto un'interpretazione e un adattamento degli elementi osservati e scelti dalla scultura antica. Lo stesso vale per altri dettagli del dipinto, anch'essi tratti da modelli antichi, ma poi rielaborati, come per esempio le insegne militari, i cosiddetti *signa*. Nel 1985 Christopher Wright li riteneva "exactly as found in Mantegna's celebrated 'Triumph of Caesar-series'"[81] dove, però, non appaiono identici. Infatti sono tratti, più o meno direttamente, dalla Colonna Traiana, come si vede se si prende, per esempio, il signum con la mano aperta, originalmente il segno delle 'legiones piae fideles'[82] **(fig. 8)** e riscontrabile in ambedue le versioni del *Camillo* **(fig. 6-7)**.

Altri fonti d'ispirazione

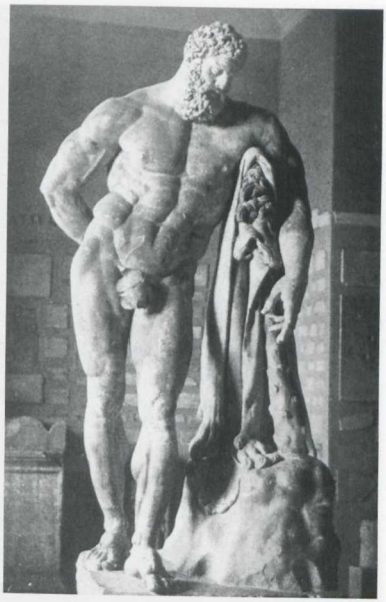
Una simile interpretazione riguarda le persone attorno a Camillo: per il comandante accanto l'imperatore – come motivo chiaramente ispirato, come altri elementi di questa parte del dipinto poussiniano, da un rilievo dell'Arco di Costantino **(fig. 9)** – la Emmerling aveva proposto come modello specifico il famoso *Ercole Farnese* **(fig. 10)**. Ma se si fa un confronto fra il profilo della scultura e il suo atteggiamento (la Emmerling sottolinea il fatto che ambedue gli uomini abbiano una mano sul fianco)[83], si vedono piuttosto delle differenze, poiché l'*Ercole*, per esempio, non ha la mano sul fianco, ma sulla schiena, dove tiene i pomi delle Esperidi. È evidente, invece, che il profilo del militare accanto a Camillo **(fig. 6)** deriva da una moneta, un sesterzio romano, coniato sotto Settimio Severo **(fig. 11)**[84].



9. *Clementia dell'imperatore verso i vinti*, rilievo del Arco di Costantino, 315 d. C., marmo. Roma, via di San Gregorio.

Infine, come aveva già osservato Otto Grautoff nel 1914, Poussin spesso combina i suoi prestiti dall'antico con

elementi tratti dall'arte del Cinquecento e del Seicento. Il Grautoff suggeriva che lo sfondo del dipinto del Camillo con i muri e le fortificazioni della città dimostrerebbe un ricorso al quadro del Domenichino con la scena fra *Timoclea ed Alessandro* (**fig. 12**)[85], cioè la rappresentazione di una storia in cui l'imperatore dimostra una simile virtù e magnanimità, rimettendo in libertà Timoclea che aveva ucciso un suo capitano[86]. Infatti ci sono evidenti somiglianze tra la maniera in cui in ambedue i dipinti i personaggi sono disposti come in un rilievo antico e lo sfondo (specialmente nella prima versione del *Camillo* poussiniano) con la città fortificata[87].



10. Glycon di Atene, *Ercole Farnese*, sec. III d. C., marmo. Napoli, Museo Nazionale Archeologico.

Ma pare che Poussin abbia guardato anche a un'altra opera del Cinquecento dove è rappresentata la stessa storia di Camillo. Nel 1995 Saburo Kimura ha pubblicato una ricerca iconografica sul *Camillo* di Poussin[88], mettendo in evidenza il ruolo del quadro nello sviluppo dell'iconografia dell'episodio raccontato da Livio. Esaminando i precedenti dell'opera del Poussin (spesso affreschi e stampe, visto che la storia non fu rappresentata frequentemente su tela)[89], il Kimura evidenzia come dettagli quali l'immagine della città fortificata oppure la posizione del Camillo – seduto a sinistra della scena e gesticolante verso il maestro – appaiono già nelle versioni cinquecentesche del tema (vedi qui uno degli esempi di Kimura, una silografia del 1516 [**fig. 13**])[90].

