

Piera Giovanna Tordella

## Osservanze e antinomie classico-romantiche

Il disegno come regione dell'immaginario,  
luogo letterario, teatro critico

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-tord>

Nello spaziare dal terreno del segno elementale, al geroglifico e a quella non meno interiorizzata ragione espressiva che, su piani diversi per cifra linguistica ed estetica, si esplica con varia intensità nella dimensione dell'*in fieri*, del *demi-mot*, il disegno è motore di complicità immaginative. Quanto non occorre nel *dessin arrêté* o in ciò che in un momento successivo allo spettro cronologico in esame, Théophile Gautier avrebbe magistralmente inteso come «le rendu extrême» solcato dalla «prescience de l'effet» (Gautier 1880, 232)<sup>1</sup>.

Il disegno, rispetto e a dispetto di altri lessici figurativi (pittura, scultura, architettura *et alia*), perturba e trasgredisce, con una spiazzante, depistante precocità, la storicizzata sequenza di classico e romantico (Immerwahr 1972; Gusdorf 1976), materializzando percorsi mentali che assimilano aspetti solo in apparenza inconciliabili. Ed è così che il Romanticismo non solo discende dall'universo classicistico dal quale trae strutturale nutrimento, ma con esso convive sia in zone d'ombra, sia su fronti aperti confortando una sorta di osmosi costante, alimentata da trasfigurazioni e riconfigurazioni. Quanto trova origine e ragione nella capacità intrinseca del disegno di radicalizzare e di precorrere – intersecando latitudini psicologiche e concettuali – tempi e modalità che paiono più facilmente intercettabili quando formalmente compiute. Un terreno in realtà pericolosamente accidentato, che coinvolge la percezione e l'assunzione mentale e sensoriale individuale del finito e del non-finito, e che, accanto al pianeta estetico della *line of beauty* hogarthiana, investe la forma diagrammatica di John Flaxman serializzata dal magistero incisorio di Tommaso Piroli

---

<sup>1</sup> Si veda *Un mot sur l'eau-forte (Sull'acquaforte, 1863)*, testo pubblicato ad alcuni anni dalla morte di Gautier in *Tableaux à la plume* (1880), volume che, analogamente a *Fusains et Eaux-fortes (Carboncini e acqueforti)*, edito nello stesso anno, ne riunisce articoli misconosciuti.

(Figg. 1-2) nella quale August Wilhelm Schlegel coglie l'unità semantica di segno e geroglifico, le elucubrazioni calligrafiche di Philipp Otto Runge in dialogo inappagato con Goethe, i disegni cerebralmente sommari di Antonio Canova, la cui riflessione figurativa reca in estremo – le metope del tempio di Possagno<sup>2</sup> – la traccia di aperture primitivistiche. Aperture sperimentate, sulla scia di Thomas Patch, da Flaxman a partire dagli anni italiani: Flaxman, amico fraterno di William Blake, personalità analogamente imprescindibile nel tentativo di lettura di osmosi classico-romantiche in taglio figurativo. La cui individuazione, in una amplificazione europea del tema, indirizza verso Ingres o Girodet de Roussy-Trioson, tra i molti artisti soggetti alla fascinazione dell'ossianesimo vivificato da James Macpherson (*Ossian* 1774), in misura prossima a Chateaubriand e de Musset che vi si ispirano nel concepire il modello francese del poema in prosa. Nel disegno, in pittura e oltre, l'ossianesimo si rivela infatti centrale all'emersione della pittura romantica non solo francese, e motivo conduttore in grado di stanare anche i più criptati latori di quelle urgenze classico-romantiche sul fronte nordico particolarmente accentate in Nicolaj Abraham Abildgaard, tanto prossimo in superficie e tanto estraneo in profondità a Johann Heinrich Füssli nella sfera rappresentativa che dall'onirico spesso trascende nella condizione dell'incubo.



Figura 1. – John Flaxman - Tommaso Piroli, *The Iliad of Homer*, 1793,  
*Le Ore staccano i cavalli dal carro di Giunone e Minerva.*

<sup>2</sup> «Come nella critica, anche nell'arte le prime tendenze primitivistiche si trovano tra i neoclassici. Dopo aver tutto imparato e tanto ragionato, essi sentirono il bisogno di qualcosa che fosse al di fuori della ragione, e dopo avere rifiutato l'illusionismo sensuale del barocco, dopo aver sentito la necessità di scegliere tra gli elementi in cerca di semplicità e di rigore, dovettero logicamente continuare oltre i limiti del classicismo. Perciò in alcuni rilievi che si vedono nel tempio di Possagno, modellati da Antonio Canova alla fine della sua vita, per rappresentare varie scene del Vangelo, non mancano alcune semplicità e rigidità primitive» (Venturi 1972, 225). Si veda anche Tordella 2012, 57.

