

ASPETTI DELL'ARTE NEOCLASSICA A
ROMA

PAOLO ANTONACCI
ROMA

PAOLO ANTONACCI
Via del Babuino 141/A
00187 Roma
Tel. +39 06 32651679
Fax +39 06 32629014
info@paoloantonacci.com
www.paoloantonacci.com

un ringraziamento particolare a

*Emanuela Belli, Christine Borruso, Gerardo Capece Minutolo, Dorothee Hock,
Francesco Leone, Claudia Nordhoff, Flavia Serena, Maria Maddalena Spinola.*

© 2009, Paolo Antonacci

Catalogo n. 11

Referenze fotografiche
Arte Fotografica, Roma

In copertina

G. Cades, *Paolo e Francesca*,
particolare, catalogo n. 2

In quarta di copertina

J. H. W. Tischbein, *La forza dell'uomo*,
particolare, catalogo n. 5

ASPETTI DELL'ARTE NEOCLASSICA A
ROMA

*Biennale Internazionale dell'Antiquariato
di Firenze*

Palazzo Corsini, 26 settembre - 4 ottobre 2009

catalogo a cura di:
Francesco Leone

PAOLO ANTONACCI
Roma

LUIGI ADEMOLLO

Milano 1764 - Firenze 1849

1 *Combattimento tra gli Orazi e i Curiazi*

Penna, inchiostro bruno, biacca e acquerello su carta, mm 2005 x 1100

Iscritto sul *passé-partout originale* in alto al centro: "HORATII ET CURATII";

in basso al centro: "DUOS FRATRUM MANIBUS DEDI: TERTIUM UT ROMANUS ALBANO IMPERET DABO"

1790-1795 circa

Il dipinto è una delle opere più prestigiose dell'intera produzione artistica del pittore neoclassico Luigi Ademollo, e può essere datato con grande attendibilità al primo lustro dell'ultimo decennio del XVIII secolo.

Con un empito scenografico che deriva ad Ademollo dalla partecipazione giovanile alla esecuzione di scenografie teatrali (a Milano al Teatro alla Scala e poi a Roma in teatri diversi), l'opera raffigura il momento culminante del celebre duello alla spada tra i tre fratelli Orazi e i tre gemelli Curiazi così come viene narrato da Tito Livio nel XXV capitolo del libro I di *Ab Urbe Condita*.

Durante il Regno di Tullo Ostilio, alla metà del VII secolo a. C., Roma ed Alba Longa, entrate in conflitto, trovarono ad affrontarsi con gli eserciti schierati lungo le "Fossae Cluiliae", sull'attuale Appia Antica, al confine tra i territori rispettivi delle due città. Discendendo la genia di entrambi le città dal nome sacro di Romolo (il re di Alba Numitore era stato nonno materno del fondatore di Roma) e reputando per questo empia e fraticida quella guerra, il re di Alba Longa Mezio Fufezio, per evitare un immane spargimento di sangue, propose di affidare le sorti della contesa ad un duello alla spada tra due gruppi rappresentanti delle rispettive città: i tre fratelli Orazi per Roma e i tre gemelli Curiazi per Alba Longa. Dopo aver visto uccidere i suoi due fratelli all'inizio della disfida, e trovandosi solo ad affrontare i tre gemelli Curiazi, l'ultimo degli Orazi, simulando la fuga, riuscì ad affrontare i nemici separatamente, uccidendoli uno ad uno. Nel momento in cui stava per trafiggere con la spada il collo dell'ultimo dei suoi avversari, così come è rappresentato da Ademollo, il Curiazi, secondo il racconto di Tito Livio, pronunciò la celebre frase che compare per la gran parte trascritta nel dipinto qui allo studio: "Duos fratrum manibus dedi; tertium causae belli huiusce, ut Romanus Albano imperet, dabo" ("Due li ho offerti ai Mani dei miei fratelli; il terzo lo darò alla causa di questa guerra, perché i Romani governino sugli Albani"). In seguito alla vittoria degli Orazi, la città di Alba Longa fu distrutta dai romani e mai più ricostruita, mentre i suoi abitanti furono deportati a Roma e insediati sul Celio.



Cavalier d'Arpino, *Combattimento tra Orazi e Curiazi*, 1612-1613. Roma, Palazzo dei Conservatori.



L'opera documenta, direi esemplarmente, gli interessi di Luigi Ademollo per i temi di storia romana, nota all'artista direttamente dalle fonti antiche nonché dalla vulgata, allora assai popolare in Italia, dell'*Histoire romaine* di Charles Rollin¹.

Nell'ambito della parabola pittorica dell'artista, il dipinto è testimonianza di quella che va certamente considerata la fase più prestigiosa e innovativa della produzione di Ademollo in relazione alla storia dell'arte italiana, coincidente con la prima parte dell'ultimo decennio del Settecento.



Fig. 1: L. Ademollo, *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, affresco, 1791. Firenze, cappella Palatina di Palazzo Pitti.

Le volute "forzature" anatomiche, le ricerche eccentriche sulla forma che assume toni espressionisti, la valenza fortemente espressiva di gesti ed atteggiamenti intenzionalmente drammatizzati secondo inclinazioni teatrali, richiamano in effetti molto da vicino le splendide decorazioni eseguite da Ademollo tra 1793 e 1798 per alcune residenze nobili di Siena, dove si trasferì per qualche anno dopo aver ultimato importanti committenze a Firenze (tra le altre la distrutta decorazione del Teatro della Pergola del 1789 e gli affreschi della Cappella Palatina di Palazzo Pitti nel 1791: fig. 1). Mi riferisco in special modo alle pitture di alto valore artistico ispirate ai poemi omerici di palazzo Venturi Gallerani (1793-1794; figg. 2-3), di palazzo Sergardi in Camollia (1794-1795), di palazzo Malavolti (1796-1798; fig. 4) e a quelle di tema ovidiano di palazzo Giuggioli (1796-1798; fig. 5)².

Mentre l'esplicito e puntuale richiamo compositivo all'affresco con il *Combattimento tra gli Orazi e i Curiazi* dipinto tra 1612 e 1613 dal Cavalier d'Arpino nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio implica necessariamente una datazione non troppo distante dalla partenza da Roma intorno al 1788-1790 e dal successivo soggiorno del 1792³.

A Roma Ademollo dimorò certamente tra 1785 e 1788-1790, entrando in contatto con quella innovativa generazione di artisti che, aggregatasi intorno a Felice Giani secondo le norme anticonvenzionali della cosiddetta Accademia de' Pensieri, avrebbe decisamente e radicalmente rinnovato tra ultimi anni del '700 e primi dell'800 la cultura figurativa italiana⁴.



Fig. 2: L. Ademollo, *Achille trascina il corpo di Ettore intorno alle mura di Troia*, affresco, 1793-1794. Siena, Palazzo Venturi Gallerani.

Tra questi artisti – tra i quali spiccano, oltre a quello di Ademollo, i nomi di Andrea Appiani, Luigi Sabatelli, Giovan Battista Dell’Era, Bartolomeo Pinelli, Giuseppe Bossi, Pietro Benvenuti, Vincenzo Camuccini ed altri ancora – nessuno meglio di Ademollo, proprio nelle opere di fine anni ottanta e poi degli anni novanta, esemplifica l’accentazione eroica, i toni drammatici attribuiti alla pittura di storia da questa nuova generazione di pittori.



