

Cultura

“Imitez Poussin”: dai cimiteri senz'alberi alla *délicieuse Arcadie* come ultima dimora

di Laura Bertolaccini (*)

Nelle pause tra un lavoro e un altro, Nicolas Poussin, pittore nato nel 1594 a Les Andelys, in Normandia, ma formatosi a Roma dove si era trasferito nel 1624 alla corte di Francesco Barberini, nipote di papa Urbano VIII ⁽¹⁾, era solito riprendere temi già interpretati. Così, intorno al 1627, si apprestava a ripercorrere un soggetto sviluppato qualche anno prima da Giovanni Francesco Barbieri, detto il “Guercino” (1591-1666).

Forse incoraggiato dal prelado Giulio Rospigliosi, futuro papa Clemente IX, molto vicino alla famiglia Barberini e noto anche come umanista e autore di pregio di alcuni libretti d'opera (tra cui “Il Sant'Alessio” e “Il Palazzo Incantato”), il Guercino verso il 1618 aveva rappresentato sulla tela un paesaggio elegiaco nel quale due pastori, affacciati tra gli alberi, osservano stupiti un teschio posto su un basamento in blocchi di pietra, forse un muro in rovina ⁽²⁾. Sul cranio si è posato un moscone; tra le mandibole si aggira un topo; un verme sbuca dalle cavità oculari. Su una pietra del basamento è inciso il motto: ET IN ARCADIA EGO. Questa frase è stata oggetto di numerosi



Figura 1 – Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Et in Arcadia Ego*, 1618-1622. Roma Palazzo Barberini

studi e interpretazioni ⁽³⁾, la più convincente delle quali sembra certamente quella che vuole il teschio essere una personificazione la morte e la epigrafe, apposta proprio al di sotto del cranio, una sorta di rivelazione pronunciata dalla morte stessa: anche nell'Arcadia, nel regno di Pan, l'idilliaca regione greca della poesia e della mitologia identificata nel paradiso terrestre, nel luogo fantastico dell'oblio e della nostalgia, io morte esisto. Ecco allora spiegato lo stupore, la meraviglia, il

turbamento raffigurato sui volti dei pastori che, all'improvviso, si rendono conto dell'inevitabile: la morte è presente anche in quel regno soave.

Se il tema sviluppato rientrava in quella particolare iconografia del *memento mori* bucolica e pastorale così come ampiamente diffusa dalla teologia morale nel tardo Rinascimento, l'interpretazione che ne dà Guercino è certamente innovativa nell'aggiunta, sulla scia delle riflessioni sulle egloghe virgiliane, di quell'iscrizione che, come è stato notato, non è classica e compare ora per la prima volta nella storia dell'arte e della letteratura ⁽⁴⁾.

Nel 1624, poco dopo la stesura di questo quadro, Poussin si trasferisce a Roma; Guercino ha appena

⁽¹⁾ La fama di Nicolas Poussin (1594-1665) sarà a lungo contesa tra le due nazioni e già il suo primo biografo e amico, Giovan Pietro Bellori, nel 1672 aveva cercato una soluzione alla controversia identificando la Francia nella madre felice e Roma nella sua feconda nutrice e prodiga maestra.

⁽²⁾ Guercino (G. F. Barbieri), *Et in Arcadia Ego*, 1618-1622. Roma Palazzo Barberini.

⁽³⁾ Si veda E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, s.l. 1955 (trad. it. *Il significato delle arti visive*, Torino 1962, pp. 279-301).

⁽⁴⁾ Secondo alcuni studiosi, il motto “Et in Arcadia Ego” sarebbe da attribuire al Rospigliosi.

lasciato la città per far ritorno a Cento, dove era nato.