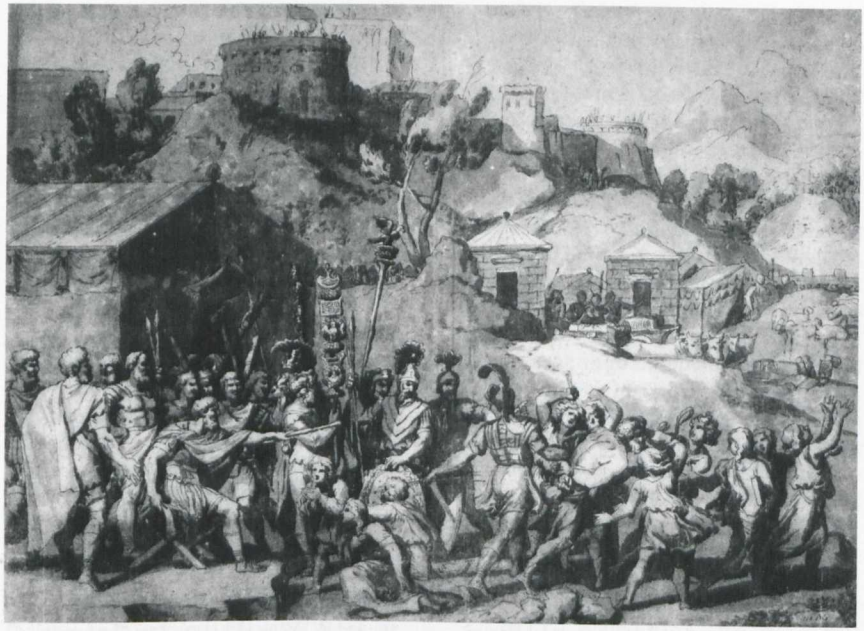
11. Sesterzo romano, coniato sotto Settimio Severo, 196 a. C. Londra, British Museum.

Nella versione del tema fornita da Poussin vi sono invece nuovi motivi come il corpo muscoloso del maestro (su cui mi sono già soffermato) e il suo atto di girare la testa verso Camillo[91]. Infatti, in un disegno ora a Londra (**fig. 14**) – a mio avviso eseguito prima dei due quadri, per preparare e sperimentare la loro composizione[92] –, il pittore segue ancora l'iconografia consueta, rappresentando il maestro senza la testa girata. Dato lo sfondo sempre più sommario, pare che il Poussin abbia abbandonato il disegno prima del suo compimento, da un lato perché ovviamente preferiva un'inquadratura con meno paesaggio e più concentrata sulle figure, rese più monumentali nei quadri; ma dall'altro lato, forse, perché aveva trovato una posa differente per il maestro.

12. Domenichino, *Timoclea ed Alessandro*, c. 1615, olio su tela. Parigi, Museo del Louvre.

Poussin poteva osservare una combinazione fra i diversi motivi – la concentrazione su figure più grandi, la città fortificata nello sfondo, la rappresentazione di un maestro muscoloso, ma abbassato, girando la testa verso Camillo – in un rilievo del Cinquecento **(fig. 15)**. In un dettaglio del suo monumento sepolcrale per il Viceré Don Pedro de Toledo nella chiesa San Giacomo degli Spagnoli a Napoli, lo scultore Giovanni da Nola nel 1570 interpretava l'episodio di Camillo proprio in tale modo [93]. Visto che per il Poussin il sepolcro potrebbe essere stato interessante – non solo perché nelle guide del Seicento il monumento veniva lodato come "una delle più principali cose, c'habbiamo in Napoli" [94], ma soprattutto a causa dei ricchi ed evidenti rimandi alla scultura antica [95] –, è possibile che l'artista francese ne abbia tratto ispirazione per la propria interpretazione del *Camillo*. Se fosse così, sarebbe il caso di aprire di nuovo la questione (finora troppo trascurata) di quanto bene Poussin conoscesse la città e l'arte di Napoli – una questione finora toccata solamente riguardo ai *Sette Sacramenti* dipinti per Cassiano