Fig. 3: L. Ademollo, *Priamo riconduce a Troia il corpo di Ettore*, affresco, 1793-1794. Siena, Palazzo Venturi Gallerani.

Lo stile severo di Ademollo, unito alla sua congenita vena visionaria ed epico-narrativa, è in quest’opera magistralmente dispiegato, secondo quella sua linea precipua che sullo scenario artistico italiano ha rappresentato una parabola unica e senz’altro rivoluzionaria e sperimentale tra la fine del XVIII e il primo decennio del XIX secolo⁵.

Fu la supremazia riservata da Ademollo – che fu artista colto, grande conoscitore di Omero, Virgilio, Plutarco, Ovidio, Tito Livio, del Vecchio e del Nuovo Testamento, della storia romana attraverso Catrou e Rovillé e il ricordato Rollin – alla restituzione “patetica” quanto più possibile, e cioè teatrale, drammatica e turgida di pathos, dei soggetti letterari tradotti in pittura, a sancire nelle sue ricostruzioni la forzatura dei termini formali riconosciuti come ortodossi dal canone classicista⁶.



Fig. 4: L. Ademollo, *Gli ateniesi che per consiglio di Temistocle abbandonano Atene*, affresco, 1796-1798. Siena, Palazzo Malavolti.

L’attenzione alla tensione sentimentale, al valore emotivo del dato visivo, con l’intento di eguagliare nel testo pittorico la forza narrativa delle fonti letterarie, porta la sorgente ideativa di Ademollo ad accentuare l’eloquenza dei gesti, a dipingere braccia o teste talvolta sovradimensionate, o a rafforzare l’espressione degli affetti e la definizione dei caratteri dei personaggi che compongono le sue dilatate e scenografiche ricostruzioni storiche; a disporre una sorta di drammaturgia pittorica come attesta magnificamente il dipinto qui allo studio⁷.



Fig. 5: *Apollo e Dafne*, affresco, 1796-1798.
Siena, Palazzo Giuggioli.

¹ C. Rollin, *Histoire Romaine, depuis la fondation de Rome, jusqu' à la bataille d'Actium*, par M. Rollin, Paris 1747.

² Vedi al riguardo C. Sisi, *I committenti del Neoclassicismo*, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, con un saggio introduttivo di G. Catoni, Siena 1994, pp. 93-150: pp. 93-115.

³ Per un'esatta cronologia della vita e dell'attività artistica di Luigi Ademollo vedi *Vita e Opere di Luigi Ademollo. Regesto cronologico*, in F. Leone, *Luigi Ademollo (1764-1849). L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio), Roma 2008, pp. 21-24. Per l'attività del pittore vedi anche *Le Metamorfosi di Ovidio illustrate da Luigi Ademollo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci), Roma 2006.

⁴ Su questi argomenti vedi ora F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in F. Leone, F. Mazzocca, *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, pp. 18-53. Resta comunque fondamentale S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", nn. 30-31, 1977, pp. 175-186.

⁵ Vedi F. Leone, *Drammaturgia pittorica e cultura visiva in Luigi Ademollo*, in Id., *Luigi Ademollo (1764-1849)*, cit., pp. 4-20.

⁶ Sul pittore vedi anche G. L. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo* (testi del 1973 e del 1991), in Id., *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze 1992, pp. 319-347.

⁷ Sul valore narrativo della pittura di Ademollo vedi anche C. Sisi, *Ricostruzione della storia: filologia ed evocazione*, in *Pittura italiana dell'Ottocento*, Atti del Convegno, 7-10 ottobre 2002, Venezia 2005, pp. 215-230.



GIUSEPPE CADES

Roma 1750 - 1799

2 *Paolo e Francesca*

Inchiostro bruno e acquerello su carta, mm 455 x 590
1785-1790 circa

Bibliografia

Dipinti, oggetti, arredi, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci), Roma 1998, cat. 1.

Il grande foglio è opera emblematica della sintassi visiva più matura e del momento indubbiamente più vitale della vicenda artistica di Giuseppe Cades, uno dei pittori di maggior valore dell'intera cultura figurativa romana di secondo Settecento.

Il disegno, di cui è nota un'ulteriore versione con numerose varianti presso il Museo Nazionale d'Arte Antica di Lisbona (proveniente dalle raccolte del pittore portoghese Domingos Antonio De Sequeira: vedi fig.1)¹, può essere riferito con molta attendibilità al secondo lustro del nono decennio del Settecento; dunque ad un'altezza cronologica assai prossima all'esecuzione della grande tela con il "*Riconoscimento di Gualtieri d'Angversa*" per il soffitto di una delle sale al piano nobile della palazzina di Villa Borghese a Roma (ispirata ad una delle novelle del *Decamerone* di Boccaccio ed eseguita nel 1787; vedi fig. 2) e delle celebri pitture murali tratte dall'*Orlando furioso* eseguite da Cades ad Ariccia nel 1788 per il palazzo del principe Sigismondo Chigi, una delle figure più influenti, colte e complesse della Roma di fine Settecento². A queste date Cades, dopo un fondamentale alunnato con Domenico Corvi e i rapporti stringenti intessuti a partire dai primi anni settanta con Giambattista Piranesi, Giacomo Quarenghi, Giovanni Volpato, Antonio Canova e tutto il circuito dei cosiddetti "nordici" di stanza nella capitale pontificia, risultava ormai uno dei pittori più in auge della ribalta artistica romana, prediletto dai committenti più prestigiosi della Roma di papa Pio VI Braschi.

Il tema affrontato, il bacio fatale tra Paolo e Francesca reso celeberrimo dall'indimenticabile racconto dantesco del canto quinto dell'*Inferno*, documenta in modo assai stringente le indagini visive di Cades intorno a quelle medesime coordinate estetiche – tra sublime, nascente gusto *troubadour* e riscoperta del mondo medievale – su cui lo stesso Johann Heinrich Füssli (e tutta la schiera di artisti a lui legata) lavorò durante la lunga permanenza romana tra 1770 e 1778, quando Cades ebbe certamente modo di conoscerlo e frequentarlo³.

Il disegno di Cades con l'episodio dantesco dell'amore tra Paolo e Francesca – che con il nuovo secolo e dopo i cimenti pittorici di Jean-Auguste-Dominique Ingres diventerà, insieme alla vicenda



Fig. 1: G. Cades, *Paolo e Francesca*, disegno, 1780 circa.
Lisbona, Museo Nazionale di Arte Antica.





Fig. 2: G. Cades, “Riconoscimento di Gualtieri d'Angversa”, olio su tela, 1787.