Intorno al 1627 Poussin, pittore classicista, si suppone lettore abituale di Virgilio, affronta il medesimo tema trattato dal Guercino, offrendone una prima interpretazione ⁽⁵⁾. Come nella precedente composizione, in un paesaggio agreste, ora appena accennato nella scena, concentrata invece prevalentemente sul primo piano delle figure, una coppia di pastori scopre meravigliata un sarcofago su cui è appoggiato un teschio. A differenza del dipinto del Guercino il teschio non è immediatamente visibile, quasi non ha risalto, né turba la scena, nascosto tra i tralci di un rampicante, mentre più rilevante appare la presenza del sarcofago in pietra su cui è incisa la scritta ET IN ARCADIA EGO che i due pastori, ora affiancati da una pastorella vestita di bianco, sembrano leggere con timore e attenzione. Uno segue con il dito le parole della scritta; l'altro ha come un sussulto di incredulità; la pastorella ha l'aria assorta. Ai piedi del sepolcro, di spalle all'osservatore, Poussin raffigura una divinità fluviale, il dio Alfeo, fiume dell'Arcadia il cui corso è prevalentemente sotterraneo (motivo per cui la figura non mostra il suo viso).

Una decina di anni dopo, intorno al 1638, Poussin riprende un'altra volta questo stesso tema, fornendone una nuova trasposizione ⁽⁶⁾. Ora la visione è più ampia, lo scorcio maggiormente aperto verso il paesaggio. Al centro del quadro domina il sarcofago in pietra e davanti ad esso sono simmetricamente posizionati i personaggi, tre pastori e una giovane donna vestita con abiti sontuosi, ordinatamente disposti a coppie sui lati. Non hanno l'aria sorpresa, né temono la vista della sepoltura. I loro atteggiamenti – un pastore è appoggiato al sepolcro mentre osserva l'altro accovacciato a leggere l'incisione; la figura femminile pone la propria mano sulla spalla del terzo pastore e questi la guarda, indicandole il sarcofago – sono rasserenanti. Non c'è più stupore, non c'è tensione. Non ci sono immagini macabre, non c'è più il teschio a turbare un'atmosfera di calma e di riflessione.

Del *memento mori* trasferito dal quadro del Guercino alla prima versione di Poussin non è rimasto più nulla.

“I pastori d'Arcadia – scrive Panofsky – non tanto ascoltano il terribile monito per il futuro, quanto invece meditano soavemente su un dolce passato. Sembrano pensare meno a sé che a colui che è sepolto entro la tomba: un essere umano che ha goduto un tempo i piaceri stessi che loro stanno godendo e la cui tomba ‘li spinge a ricordarsi della loro fine’ solo in quanto evoca il ricordo di chi è stato e di chi essi sono ora. In breve, il quadro di Poussin al Louvre non rappresenta più un drammatico incontro con la Morte, ma l'assorta meditazione dell'idea della condizione mortale dell'uomo. È avvenuta cioè una trasformazione da un moralismo sottilmente mascherato a uno scoperto sentimento elegiaco”.



Figura 2 – Nicolas Poussin, Et in Arcadia Ego, 1627-1628. Chatsworth, Devonshire Collection

Et in Arcadia Ego. Secondo Giovan Pietro Bellori, primo biografo e amico di Poussin, l'epigrafe di questo secondo quadro sta ora a significare *“che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte (h) a luogo in mezzo le felicità”*; per André Félibien, architetto e storico francese della seconda metà del XVII secolo, l'iscrizione indica-

va che *“celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadia”*; qualche tempo dopo, nel 1719, l'abate Jean-Baptiste Dubos traduceva con un *“Je vivais cependant en Arcadie”*, immaginando che nel sarcofago vi fosse sepolta una fanciulla e che fosse lei stessa a pronunciare queste parole; nel 1758 Diderot rimarcava il concetto per cui la frase significava *“Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie”*; idea ulteriormente ripresa da William Hazlitt, autore nel 1824 di un saggio su Poussin e i paesaggi dei suoi dipinti, secondo il quale la scritta indicherebbe *“Anche io (il defunto) ero un Arcade (vivevo in Arcadia)”*.

Nonostante queste traduzioni fossero errate dal punto di vista grammaticale, l'interpretazione fornita, la suggestione dell'immagine evocata di una sepoltura in seno alla natura a cui avvicinarsi senza timore per meditare nella quiete di un paesaggio idilliaco, riuscirà a imporsi fortemente nell'architettura funeraria del XIX secolo.

A lungo, infatti, gli alberi erano stati espulsi dai

⁽⁵⁾ N. Poussin, *Et in Arcadia Ego*, 1627-1628. Chatsworth, Devonshire Collection.