13. Anonimo, *Camillo e il maestro di scuola di Faleri*, silografia, Venezia, 1516.



14. Nicolas Poussin, *Camillo e il maestro di scuola di Faleri*, c. 1634, disegno. Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-922.

dal Pozzo, domandandosi se essi siano stati ispirati dal ciclo di affreschi con i *Sette Sacramenti* di Roberto Oderisio nella chiesa napoletana di Santa Maria Incoronata [96].

Come abbiamo visto, anche nel caso delle due versioni del *Camillo* Poussin ha seguito un procedimento dove faceva ricorso a fonti e ispirazioni diverse, per la maggior parte derivate dalla scultura: dal *Laocoonte* alla Colonna Traiana, dall'Arco di Costantino all'opera di Giovanni da Nola. Il fatto che noi oggi facciamo fatica a identificare e distinguere chiaramente le suoi fonti è solo un segnale evidente che egli riuscì perfettamente a sintetizzare tutti questi elementi e a farli suoi: non sono più citazioni, piuttosto fanno parte di un vocabolario da lui studiato, appreso e poi padroneggiato.

15. Giovanni da Nola, *Il Maestro di scuola di Faleri, rilievo del monumento sepolcrale per il Viceré Don Pedro de Toledo*, 1570, marmo. Napoli, chiesa San Giacomo degli Spagnoli.

Note

1. Per questo vedi S. MAFFEI, "La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento", in S. SETTIS (ed.), *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 2006, p. 16 e p. 85-228.
2. Vedi *ibid.*, p. 112-115.
3. *Ibid.*, p. 101-115.
4. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, 36, 37-38 – vedi S. MAFFEI, "La fama...", *op. cit.*, p. 96: "[...] opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum".
5. *Ibid.*: "Ex uno lapide [...]". Vedi per questo anche il commento di S. SETTIS (ed.), *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 79-81.
6. Per la lettera vedi S. MAFFEI, "La fama...", *op. cit.*, p. 108-109.
7. Vedi S. SETTIS (ed.), *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 19 e 22-25.
8. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon" (2 juillet 1667), in J. LICHTENSTEIN, Chr. MICHEL (ed.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Tome I. Les Conférences au temps d'Henry Testelin: 1648-1681*, 2 vol., Parigi, 2006, vol. 1, p. 131.
9. S. SETTIS (ed.), *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 4.
10. Vedi per questo anche C. TAUBER, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François Ier*, Berlino, 2009, p. 304.
11. Vedi C. TAUBER, *Manierismus...*, *op. cit.*, p. 295 e S. SETTIS (ed.), *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 13.
12. S. SETTIS (ed.), *Laocoonte...*, *op. cit.*, p. 4-5.
13. L. CATTERSON, "Michelangelo's *Laocoön*?", *Artibus et historiae*, 52, 2005, p. 29-56.
14. Vedi J. J. WINCKELMANN, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Friedrichstadt, 1755, p. 24-25 e G. E. LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlino, 1766.
15. Vedi a questo proposito anche J. THUILLIER, "Temps et tableau: la théorie des 'péripéties' dans la peinture française du XVIIe siècle", in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, atti conv. (Bonn, 1964), Berlino, 1967, p. 191-205.
16. H. W. VAN HELSDINGEN, "Laocoön in the seventeenth century", *Simiolus*, vol. 10, n° 3-4, 1978-79, p. 127-128.
17. L. D. ETTLINGER, "Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group", in M. MEISS (ed.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York, 1961, p. 121-126.
18. Vedi l'esempio del rilievo del Moderno (Galeazzo Mondella) con una *Flagellazione di Cristo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), databile al secondo quarto del Cinquecento, dove sia l'atteggiamento, sia la fisionomia del Cristo seguono chiaramente la scultura del *Laocoonte* – vedi: H. BECK, C. P. BOL (ed.), *Natur und Antike in der Renaissance*, cat. mostra (Francoforte, Liebieghaus, 1985), Francoforte, 1985, p. 308. Una ripercussione più diretta si può invece osservare da Alessandro Allori, il quale interpreta il *Laocoonte* nella sua rappresentazione dipinta della morte del sacerdote, eseguita intorno al 1570 (New York, collezione privata) – vedi D. FRANKLIN (ed.), *From Raphael to Carracci: The Art of Papal Rome*, cat. mostra (Ottawa, National Gallery of Canada), Ottawa, 2009, p. 302, n° 92.
19. H. W. VAN HELSDINGEN, "Laocoön...", *op. cit.*, p. 133.
20. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon...", *op. cit.*, p. 132.
21. *Ibid.*, p. 133.
22. *Ibid.*, p. 132.
23. *Ibid.*, p. 131.
24. C. LE BRUN, "*La Manne dans le désert* de Poussin", in J. LICHTENSTEIN, Chr. MICHEL (ed.), *Conférences...*, *op. cit.*, p. 162.
25. *Ibid.*, p. 163.
26. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon...", *op. cit.*, p. 131.
27. *Ibid.*, p. 130.
28. Vedi così A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, vol. IV, Entretien 8, Trevoux, 1725, p. 12.
29. *Ibid.*
30. G. P. BELLORI, *Le vite de'pittori, scultori e architetti moderni*, (Roma, 1672), E. BOREA (ed.), Torino, (1976) 2009, p. 289, 426 e 474-477.
31. *Ibid.*, p. 289.
32. Illustrazioni come quella di Henry Testelin ("Exemple touchant les proportions et les contours") nella pubblicazione *Sentiments des plus habiles peintres*, Parigi, 1680 ou di Gérard Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Parigi,