Roma, Casino Nobile di Villa Borghese.

del conte Ugolino, uno dei soggetti più popolari e rappresentati dalla pittura italiana dell'Ottocento – si colloca in qualche modo agli inizi, appunto insieme alle drammatiche illustrazioni dedicate da Füssli all'*Inferno*, di una ritrovata fortuna critica di Dante nella cultura artistica italiana tra la fine del XVIII secolo e gli inizi del XIX. Fu a Roma, allora centro indiscusso della cultura artistica occidentale, che ebbe avvio questa rinascita, in una congiuntura storica in cui la sfortuna del grande poeta (in declino dal tardo Cinquecento) aveva toccato il punto davvero più basso con le critiche di matrice arcadica espresse da Francesco Saverio Bettinelli nelle *Lettere Virgiliane* del 1757 e poi riprese nella *Dissertazione accademica sopra Dante* del 1800. Testo con cui il gesuita mantovano aveva inteso denunciare l'oscurità e l'irrazionalità del poema dantesco. Da allora in poi l'*Inferno* dantesco, magistrale e inarrivato affresco delle passioni e dei sentimenti umani, divenne, insieme agli episodi di storia antica tratti da Plutarco (anche per Cades: fig. 3) o a quelli omerici ispirati all'*Iliade* e all'*Odissea*, una inesauribile miniera di immagini e di vicende esemplari cui le arti figurative poterono attingere⁴.

Il disegno di Cades – tratto concitato, resa drammatica delle psicologie, accentuazioni volumetriche, amplificazioni anatomiche neo-manieriste – risulta poi assai paradigmatico, con il suo stile abbondante e sostenuto, di quel rinnovato culto per la maniera di Michelangelo ricondotto in auge nel tardo Settecento proprio dagli artisti del sublime, e dunque di nuovo Füssli, appunto Cades e lo stesso Felice Giani. Una opzione stilistica, quella del michelangiologismo, che bene aderiva alla eloquente plasticità del verso dantesco e che, maturata nella fucina romana tardo-settecentesca, consegnava definitivamente al nuovo secolo la fortuna visiva di Dante. Gli artisti più prestigiosi del neoclassicismo italiano si cimenteranno dopo Cades, tra la fine del Settecento e soprattutto nei primi due decenni dell'Ottocento, nella elaborazione figurativa di temi danteschi, affrontati in special modo nella tecnica del disegno; una sorta di terreno sperimentale che permetterà di saggiare inediti confini espressivi legate al sublime. Lì si collauderanno tensioni, forzature stilistiche, sintesi formali in grado di avvicinare l'arte visiva alla drammatica potenza poetica dell'*Inferno* dantesco.



Fig. 3: G. Cades, *Tarquinio e Lucrezia*, disegno, 1790 circa. Copenaghen, Thorvaldsens Museum.

¹ M. T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, préface de G. Briganti, Paris 1992, p. 53, fig. 7; pp. 324-325, cat. 110.

² M. Di Macco, *Graecia Vetus: Italia Nova*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", I, 1973-1974, pp. 345-365; M. T. Caracciolo, *Giuseppe Cades*, cit, pp. 312-323; F. Leone, schede in *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749 – 1803)*, catalogo della mostra (Torino 2003 – 2004), a cura di R. Maggio Serra, F. Mazzocca, C. Sisi, C. Spantigati, Torino 2003, cat. I.3-4, pp. 29 – 30. Sul committente vedi M. T. Caracciolo, *Un patrono delle arti nella Roma del Settecento*, in *Roma "il tempio del Vero Gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 101-121.

³ Su questi argomenti vedi *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art in the 1770s*, catalogo della mostra (New Haven, Connecticut), a cura di N.L. Pressly, Yale Centre for British Art 1979; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in F. Leone, F. Mazzocca (a cura di), *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, pp. 18-53.

⁴ Sull'argomento vedi F. Leone, *Vicenda figurativa e fortuna critica di Dante nella cultura artistica italiana del XIX secolo: 1800 – 1860*, in *Lecture Classensi. Dante e l'Arte*, volumi 35/36, a cura di C. Giuliani, per l'Opera di Dante e la Biblioteca Classense di Ravenna, Ravenna 2007, pp. 83-103, 137-150.

⁵ Cfr. F. Leone, *Neoclassicismo eroico e temi "sublimi" in Bartolomeo Pinelli*, in *Arte e paesaggio in Italia nel XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci), a cura di F. Leone, Roma 2005, pp. 5 – 17.

JOHANN HEINRICH LIPS

Kloten (Svizzera) 1785 - Zurigo 1817

3 *Ulisse, alle porte dell'Ade, incontra le ombre dell'indovino Tiresia e della madre Anticlea*

Inchiostro bruno e acquerello grigio e bruno su carta preparata bruna, mm 454 x 670

Firmato, datato e localizzato in basso a sinistra: "Joh: H: Lips inv: e fec: Roma 1785"

L'acquerello è, ad oggi, l'opera di maggior prestigio tra quelle note agli studi dell'artista svizzero, pittore e incisore, Johann Heinrich Lips (fig. 1).

Il foglio – in cui evidenti sono i richiami alla cultura "classica" romana sia antica che moderna: la statua dell'*Apollo del Belvedere* per la figura di Ulisse, le anime dannate del *Giudizio* di Michelangelo della Sistina che la schiera di spiriti che si addensa intorno all'eroe greco – raffigura, rielaborandolo, l'incontro di Ulisse alle porte dell'Ade con Tiresia e Anticlea, così come viene narrato nel libro XI dell'*Odissea*. Esortato da Circe, Ulisse deve evocare l'ombra dell'indovino Tiresia per interrogarlo sul proprio futuro. Secondo le prescrizioni della maga, affinché ciò accada, Ulisse, in compagnia di Euriloco e Perimede, nell'acquerello raffigurati nella parte destra della composizione, dovrà sacrificare in un posto stabilito una vacca e un ariete nero, il cui sangue incorrotto e riversato in una buca scavata appositamente dalle mani dello stesso Ulisse non potrà essere libato da altri se non prima dallo spirito di Tiresia.

L'acquerello raffigura, riadattando in chiave sincretica il racconto omerico, il momento in cui, nel buio della notte, una volta compiuto il sacrificio degli armenti, compaiono assai numerose le ombre dei defunti che, desiderando entrare in contatto con il mondo dei vivi, intendono libare il sangue versato e che Ulisse tiene lontane con la spada sguainata, in attesa che Tiresia faccia per primo la libagione e predica il futuro all'eroe greco e il suo ritorno ad Itaca. Anche Anticlea, la madre di Ulisse raffigurata in ginocchio e protesa verso il figlio, viene tenuta in disparte mentre Tiresia sta delibando il sangue sacrificale.

Il tema omerico dell'opera, assai raro nelle arti figurative ed estremamente colto, rispecchia la cultura e la profonda erudizione letteraria della cospicua comunità nordico-tedesca presente a Roma nell'ultimo quarto del XVIII secolo e aggregata intorno alle figure di Angelica Kauffmann, del pittore Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (fig. 2), del prussiano Johann Friedrich Reiffenstein - consigliere diplomatico delle corti di Russia e di Sassonia - e in special modo di Johann Wolfgang von Goethe.



Fig. 1: J. H. Lips, *Autoritratto*, acquerello, 1780 circa.
Zürich, Hochschule





Fig. 2: J. H. Lips, *Ritratto di J. H. W. Tischbein*, disegno. Düsseldorf, Goethe Museum.