⁽⁶⁾ N. Poussin, *Les bergers d'Arcadie (I Pastori di Arcadia)*, 1638-1639. Parigi, Musée du Louvre.

luoghi di sepoltura perché si riteneva che le fronde impedissero la circolazione dell'aria e le radici non consentissero un corretto smaltimento dei liquami. La tenace opposizione all'unione tra architettura funebre e natura aveva costituito un blocco di pregiudizi fortemente radicato nel pensiero comune, ancora piuttosto insicuro circa le più recenti scoperte scientifiche, che solo sul finire del XVIII secolo, e non senza difficoltà, riuscirà ad essere scalfito. Da questo momento gli alberi torneranno nuovamente a far parte dell'architettura cimiteriale recuperando quel carattere proprio della tradizione funeraria latina che vedeva nella natura, nella terra lavorata dall'aratro, una metafora della morte: il ritorno alla "madre terra" per renderla ancora capace di generare nuova vita.

Dall'architettura nuda dei primi cimiteri senz'alberi, ai timidi cipressi rappresentati da François-Victor Pérard de Montreuil (1775) quasi fossero un ornamento a circondare tombe e cappelle sepolcrali, al cimitero disegnato da Jacques-Denis Antoine intorno al 1782 in cui pioppi, platani, cipressi, con evidenti riferimenti alla simbologia funeraria romana, s'inseriscono come tema progettuale in un impianto quadrangolare con portici perimetrali ormai abbondantemente collaudato.

Siamo ancora ben lontani dalle atmosfere descritte nei giardini di Jean-Jacques Rousseau, luoghi selvaggi, fonti di emozioni e di curiosità, aperti verso l'infinito attraverso il moltiplicarsi e il biforcarsi continuo di viali e sentieri tortuosi segnati da tombe, cippi, monumenti, templi, rovine, architetture che all'improvviso appaiono tra la natura: più che una sperimentazione sul tema del giardino nell'architettura funebre, quella di Antoine appare come una applicazione delle nuove scoperte scientifiche, inimmaginabili fino a pochi anni prima ed ora invece portate quali probabili risposte ai problemi di igiene e salubrità.

Solo sei anni dopo la proposta di Jacques-Denis Antoine, Quatremère de Quincy, ripercorrendo nell'*Encyclopédie Méthodique* la storia delle sepolture, proporrà il cimitero immerso nella natura come possibile alternativa al cimitero-edificio: "*La plus ancienne manière d'embellir les cimetières isolés c'est d'y planter des arbres: déjà chez les anciens le cyprès étoit destiné au deuil des tombeaux, comme al rose au plaisirs de l'amour*"⁽⁷⁾.

Da questo momento in poi l'architettura funebre si legherà indissolubilmente al tema del giardino commemorativo: i cimiteri francesi sono Campi E-



Figura 3 – Nicolas Poussin, *Les bergers d'Arcadie* (I Pastori di Arcadia), 1638-1639. Parigi, Musée du Louvre

lisi, spazi del riposo eterno dove la natura sublimata può distogliere dai tristi ricordi.

Un precedente particolarmente significativo è costituito dal parco di Ermenonville situato non lontano da Parigi: boschi, prati, alture, dune di sabbia coperte di ginestre e ginepri, laghetti e corsi d'acqua si dispongono senza enfasi in uno scenario rassicurante. La geometria e la simmetria sono lasciate ai giardini urbani: qui le varieguate forme della natura divengono leggi compositive. Nello specchio d'acqua posto di fronte al castello si riflette l'*île des peupliers*, l'isola dei pioppi. Qui il marchese de Girardin, artefice del giardino, farà collocare la tomba del suo amico Jean-Jacques Rousseau, morto ad Ermenonville nel luglio del 1778. L'opera di Rousseau aveva avuto grande influenza sulla personalità del marchese e quindi nella realizzazione del parco: ad Ermenonville vengono riprodotte alcune delle pagine più elevate del filosofo francese. Ogni angolo è ricco di citazioni. La natura incontaminata, idilliaca, è fonte di piaceri e di malinconici pensieri sulla vita e sulla morte, è rifugio e luogo di meditazione, è esperienza essenziale di vita e di letteratura. L'isola dei pioppi diviene ben presto un modello per le sepolture immerse nella natura: il culto laico dei morti trova nell'episodio di Ermenonville una delle sue più elevate e suggestive interpretazioni. La nostalgia e un sentimento di dolce malinconia coinvolgono il visitatore del parco e lo trasportano all'interno di un paesaggio elegiaco popolato dai busti delle più alte glorie del pensiero: accanto ad Omero, Socrate, Epaminonda, Virgilio trovano posto i monumenti dedicati ai *philosophes* contemporanei, Newton, Cartesio, Voltaire e Rousseau. Nella luce filtrata dai rami i monumenti funebri appaiono all'improvviso.