1683, tavola I, traducono poi le misure rilevate sulle sculture antiche in una rappresentazione grafica.

33. S. BOURDON, "Les proportions de la figure humaine expliquées sur l'antique", in J. LICHTENSTEIN, Chr. MICHEL (ed.), *Conférences...*, *op. cit.*, p. 375.

34. O. BONFAIT, "L'art de la notice sous Louis XIV: Pierre Monier à Notre-Dame de Paris", in L. POSSELLE (ed.), *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVIIe-XVIIIe siècles*, Parigi, 2001, p. 100.

35. M. ANGUIER, "Le groupe de 'Laocoon'", in J. LICHTENSTEIN, Chr. MICHEL (ed.), *Conférences...*, *op. cit.*, p. 384.

36. *Ibid.*

37. Per una ricostruzione del *Laocoonte* con la sua corona di alloro vedi per esempio quella di Filippo Magi, presentata nel 1960 e discussa da M. BIEBER, *Laocoon. The Influence of the Group since its Rediscovery*, Detroit, 1967, p. 38-40.

38. Vedi G. GUILLET DE SAINT-GEORGES, "Michel Anguier", in L. DUSSIEUX, E. SOULIÉ, P. DE CHENNEVIÈRES, P. MANTZ, A. DE MONTAIGLON (ed.), *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture publiés d'après les manuscrits conservés à l'École Impériale des Beaux-Arts*, 2 vol., Parigi, 1854, vol. I, p. 437.

39. P. MONIER, "Sur les muscles du *Laocoon*", in J. LICHTENSTEIN, Chr. MICHEL (ed.), *Conférences...*, vol. 2, p. 581.

40. P. MONIER, "Sur les muscles...", *op. cit.*, p. 588.

41. Vedi qui nota 44.

42. Vedi C. LE BRUN, "*La Manne...*", *op. cit.*, p. 166: "Après que M. Le Brun eut fait remarquer ces merveilleuses proportions, et comment le peintre les a si bien suivies sans qu'il y paraisse rien de copie, ni qui soit tout à fait semblable aux originaux [...]".