Fig. 3: J. H. Füssli, *L'ombra di Tiresia appare ad Ulisse*, acquerello. Zürich, Kunsthaus

L'acquerello di Lips risulta estremamente rilevante sia sul versante artistico che su quello più eminentemente storico e, in special modo, si eleva a paradigma della cultura figurativa maturata dal pittore durante il lungo soggiorno romano tra 1782 e 1789, in un periodo davvero cruciale per la storia delle arti occidentali, con la capitale pontificia, governata dal lungo regno di papa Pio VI Braschi (1775-1799), vero centro mondiale delle arti. Fu in effetti durante gli anni della permanenza romana di Lips che a Roma videro la luce opere capitali per le future sorti dell'arte europea: dal *Giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David (1784-1785) alle prime opere del grande Antonio Canova (*Teseo sul Minotauro* e i sepolcri papali di Clemente XIII e Clemente XIV), fino ai rivoluzionari *outline drawings* dello scultore inglese John Flaxman, a Roma dal 1787 al 1794, ben presenti allo stile lineare, sintetico e neo-michelangiolesco di Lips.

A questi centrali avvenimenti artistici Lips assistette non da semplice spettatore, soprattutto grazie ai profondi vincoli amicali intessuti con i grandi intellettuali di riferimento della cultura europea di tardo Settecento allora presenti a Roma; in special modo Johann Wolfgang von Goethe, nella città eterna dal 1786 al 1788 e in strettissimi rapporti con l'amico Lips, e il pittore Tischbein, allora molto considerato presso la comunità artistica romana.

In questa prospettiva storiografica la figura di Lips si colloca con autorevolezza in quella temperie figurativa che, per intenderci, definisco impropriamente preromantica e che a Roma era maturata nel decennio 1770-1780 intorno ai circuiti artistico-intellettuali degli inglesi e appunto, come abbiamo ricordato, dei cosiddetti nordici: Johann Heinrich Füssli, Nicolai Abraham Abildgaard, Johan Tobias Sergel, James Barry, Alexander Runciman, John Brown, George Romney, James Jefferys, Giuseppe Cades e, ovviamente, il genio oltremodo eccentrico e smisuratamente visionario di Giambattista Piranesi. "Le noir cerveau de Piranèse", come lo volle straordinariamente definire Victor Hugo. E non è affatto un caso che l'unica altra raffigurazione del tema omerico di Ulisse e Tiresia fu contemporaneamente dipinta all'acquerello dallo stesso Füssli (fig. 3).



Fig. 4: J. H. Lips, *L'ebbrezza di Noè*, acquerello, 1785. Zürich, Kunsthaus

Di questi artisti, che costituirono quello che una memorabile mostra del 1979 curata Nancy Pressly, in cui compariva anche Johann Heinrich Lips, definiva come “Fuseli Circle”¹, il richiamo alle amplificazioni anatomiche e alle accentuazioni volumetriche di Michelangelo, ed ad una antichità lontana ed originaria - fattori entrambi ben evidenti nel foglio di Lips qui in esame - furono gli elementi più eloquenti e tangibili; paradigmi di predilezioni estetiche che legarono il canone neoclassico ad un empito di visionarietà che, appunto, ricorda molto da vicino le esperienze artistiche di Füssli durante la sua lunga stagione romana tra 1770 e 1778² e quelle “trasformazioni” che Robert Rosenblum indagò in un volume pionieristico e illuminante del 1967³.

D'altra parte è Goethe stesso, nella sua *Italienische Reise* scritta ben trent'anni dopo il suo viaggio in Italia del 1786-1788, ad informarci che Lips e Fritz Bury, altro artista di area tedesca presente a Roma, erano stati allora incaricati dal conte Fries di eseguire delle copie all'acquerello degli affreschi della Cappella Sistina: “La predilezione per il grande fiorentino – scrive Goethe parlando di Michelangelo – non tardò a propagarsi dagli artisti agli amatori: proprio in quel tempo, infatti, Bury e Lips dovettero eseguire per il conte Fries copie ad acquerello degli affreschi della Sistina”⁴.

L'idea di un'essenza primaria della forma, la brama di una prassi semplificatoria tendente a valori primordiali e al culto di Michelangelo, che bene sono espressi dagli andamenti stilistici di Lips, costituiscono il vero discrimine tra arte moderna e contemporanea e si sviluppano proprio a Roma a partire dagli ultimi venti anni del XVIII secolo in nome dell'evidenza espressiva e dell'epitome figurativa. Indagini su volumi o linee che tendono a chiarire il valore vitalistico, di entusiasmo creativo riversato nella produzione artistica da questa schiera di pittori di cui Lips fece parte, imbevuti di disparate sollecitazioni culturali che vanno dalla rasserenante *clarté* della ragione alle tenebre angoscianti dell'irrazionale e dell'inconscio, senza trascurare i flussi sentimentali né i territori della fantasia⁵.



Fig. 5: J. H. Lips, *Ritratto di Goethe*, incisione, 1791.

Lips del resto, la cui attività di incisore è stata profondamente analizzata da un'importante mostra curata da Joachim Kruse del 1989⁶ e molte delle cui opere si conservano presso la Kunsthaus di Zurigo, era giunto a Roma con alle spalle già un proficuo bagaglio artistico e culturale (figg. 4-5). Era stato lui ad essere chiamato, appena diciottenne nel 1776, per la realizzazione delle incisioni illustrative di uno dei testi più appassionanti e rivoluzionari del secondo Settecento europeo: il *Physiognomische Fragmente* edito a Winterthur 1776, popolarissimo saggio in cui il naturalista e scienziato svizzero Johann Kaspar Lavater – amico e protettore di Lips – aveva per la prima volta studiato scientificamente la fisionomia dei volti umani in relazione al manifestarsi delle passioni e dei sentimenti (fig. 6).

A questo mondo di alta cultura internazionale, che va da Immanuel Kant a Friedrich Schiller, Lips restò legato per tutto il resto della sua vita. Abbiamo già detto della profonda amicizia che lo legò a Goethe. Il loro sodalizio non si esaurì con la vicenda del soggiorno italiano perché, rientrato a Weimar sul finire dell'88, l'anno seguente Goethe – del quale Lips ci ha lasciato numerosi ritratti (fig. 5) – lo fece chiamare a dirigere la cattedra di pittura della Scuola d'Arte di quella città. Nel 1801 infine, Lips tornò a Zurigo, dove illustrò le opere di Schiller e la prima biografia di Füssli pubblicata da Nüscheler nel 1807⁷.

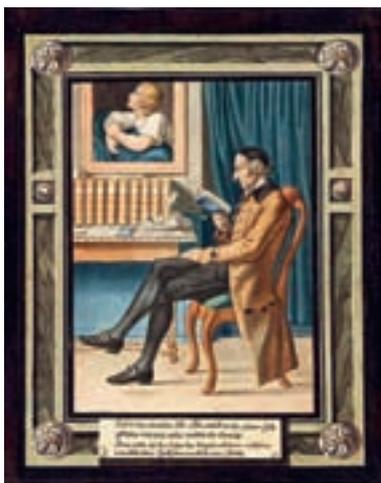


Fig. 6: J. H. Lips, *Ritratto di Johann Kaspar Lavater*, gouache e acquerello, 1776 circa. Già Londra, mercato antiquario

¹ *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art in the 1770s*, catalogo della mostra (New Haven, Connecticut), a cura di N.L. Pressly, Yale Centre for British Art 1979.