⁽⁷⁾ QUATREMÈRE DE QUINCY A.-CH. DE, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, Paris 1788, vol. I, [ad vocem "Cimetière"], p. 682.

Come nei quadri di Nicolas Poussin il visitatore rimane colpito dalla visione inattesa di una sepoltura immersa nella natura.

L'incantesimo si è rotto. L'incontro con la morte è drammatico e intenso.

"Imitez Poussin" — scriverà sul finire del Settecento il poeta Delille — imitare le forme e i contenuti espressi nei quadri del pittore francese.

Et in Arcadia Ego: la deliziosa Arcadia, il regno ideale, perfetto, puro ed ineffabile nella sua bellezza diviene per gli uomini di progresso l'unico scenario possibile della morte.

"La tomba in Arcadia" è l'immagine "romantica", da una parte malinconica, dall'altra suadente, di nuovo modo di intendere il paesaggio e l'architettura funeraria supportato dagli scritti di C. C. L. Hirschfeld, Jacques Delille e Bernardin de Saint-Pierre⁽⁸⁾.

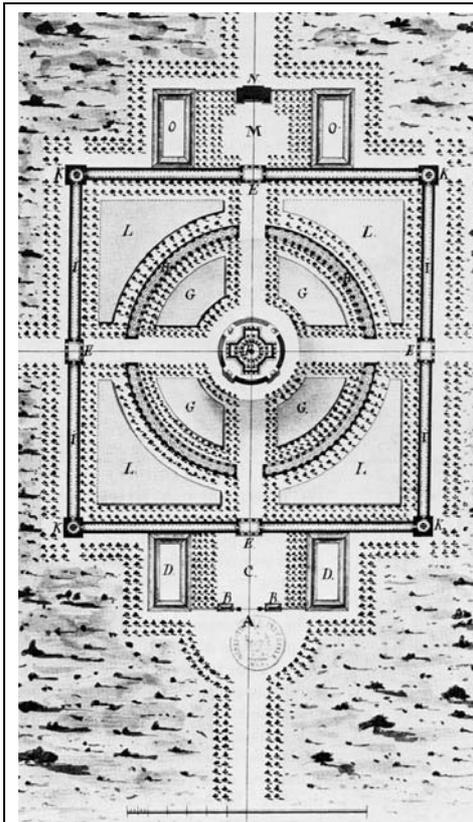


Figura 4 – J.-D. Antoine, progetto per un cimitero, 1782 circa, planimetria generale

I *jardins de cimetière*, come li definisce Hirschfeld, prefigurano il cimitero pubblico come un parco, un luogo di meditazione e di svago all'interno del quale le tombe, uscite dall'anonimato dei grandi e scarni recinti settecenteschi, acquistano nuova autonomia, manifestano un mutato rapporto con la morte che da privata diviene pubblica attraverso la celebrazione del defunto, anticipano un rinnovato culto dei defunti e un nuovo modo di intendere le sepolture all'interno dello scenario naturale che avrà massima espressione nell'architettura cimiteriale ottocentesca, in particolare nel Père-Lachaise parigino.

(*) Architetto, dottore di ricerca in "Storia della città", Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

⁽⁸⁾ HIRSCHFELD C. C. L., *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779-1785. DELILLE J., *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages Poëme en IV chants*, Paris (1782) 1808. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE J.-H., *Etudes de la Nature*, Paris (1784) 1786. Cfr., tra gli altri: LATINI L., *op. cit.*, pp. 49-51.