43. A. FÉLIBIEN, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 13.

44. Alcuni serpenti disegnati dal pittore, come per esempio il rettile sul foglio di Bayonne, Musée Bonnat (Inv. AI 709; NI 40: "Copies d'après Jules Romain et étude de serpent"), dimostrano con le loro protuberanze sopra gli occhi una certa rassomiglianza con il serpente del *Laocoonte*, sebbene il disegno non ce ne tramandi una copia esatta della testa. Per il disegno vedi P. ROSENBERG, L.-A. PRAT, *Nicolas Poussin. 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 vol., Milano, 1994, vol. I, p. 364, n° 191.

45. A. FÉLIBIEN, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 13.

46. A. BLUNT, *Nicolas Poussin*, New York, 1967, p. 231.

47. M. BULL, "Poussin and the Antique", *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIX, 1997, p. 115.

48. Vedi S.-C. EMMERLING, *Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin*, Würzburg, 1939, p. 68-70.

49. Ph. SÉNÉCHAL, "Fortune de quelques antiques Farnèse auprès des peintres à Rome au début du XVIIe siècle", in O. BONFAIT (*et alii.*) (ed.), *Poussin et Rome*, atti conv. (Roma, Accademia di Francia a Roma / Bibliotheca Herziana, 1994), Roma / Parigi, 1996, p. 38-39.

50. M. BULL, "Poussin...", *op. cit.*, p. 127.

51. *Ibid.*, p. 116.

52. *Ibid.*, p. 122.

53. G. P. BELLORI, *Le vite...*, *op. cit.*, p. 23, 90.

54. *Ibid.*, p. 19.

55. *Ibid.*, p. 32.

56. *Ibid.*, p. 90. Vedi a questo proposito: H. KEAZOR, "'Ad artis leges valde proficua' – 'Natura' e 'Antico' in Dufresnoy e Bellori", in O. BONFAIT (ed.), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, atti conv. (Roma, Académie de France à Rome, 2000), Roma/Parigi, 2002, p. 26-45.

57. Per il contesto vedi H. KEAZOR, *'Il vero modo'. Die Malereireform der Carracci*, Berlino, 2007, p. 41.

58. G. P. BELLORI, *Le vite...*, *op. cit.*, p. 92.

59. *Ibid.*

60. Per questo vedi H. KEAZOR, "'Ad artis leges...'", *op. cit.*, p. 30-31.

61. G. P. BELLORI, *Le vite...*, *op. cit.*, p. 452.

62. *Ibid.*, p. 453.

63. Vedi a questo proposito J. THUILLIER, *Nicolas Poussin*, Parigi, 1994, p. 255, n° 122, ma anche C. HAFFNER, "La Vrillière, collectionneur et mécène" et S. COTTÉ, "Un exemple du 'goût italien': la galerie de l'hôtel La Vrillière à Paris", in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, cat. mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 1988), Parigi, 1988, p. 29-38 e p. 39-46.

64. Traduzione mia – vedi S.-C. EMMERLING, *Antikenverwendung....*, *op. cit.*, p. 21: "Die mächtige Aktfigur des Schulmeisters mit

ihren übertrieben angespannten Muskeln und der gewaltsamen Wendung des Kopfes ist eine deutliche Umbildung des Laokoon; nimmt man auch noch die beiden Knaben, rechts und links hinzu, so klingt sogar, besonders in dem trapezförmigen Umriß, die ganze Laokoongruppe – im Gegensinne – an. [...] Wichtig erscheint vor allem, dass Poussin den charakteristischen Gesamtumriß der antiken Gruppe [...] wahrt [...]".

65. LIVIO, *Ab urbe condita*, 5, 27, 9.

66. In questo processo ideativo si potrebbe ancora inserire il *Torso del Belvedere* (Vaticano): esso quasi rappresenterebbe il primo momento del movimento del corpo muscoloso, poi seguito dal maestro di Poussin e concluso col *Laocoonte*.

67. Traduzione mia – vedi S.-C. EMMERLING, *Antikenverwendung...*, *op. cit.*, p. 21: "Auch im Typus des Kopfes mit dem schmerzlich verzogenen Gesichte läßt sich Poussin von dem Vorbild leiten, er geht jedoch nicht soweit, durch die schräg gestellten Augenbrauen den äussersten Schmerz zu verbildlichen, sondern folgt mehr dem klassischen Brauche, der vorschreibt, dass Augen- und Mundlinie parallel laufen".