² Su questo aspetto vedi F. Leone, *Neoclassicismo eroico e temi "sublimi" in Bartolomeo Pinelli*, in *Arte e paesaggio in Italia nel XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci – Firenze, Palazzo Corsini, XXIV Biennale 2005), a cura di F. Leone, Roma 2005, pp. 5 – 17.

³ R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton University Press 1979.

⁴ J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. Milano 1983, p. 434.

⁵ Su queste vicende vedi ora F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in F. Leone, F. Mazzocca, *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, pp. 18-53.

⁶ J. Kruse, *Johann Heinrich Lips 1758-1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe*, catalogo della mostra (Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung), Coburg 1989.

⁷ F. Nüscheler, *Heinrich Füessli's Sämtliche Werke*, Zürich 1807.



BARTOLOMEO PINELLI

Roma 1781 - 1835

4 *Atenodoro turbato dallo spettro*

Matita, china, inchiostro grigio e bruno acquerellato su carta, mm 427 x 580

Iscritto al verso: “[...] filosofo sostiene con [...] di uno spettro”

Sul verso iscritto a matita: “Sammlung Joseph Eferdinger, Wien”

Sul verso timbro di collezione: “Sammlung Artaria Wien”

1805 circa

Bibliografia:

F. Leone, scheda in *Arte e paesaggio in Italia nel XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Paolo Antonacci – Firenze, Palazzo Corsini, XXIV Biennale 2005), Roma 2005, pp. 10-11.

F. Leone, F. Mazzocca (a cura di), *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, cat. V.10, p. 134.

La vicenda del filosofo socratico Atenodoro turbato di notte dall'apparizione dello spettro mentre attende ai suoi scritti – soggetto assai raro in ambito figurativo – è narrata da Plinio il Giovane nelle *Epistole* (libro VII, epistola XXVII): “V'era ad Atene una casa grande e spaziosa ma malfamata e temuta. Durante il silenzio notturno si udiva un rumor di ferri e, ascoltando più a lungo uno strepito di catene, prima lontano e poi più vicino. E ben presto appariva un fantasma, un vecchio consunto da magrezza e da squallore, con prolissa barba e capelli irti, che aveva ceppi ai piedi e con le mani reggeva e agitava catene [...]. Onde la casa fu abbandonata e restò solitaria e tutta lasciata a quel fantasma [...]. Capì ad Atene il filosofo Atenodoro, lesse il cartello, seppe il prezzo; e, poiché gliene sembrava sospetta la modicità, chiese informazioni. Apprese ogni cosa; eppure, e anzi tanto più volentieri, prese in affitto la casa. Quando fu vicina la sera, si fece apprestare il letto nella prima parte dell'edificio, chiese tavolette, stilo, lume; fece ritirare i suoi nelle stanze interne; ed egli occupò l'animo, gli occhi, la mano nello scrivere, affinché la mente restando oziosa non gli creasse i fantasmi di cui aveva saputo e, con essi, vani terrori. Su le prime, come dappertutto, silenzio notturno; poi cozzare di ferri, traino di catene. Ed egli non alza gli occhi, non depone lo stilo, ma tende l'animo e insieme gli orecchi. Ecco allora il fragore crescere, avvicinarsi; e già si ode su la soglia, già entro la stanza. Guarda; vede e riconosce l'apparizione che gli era stata descritta. Era essa ritta in piedi, e accennava con un dito, nell'atto di chi chiama. Atenodoro allora con la mano le fa cenno di aspettare un poco, e nuovamente si china su le sue tavolette e su lo stilo. E quella a scuotergli le catene presso la testa. Egli si volge, e la vede ripetere lo stesso cenno di prima; allora, senza indugiare più, prende il lume e le va dietro. Andava essa con lenti passi, come oppressa dalle catene. Giunta nel cortile della casa, subitamente sparve, lasciando solo il filosofo. questi allora coglie erbe e fronde, e sul luogo le pone come segno. Il giorno dopo va dal magistrato, e gli suggerisce di far eseguire in quel punto uno scavo. Vi si trovano ossa commiste e legate da catene; il corpo, putrefatto dal terreno e dal tempo, le aveva lasciate nude e corrose dalle catene; furon raccolte e seppellite a pubbliche spese. E, da allora, la casa rimase libera da quei mani così debitamente sepolte” (ed. Zanichelli, Bologna 1989). Sono noti almeno cinque disegni del toscano Luigi Sabatelli dedicati ai vari momenti del racconto pliniano ed eseguiti per il nobile pistoiese Tommaso Puccini.

Il foglio si colloca cronologicamente nel momento più vitale della parabola artistica di Bartolomeo Pinelli (vedi per confronto figg. 1-2). Fu in effetti entro il primo decennio del XIX secolo, con l'elezione di un grandioso registro formale affidato alla vigorosa ma ben controllata eloquenza della linea, che l'artista licenziò i suoi saggi grafici più ambiziosi, sollecitato dalla riscoperta della bellezza “primitiva” della poesia omerica e dell'apprezzatissima epica moderna della *Commedia* dantesca:



è del 1808 un disegno del Thorvaldsens Museum di Copenaghen con *La barca di Caronte*¹, peraltro dello stesso tono “sublime-patetico” e del medesimo formato dell’*Atenodoro turbato dallo spettro*. Un’eroica sostenutezza di stile in grado di corrispondere sul piano visivo alla sentimentale universalità evocata da quei sommi poemi, fondata sulla ripresa del “terribile” Michelangelo così come era stata già operata da Giuseppe Cades a Roma sul finire del Settecento e qui indubbiamente mediata dalle diciassette incisioni al tratto del *Giudizio* pubblicate a Parigi nel 1808 da Tommaso Piroli² (il valente incisore di John Flaxman)³, dagli sperimentalismi stilistici del “neomanierista” Felice Giani e dalle inquietudini formali del giovane Tommaso Minardi, a Roma dal 1803⁴.



Fig. 1: B. Pinelli, *Combattimento intorno al corpo di Patrolo*, disegno, 1810 circa. Collezione privata.

Si trattava di un ambito figurativo di stringente derivazione letteraria (ancora nel segno dell’oraziano *ut pictura poësis*) – nato nell’attivissima fucina artistica romana di fine Settecento dall’intreccio di eterogenee istanze culturali più o meno rispondenti o derivate dal culto del sublime e dell’immagifico alimentato a Roma a partire dagli anni ’70 da Füssli e la sua cerchia⁵ e poi trasmigrato in altri e più tardi circuiti artistici di stanza nella capitale pontificia (il primitivismo “nordico” di Jakob Asmus Carstens e Joseph Anton Koch; il cenacolo di artisti e intellettuali che faceva capo a Seroux d’Agincourt)⁶ – già magistralmente sperimentato da Antonio Canova nei celebri bassorilievi⁷ e su cui, insieme a Pinelli, si sarebbero più avanti cimentati i più autorevoli protagonisti nel neoclassicismo italiano: da Luigi Sabatelli a Pietro Benvenuti⁸, da Tommaso Minardi a Giuseppe Bossi, da Pelagio Palagi a Francesco Hayez.

Il tema pliniano di Atenodoro visitato dallo spettro, come detto già trattato a Roma dal toscano Luigi Sabatelli agli inizi degli anni novanta del Settecento per conto dell’intellettuale pistoiese suo protettore Tommaso Puccini⁹, rispondeva alla fortuna crescente della letteratura spiritica e preromantica nordica, diffusa in Italia dalla traduzione dell’*Ossian* di Macpherson ad opera di Melchiorre Cesarotti e dalle *Notti Romane* di Alessandro Verri, per le quali fu Felice Giani a disegnare le illustrazioni poi fatte incidere da Giuseppe Camporesi.

Pinelli, del resto, si era formato negli ambienti artistici e culturali che presiedettero alle decisive innovazioni in ambito artistico che si ebbero in Italia con gli ultimi vent’anni del Settecento. A Bologna, dove si era trasferito con la famiglia nel 1791 per restarvi fino al ‘98, era stato in contatto con Pelagio Palagi e con Felice Giani, artefice a Roma di quell’Accademia de’ Pensieri le cui riunioni serali videro i futuri grandi della pittura neoclassica italiana confrontarsi liberamente sulle tematiche figurative del sublime e sulle istanze di un nascente primitivismo arcaizzante alimentato anche dalla presenza romana di John Flaxman – e dall’intero circuito degli “Anglo-Romans” – e da una particolare accezione di evocazione sentimentale che il classicismo assunse nelle riflessioni teoriche e nelle opere dei tedeschi presenti a Roma: Carl Ludwig Fernow, Jakob Asmus Carstens, Joseph Anton Koch¹⁰.

Rientrato a Roma, dal 1811 Pinelli partecipò alle grandiose decorazioni pittoriche del Quirinale volute da Napoleone, lavorando al fianco del neoraffaellesco Jean-Auguste-Dominiques Ingres, di Vincenzo Camuccini, Pelagio Palagi, Gaspare Landi, Felice Giani, Francesco Hayez e Tommaso Minardi¹¹; alimentandosi così di quell'aggiornato clima artistico d'avanguardia che dal 1812 avrebbe fatto riferimento alla neo-istituita Accademia d'Italia di palazzo Venezia. Il primo, effimero istituto nazionale di formazione artistica voluto nel 1811 da Antonio Canova e da Giuseppe Tambroni, console del Regno Italico a Civitavecchia, e varato nel 1812 con la fantastica utopia di creare un linguaggio artistico di levatura italiana¹².



Fig. 2: B. Pinelli, *Achille mette in fuga i troiani che assalgono le navi greche*, disegno, 1810 circa. Collezione privata.

¹ Cfr. E. di Majo, S. Susinno, scheda in *Bertel Thorvaldsen 1770 – 1844, scultore danese a Roma*, catalogo della mostra (1989 – 1990) a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, Roma 1989, n. 133, pp. 265-266.

² T. Piroli. *Le Jugement Universel peint par Michel-Ange Buonarroti dans la Chapelle Sixtine a Rome, Divise en Dix-sept Planches gravés au trait par Thomas Piroli*, Publié par Bocchini a Paris nel 1808.

³ Cfr. *Flaxman e Dante*, catalogo della mostra di Pescara a cura di C. Gizzi, Milano 1986.

⁴ Cfr. S. Susinno, *Introduzione*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787 – 1871)*, catalogo della mostra (1982 – 1983) a cura di S. Susinno con la collaborazione di M. A. Scarpati, 2 voll., Roma 1982; I, pp. XIII-XXXI.

⁵ Sull'argomento resta ancora fondamentale *The Fuseli Circle in Rome. Early Romantic Art in the 1770s*, exhibition catalogue (New Haven, Connecticut) by N. L. Pressly, Yale Center for British Art 1979. Vedi anche G. Briganti, *I pittori dell'immaginario*, Milano 1977; A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758 – 1823 e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, 2 voll., Milano 1999; I, pp. 51-60.

⁶ G. Piantoni, *Le obiezioni della critica tedesca: il saggio su Canova di C. L. Fernow*, in *Studi canoviani. 1. Le fonti 2. Canova e Venezia*, "Quaderni sul Neoclassico", Roma 1973, pp. 11 – 35; G. Piantoni, *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria dei Nazareni*, in *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma 1981, pp. 30-38.

⁷ Cfr. F. Mazzocca, scheda in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002, nn. XV.12-XV.24, pp. 518-520.

⁸ Cfr. E. Spalletti, *Neoclassicismo arcaico e Sublime visionario: Benvenuti e Sabatelli a Montale*, in "Artista", 1992, pp. 166-179.

⁹ *Luigi Sabatelli (1772 – 1850). Disegni e incisioni*, catalogo della mostra a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze 1978; pp. 42-44, nn. 28-31.

¹⁰ C. Poppi, *Sperimentazione e metodo nei disegni di Pelagio Palagi*, in *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della biblioteca dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (1988-1989) a cura di C. Poppi, Bologna 1989, pp. 9-25; S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonna*, in "Storia dell'Arte", 30-31, 1977, pp. 175-186.

¹¹ Cfr. S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1991; I, pp. 399-430; p. 409.

¹² Cfr. S. Rudolph (a cura di), *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Roma 1982; C. Poppi, cit., pp. 9-25; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in F. Leone, F. Mazzocca (a cura di), *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), Milano 2009, pp. 19-53.

JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN

Haina (Germania) 1751 - Eutin 1829

5 *La forza dell'uomo (Die Stärke des Mannes)*

Matita e acquerello bruno su carta, mm 550 x 740

Il grande foglio qui in esame è opera di Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, pittore tedesco stabilitosi a Roma nel 1783. Il disegno fa parte di un gruppo di opere che spicca nell'*oeuvre* dell'artista tedesco sia per l'argomento insolito sia per la ricca documentazione che ne troviamo nelle fonti. La prima idea venne al pittore subito dopo l'arrivo di Johann Wolfgang von Goethe a Roma nell'autunno del 1786. Il poeta, già famoso e giunto nella città eterna in incognito, trovò alloggio presso il Tischbein stesso nella sua casa in Via del Corso 18. Goethe annotò il 7 novembre 1786 sul suo diario:

“Vado conoscendo e apprezzando sempre meglio le capacità di Tischbein ... Mi ha mostrato disegni e schizzi ... Su un ... originalissimo foglio ha poi rappresentato l'uomo come domatore non solo di cavalli ma di tutti gli animali della terra, dell'aria e dell'acqua, sottomettendoli se non con la forza, almeno con l'astuzia. La composizione è straordinariamente bella, e dipinta a olio sarebbe di grande efficacia.”¹. Questo primo schizzo descritto da Goethe è probabilmente da identificare con un disegno oggi custodito al Kupferstichkabinett di Berlino; è iscritto “Roma 1786” e mostra due uomini a cavallo che portano con se un leone e un'aquila morti. Sono accompagnati da un cane da caccia (fig. 1)².