68. M. ANGUIER, "Le groupe...", *op. cit.*, p. 380.

69. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon...", *op. cit.*, p. 132.

70. *Ibid.*

71. LIVIO, *Ab urbe...*, *op. cit.*, 5, 27, 3. Vedi anche il giudizio del Félibien sul maestro: "[...] une infame lâcheté [...]" (A. FÉLIBIEN, *Entretiens...*, *op. cit.*, p. 25).

72. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon...", *op. cit.*, p. 132.

73. La storia di Camillo e del maestro viene anche narrata da Plutarco (*Vitae parallelae*, 8: "Le Vite di Temistocle e di Camillo", X) e da Valerio Massimo (*Factorum et Dictorum Memorabilium*, 6, 5, 1), ma lì non c'è nessun riferimento alla distinzione del maestro come da Livio (vedi nota seguente) – pare, dunque, che Poussin abbia tirato questo motivo dalla sua lettura di Livio.

74. LIVIO, *Ab urbe...*, *op. cit.*, 5, 27, 2.

75. *Ibid.*

76. J. THUILLIER, *Nicolas Poussin*, *op. cit.*, p. 254, n° 109.

77. G. VAN OPSTAL, "Le Laocoon...", *op. cit.*, p. 132.

78. H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Parigi, 1724, 3 vol., vol. II, p. 230. Secondo J. THUILLIER, *Nicolas Poussin...*, *op. cit*, p. 181 la maggior parte del manoscritto fu "rédigée vers 1652-1655".

79. E. HIPP, *Nicolas Poussin. Die Pest von Asdod*, Hildesheim / Zurigo / New York, 2005, p. 174: "So werden die Philister von Poussin nicht als schlechte Menschen dargestellt. Einige handeln anscheinend aus Nächstenliebe [...]. Auch sind ihre Körper zum großen Teil wohlproportioniert und gehen [...] auf Antiken oder andere klassische Modelle zurück".

80. *Ibid.*

81. Chr. WRIGHT, *Poussin - Paintings. A Catalogue Raisonné*, Londra, 1985, p. 186, n° 98.

82. C. CICHORIUS, *Die Reliefs der Traianssäule (Commentar zu den Reliefs des 2. dakischen Krieges)*, vol. 2, Berlin, 1927, p. 131.

83. S.-C. EMMERLING, *Antikenverwendung...*, *op. cit.*, p. 21.

84. Per questa moneta vedi C. H. V. SUTHERLAND, *The Roman Imperial Coinage*, vol. IV, 1, Londra, 1986, n° 722, A. BANTI, *I grandi bronzi imperiali*, 9 vol., Firenze, 1986, vol. IV, 1 (Septimius Severus-Diadumenianus), n° 97 e H. MATTINGLY (*et alii.*), *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 6 vol., Londra, 1950, vol. V, p. 145, n° 590.

85. O. GRAUTOFF, *Nicolas Poussin*, 2 vol., Monaco / Lipsia, 1914, vol. 1, p. 137.

86. Per questo quadro vedi R. SPEARS, *Domenichino*, New Haven, 1982, p. 184-186, n° 43.

87. È proprio lo sfondo nei quadri di Poussin (e specialmente nel primo) che evidenzia come il pittore conoscesse il dipinto del Domenichino. Il gesto del Camillo e dell'Alessandro, come per esempio anche quello di un imperatore sull'affresco per la facciata del Palazzo Madama a Roma di Polidoro da Caravaggio (oggi conservato a Palazzo Barberini), invece risalgono tutti al rilievo dell'Arco di Costantino sopra ricordato **(fig. 9)**. Per l'affresco polidoriano (gentile suggerimento di Susanne Hoppe [Roma]) vedi P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli, 2001, p. 133.

88. S. KIMURA, "À propos de 'Camille et le maître d'école de Faléries': aspects icono-

graphiques", in A. MÉROT (ed.), *Nicolas Poussin (1594-1665)*, 2 vol., atti conv. (Parigi, 1994), Parigi, 1996, vol. I, p. 503-519.