Al disegno seguì un primo dipinto, eseguito ad olio su tavola prima del luglio 1787 a Roma (fig. 2)³. Tischbein ha inserito i due uomini a cavallo con le loro prede in un paesaggio del quale a sinistra riconosciamo una caverna buia circondata da grandi massi; sullo sfondo a destra due uomini trasportano un grande pesce appeso a un bastone, probabilmente per illustrare il dominio umano anche sul regno degli animali acquatici. Una seconda versione del motivo, datata 1789, eseguita ad olio su tela e di dimensioni maggiori, ripete i dettagli già noti; unica variante è un'agave con il fusto spezzato che giace sopra il masso a sinistra dei cavalieri (fig. 3)⁴.



Fig. 1: J. H. W. Tischbein, *La forza dell'uomo*, disegno, 1786. Berlino. Kupferstichkabinett.





Fig. 2: J. H. W. Tischbein, *La forza dell'uomo*, olio, 1787. Francoforte sul Meno, Goethe-Museum.



Fig. 3: J. H. W. Tischbein, *La forza dell'uomo*, olio, 1789. Eutin, Ostholstein-Museum

Infine ci è noto un altro dipinto in olio su tela, ordinato al pittore nel 1820/21 dal Duca di Oldenburg; questo grande quadro non mostra la caverna e il sottofondo con i due uomini che portano il pesce, ma soltanto i cavalieri con i loro animali⁵. Il Tischbein stesso fornisce nei suoi ricordi una spiegazione del motivo, spostando però il momento della nascita dell'idea artistica più in avanti. L'ispirazione gli sarebbe venuta nel maggio del 1787 durante il viaggio di ritorno da Napoli, dove si era recato insieme a Goethe nel febbraio 1787, lasciando lì l'amico che si sarebbe poi imbarcato per la Sicilia a marzo con Christoph Heinrich Kniep. Una mattina all'alba il Tischbein vide "un uomo che veniva a cavallo verso di me; nella nebbia azzurra del mattino sembrava più grande di quanto realmente fosse. Aveva indosso una bruna pelle di pecora, e davanti a sé sul cavallo stavano un paio di agnelli.... Questa indistinta apparizione dell'uomo sul cavallo nero risvegliò la mia fantasia. Considerai in tutta la sua entità chi fosse l'uomo e come dominasse con superiorità su tutte le creature. Quando sulla via del ritorno giunsi sul posto dove mi ero incontrato con l'uomo a cavallo, mi venne l'idea che questa fosse materia da dipingere e che dovesse soltanto essere nobilitata ... Mentre salivo le scale di casa mia, mi vennero in mente... le più belle creazioni che potessi metterci: l'uomo, il cavallo, il cane, il leone, ... l'aquila. Mi accinsi subito al lavoro e ne feci un piccolo quadro. Così nasceva quarant'anni fa quest'idea, che solo più tardi realizzai in grande formato [qui il Tischbein allude al grande quadro che nel 1821 eseguì per il Duca di Oldenburg]. Poiché gli intenditori lodavano la composizione e gli amatori spesso me ne richiedevano, questo quadro è disponibile in molte riproduzioni nel suo formato piccolo, precedente la realizzazione più grande. Lo intitolai 'Forza dell'uomo'⁶. Tischbein illustra ancora una volta il progetto del quadro nel suo romanzo d'artista, la *Eselsgeschichte* (storia di un asino), concluso nel 1811/1812, dove due cavalieri, uno giovane e uno maturo, che simboleggiano la "forza eroica", sono alla testa di un corteo di cavalieri e portano come preda di caccia un aquila e un leone.⁷ La descrizione del Goethe redatta sul suo diario appena arrivato a Roma ci fa comunque capire che la prima idea pittorica il Tischbein deve averla avuta già nell'autunno del 1786; un'ulteriore prova viene fornita dal disegno oggi a Berlino. L'incontro con l'uomo a cavallo nel maggio del 1787 diede probabilmente un altro spunto al pittore che però non modificò più le figure, aggiungendo soltanto il paesaggio e i due uomini con il pesce. Peter Reindl, nel suo lungo contributo sul catalogo della mostra di Eutin, interpreta il motivo come un'immagine dell'amicizia tra Goethe e Tischbein stesso; un'amicizia complessa, molto intensa all'inizio del soggiorno romano del poeta e poi improvvisamente spezzata dopo il viaggio a Napoli



Fig. 4: J. H. W. Tischbein, *La forza dell'uomo*, acquarello, 1790. Oldenburg, Landesmuseum.

nel marzo del 1787. Secondo il Reindl, i due uomini a cavallo troverebbero una fonte d'ispirazione nelle statue dei Dioscuri sul Campidoglio a Roma, il classico esempio di un'amicizia inseparabile. Un indizio per l'interpretazione dei due uomini come Castore e Polluce, secondo il Reindl, ci è fornito dalla grande caverna, altrimenti inspiegabile: dopo che Zeus aveva punito Castore, Polluce lo aveva pregato di poter piuttosto seguire il fratello nell'oltretomba anziché salire da solo sull'Olimpo. Allora Zeus decise che i fratelli insieme avrebbero alternato un giorno nell'aldilà ed uno in compagnia degli dei immortali. Secondo Reindl il motivo del Tischbein raffigura proprio il ritorno dopo un giorno trascorso sull'Olimpo: il paesaggio sullo sfondo, compresi i due uomini che trasportano il pesce gigantesco, sarebbe da identificare con un classico "locus amoenus", la mitica Arcadia, che lasciano dietro di sé, intenti a scendere di nuovo attraverso la grande caverna (da identificare secondo la tradizione greca con la tomba di Castore) giù nell'oltretomba.

Il Tischbein stesso racconta nella sua autobiografia che la composizione riscosse una grande popolarità presso gli amatori dell'arte, al tal punto che l'artista si vide costretto a riprendere e rielaborare il tema in diverse versioni e varianti per altri entusiasti committenti. Tra queste vanno annoverate l'acquerello datato 1790 oggi a Oldenburg (fig. 4), che riprende la composizione per intero⁸; un altro disegno che ripete il motivo, anch'esso datato 1790, si trova a Wiesbaden⁹. Un disegno a Weimar mostra soltanto i due cavalieri davanti alla caverna¹⁰, mentre uno schizzo al museo di San Martino di Napoli non fa vedere neanche essa ma soltanto gli uomini a cavallo, per di più senza armi (fig. 5). Quest'ultimo disegno venne datato 1786 nel catalogo della mostra di Oldenburg dove fu pubblicato per la prima volta¹¹. Il disegno qui in esame, finora sconosciuto agli studiosi del Tischbein, fa parte di questo gruppo di opere. Considerate le diverse versioni eseguite dall'artista¹², non risulta agevole arrivare ad una datazione *ad annum*. Un confronto con i due quadri ad olio del 1787 e del 1789 lascia comunque supporre che il nostro disegno debba essere posto in relazione con il primo dipinto: mentre nel quadro dal 1789 la caverna davanti ai due uomini finisce in una parete rocciosa abbastanza ripida, nella versione precedente la discesa della parete rocciosa è più dolce; il masso in fondo di essa è più pronunciato e meno integrato nella sagoma della parete rocciosa. Lo stesso modo di suddividere la roccia si osserva anche nel presente disegno. In più sia nel nostro disegno che nel dipinto del 1787 il cavaliere sulla destra è nudo mentre nel quadro datato due anni dopo porta i pantaloni¹³. Se il disegno può essere connesso al quadro del 1787, ci si potrebbe chiedere se non si tratti di uno studio preparatorio, magari eseguito nello stesso lasso di tempo del disegno oggi a Berlino datato 1786. I dettagli del nostro disegno sembrano resi più spontanei e meno schematizzati che nelle ulteriori versioni eseguite dopo il 1789, come evidenza per esempio un confronto con il



Fig. 5: J. H. W. Tischbein,
La forza dell'uomo, disegno, 1786.
Napoli, Museo di San Martino.

disegno del 1790 custodito a Oldenburg (fig. 4). Vorrei quindi proporre una datazione tra il 1786 e il 1787, vicina a quella del disegno di Berlino e dello schizzo di Napoli: insieme i tre fogli potrebbero esser serviti da base per il dipinto del 1787 oggi a Francoforte.

Il presente disegno quindi, eseguito senza dubbio da Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, è un importante arricchimento dell'opera dell'artista sul motivo della "forza dell'uomo".

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein proveniva da una famiglia di pittori tedeschi e anche lui presto fu destinato a questa professione. Dopo un periodo di studio ottenne nel 1779 una borsa di studio per un soggiorno in Italia e si recò a Roma dove rimase fino al 1781. Grazie a una nuova borsa di studio tornò nella città eterna nel 1782 e prese alloggio nella Casa Moscatelli in Via del Corso 18 – oggi sede della Casa di Goethe –, dividendosi l'appartamento con altri due pittori. Nell'ottobre del 1786 la piccola comunità di artisti ospitò anche Johann Wolfgang von Goethe che divenne amico del Tischbein; in seguito il pittore avrebbe eseguito il grande quadro con il poeta adagiato nella Campagna Romana oggi custodito a Francoforte. Nel 1787 Tischbein si trasferì a Napoli dove ottenne la carica di direttore dell'Accademia delle Belle Arti nel 1789. Nel 1799 lasciò Napoli a causa degli eventi rivoluzionari, recandosi di nuovo in Germania. Dopo alcuni soggiorni a Hannover, Gottinga e Amburgo, nel 1808 entrò al servizio del Duca Peter Friedrich Ludwig di Oldenburg che gli mise a disposizione un atelier nel castello di Eutin. Qui il Tischbein morì il 26 giugno 1829¹⁴.

Claudia Nordhoff

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Vol. 30 (*Italienische Reise I*), Weimar 1903, p. 208. Il brano è citato per intero in: Claudia Nordhoff, *Paesaggi italiani dell'epoca di Goethe. Disegni e serie di acquaforti della Casa di Goethe*. Roma 2007, p. 141 (scheda sul disegno di Tischbein *Lancieri (la forza dell'uomo)*).

² Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Vol. 30 (*Italienische Reise I*), Weimar 1903, p. 208. Il brano è citato per intero in: Claudia Nordhoff, *Paesaggi italiani dell'epoca di Goethe. Disegni e serie di acquaforti della Casa di Goethe*. Roma 2007, p. 141 (scheda sul disegno di Tischbein *Lancieri (la forza dell'uomo)*).

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*. Vol. 30 (*Italienische Reise I*), Weimar 1903, p. 208. Il brano è citato per intero in: Claudia Nordhoff, *Paesaggi italiani dell'epoca di Goethe. Disegni e serie di acquaforti della Casa di Goethe*. Roma 2007, p. 141 (scheda sul disegno di Tischbein *Lancieri (la forza dell'uomo)*).

⁴ Per il disegno si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, ill. 32 e nota 90.

⁵ Francoforte sul Meno, Goethe-Museum. 55 x 74,5 cm. Si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, ill. 30 e nota 36. La datazione del quadro viene precisata da una lettera di Ludwig Strack, cugino del Tischbein, dal 30 giugno 1787 da Roma a Johann Heinrich Merck a Darmstadt; qui lo Strack parla del quadro la cui stesura ad olio il Tischbein avrebbe iniziato ancora in presenza di Goethe (si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, p. 31). Nonostante la mancanza di un'iscrizione, la datazione del quadro nel 1787 viene infine confermata dalla copia di Paolino Girgenti (si veda nota 12).

⁶ Francoforte sul Meno, Goethe-Museum. 55 x 74,5 cm. Si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, ill. 30 e nota 36. La datazione del quadro viene precisata da una lettera di Ludwig Strack, cugino del Tischbein, dal 30 giugno 1787 da Roma a Johann Heinrich Merck a Darmstadt; qui lo Strack parla del quadro la cui stesura ad olio il Tischbein avrebbe iniziato ancora in presenza di Goethe (si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, p. 31). Nonostante la mancanza di un'iscrizione, la datazione del quadro nel 1787 viene infine confermata dalla copia di Paolino Girgenti (si veda nota 12).

⁷ Eutin, Ostholsteinisches Museum. 67,5 x 81 cm. Firmato e datato *W. Tischbein F(ecit) Napoli 1789*. Si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, ill. 31 e nota 37. Secondo il Reindl l'agave spezzata potrebbe essere interpretata come simbolo della rottura dell'amicizia tra il Tischbein e il Goethe.

⁸ Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Olio su tela, 306 x 427 cm, firmato *W. Tischbein Eutin 1821*. Questo quadro fu denominato da Tischbein "quadro della ragione" (*Vernunft-Bild*). Il Tischbein era entrato al servizio del Duca Peter Friedrich Ludwig di Oldenburg nel 1808; da allora visse a Eutin.

⁹ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*. Berlin 1956, p. 284 ss. Traduzione di M. Novelli Radice come nella bibliografia, p. 214-215.

¹⁰ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Eselgeschichte*. Ed. Oldenburg 1987, p. 62: "al cavallo dell'uomo fu legato un grosso leone che trascinava dietro di se..., il giovane portò una gigantesca aquila le cui punte delle ali toccavano la terra. Un grande cane di caccia seguì il leone. ... Chi sono questi uomini maestosi? Chiesi al giovane [la guida del narratore]. E' Nimrod, il cacciatore divino, rispose, ed è un'immagine della forza eroica."

¹¹ Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, acquerello e matita, 505 x 658 mm, firmato *W. Tischbein del. Neapel 1790*. Si veda il catalogo della mostra *3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800*. Kassel, Staatliche Museen, 2005, scheda 36.

¹² Wiesbaden, Museum. Firmato *Neapel 1790*. Si veda il catalogo della mostra Eutin 1999, ill. 49.

¹³ Weimar, Klassik Stiftung Weimar. Matita, penna e pennello in grigio, acquerello, 540 x 375 mm. Firmato *Wilb: Tischbein*. Si veda Margarete Oppel, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Zeichnungen aus Goethes Kunstsammlungen*. Weimar 1991, scheda 33.

¹⁴ Sul pittore si veda: J. W. H. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1993;

J. H. W. Tischbein, die Stärke des Mannes, catalogo della mostra, a cura di P. Reindl, Eutin 1999.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Acquarelle, Gouachen und Zeichnungen, Weimar/Berlin 2006, a cura di Hermann Mildemberger.



PAOLO ANTONACCI
Via del Babuino 141/A - 00187 Roma
Tel. +39 06 32651679 - Fax +39 06 32629014
info@paoloantonacci.com
www.paoloantonacci.com

finito di stampare nel mese di settembre 2009
presso OkPrint - Roma