89. Vedi per esempio la lista piuttosto breve di A. PIGLER, *Barockthemen*, 3 vol., Budapest, 1974, vol. II, p. 375-376.

90. Folio 53 di une edizione di Plutarco, pubblicata a Venezia nel 1516; vedi S. KIMURA, "À propos de...", *op. cit.*, p. 507.

91. *Ibid.*, p. 507 e p. 517, fig. 11 discute anche una silografia di Jost Amman del 1568, la quale mostra un maestro con la testa girata indietro. Però, lui non guarda verso Camillo, ma verso i suoi allievi; inoltre non viene rappresentato con un corpo muscoloso.

92. Vedi anche W. FRIEDLAENDER, *The Drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, vol. 2, Londra, 1949, p. 12, n° A 30 e P. ROSENBERG, L.-A. PRAT, *Nicolas Poussin...*, *op. cit.*, p. 236, n° 127 per i quali il foglio è invece databile per motivi stilistici ad un periodo posteriore all'esecuzione del primo dipinto di Los Angeles, cioè verso 1637 (P. Rosenberg, L.-A. Prat), oppure dopo 1640 (W. Friedlaender). Però, il foglio di Londra presenta molti tratti, sia stilistici, sia tecnici, che permettono un confronto con disegni intorno al 1634 e dunque prossimi alla realizzazione del primo quadro. Gli autori concordano sul fatto che le debolezze si limitano allo sfondo del disegno, il quale pare essere stato lasciato incompleto dal pittore (vedi sopra); forse il foglio è poi stato ritoccato da un'altra mano, per esempio nel momento dell'esecuzione dell'incisione di Gérard Audran, databile entro il 1674 e 1693 (vedi P. ROSENBERG, L.-A. PRAT, *Nicolas Poussin...*, *op. cit.*, p. 236). Martin Clayton ritiene che il foglio del British Museum sia autentico; egli sottolinea il fatto che le misure del foglio "are very close to those of the Pasadena painting", cioè alla prima versione. Perciò, anche lui arriva alla conclusione "that it was a rejected 'modello', produced for the patron before the painting was begun" (M. CLAYTON, *Poussin. Works on Paper. Drawings from the collection of Her Majesty Queen Elizabeth II*, Londra, 1995, p. 119, n° 41).

93. Per questa opera vedi M. KUHLEMANN, "Tugendhafte Herrschaft zwischen Renaissance-Ideal und Ritterstolz. Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toledo", in J. POESCHKE (*et alii.*) (ed.), *Praemium Virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, Münster, 2002, p. 83-101 e J. BIALUCHA, *Giovanni da Nolas Grabmal des spanischen Vizekönigs Don Pedro de Toldeo*, tesi di laurea, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Kunstgeschichtliches Institut, 2003. Vorrei ringraziare il Prof. Federico Rausa (Università Federico II, Napoli) per avermi fornito una buona illustrazione del rilievo.

94. Vedi C. D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, Napoli, 1633, p. 540.

95. L'allegoria della "Temperantia" nel monumento del da Nolano appare, con i suoi gesti tipici di una *Venere pudica* (come per esempio quella al Palazzo Massimo alle Terme a Roma), quasi come una versione vestita della divinità dell'amore.

96. A. BLUNT, *Nicolas Poussin...*, *op. cit.*, p. 56 rimanda a diversi fatti per arrivare alla conclusione che Poussin deve essere stato a Napoli nei primi anni della sua dimora in Italia: "Although Poussin spent the greater part of these early years in Rome, there is good reason to think that he visited Naples". Blunt fa in particolare menzione di una testimonianza di Poussin durante il processo contro Valguarnera dove nomina un cliente napoletano, la sua ammirazione per il famoso vaso dello scultore ateneniese Salpion nella cattedrale di Gaeta ed il fatto che il suo primo protettore Giambattista Marino era nato e fu poi sepolto a Napoli dopo il ritorno del poeta dalla Francia in 1625. Vedi a questo proposito anche S. SCHÜTZE, "Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento", in O. BONFAIT (*et alii.*) (ed.), *Poussin et Rome...*, *op. cit.*, p. 181-200.