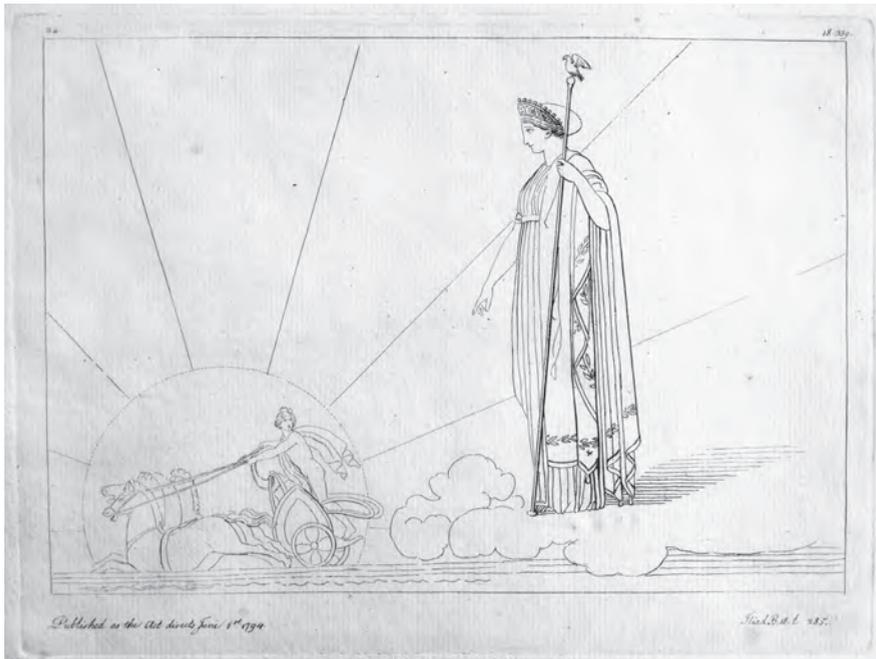


Figura 2. – John Flaxman - Tommaso Piroli, *The Iliad of Homer*, 1793,  
*Il Sole per ordine di Giunone cessa di illuminare la terra.*

Strumento di autocoscienza e veicolo di autoanalisi, il disegno è talora in grado – gli autoritratti di Füssli e di Caspar David Friedrich<sup>3</sup> lo dichiarano – di materializzare l'esplorazione più profonda che un soggetto possa tentare di se stesso. E in tutto questo, spesso latente e inconfessata, si insinua a partire dal terzo decennio dell'Ottocento l'assunzione di coscienza del sottrarsi dell'arte greca al suo profilo estetico più storicizzato, esaltato, nobilitato da una idea di estraneità al colore infine rivelatasi infondata. Idea talora sublimata anche nel più screziato universo teorico e critico sotteso dalla riflessione poetica, letteraria, filosofica italiana, tedesca, francese, inglese, ma non solo, data la presenza pienamente settecentesca, di Frans Hemsterhuis (Illetterati - Moretto 2004; Melica 2005; Tordella 2012, 73-75, 217-218). Una cornice tematica arricchita di luce retrospettiva da Franz Grillparzer attraverso il saggio giovanile *Über den Gebrauch des Ausdrucks 'romantisch' in der neueren Kunstkritik* (Sull'adozione dell'espressione 'romantico' nella nuova critica d'arte, 1819)<sup>4</sup>, breve testo

<sup>3</sup> Già in tale senso paradigmatico è l'autoritratto giovanile a tecnica liquida della Kunst-halle di Amburgo (circa il 1802; inv. 1932-153).

<sup>4</sup> Grillparzer 1924, 20-21: «La singolare direzione del più recente gusto artistico in Germania è chiaramente interpretabile alla luce della combinazione di due fatti: conoscenza storica, o addirittura analitico-scientifica di ciò che di perfetto l'arte del passato ha prodotto, unita

nel quale l'analisi dell'adozione dell'aggettivo romantico in quella che viene definita la nuova critica d'arte coinvolge la direzione eccentrica suggerita dalle nuove, più recenti frontiere del gusto artistico germanico.

## 1. SCARTI DALLA NORMA E GIOCHI COMPARATIVI

Non di rado, declinazioni figurative e teorico-critiche sperimentali o invece fondate su processi emulativi, apparentemente cristallizzate in forme e strutture univocamente classicistiche o romantiche, si svelano in realtà aperte a un fluire ininterrotto, a un trascorrere reciproco, a una interazione spontanea se pure non fisiologica.

La visionarietà stessa, come facoltà di guardare oltre, di inventare o di reinventare captando soggetti, oggetti e contenuti sotto nuove, trasfiguranti formulazioni nelle quali l'artista stesso giunge a tradurre in immagine la dimensione interiore che nutre la percezione di sé e delle condizioni micro- o macrofenomeniche circostanti, emergerà anche sotto l'abito di quella complicità immaginativa già evocata come motore di suggestione e di coinvolgimento mentale e percettivo al processo fruitivo estetico (Tordella 2012, *passim*).

Peraltro l'esistenza di punti di incontro non sotterranei, in grado di agire da elementi di raccordo in situazioni falsamente antinomiche seppure storicamente e in maniera condivisa riconosciute come tali, emerge in variegata e insospettate forme. Vedi, in rapporto a uno dei nodi (Ingres-Delacroix) intorno al quale ruota larga parte della critica storico-artistica dell'Ottocento europeo<sup>5</sup>,

---

alla propria impotenza. I suoi principali fautori sono coloro che Jean Paul definisce geni femminili, poiché non privi di sensibilità e di amore per il bello, e tuttavia inabili a dargli forma e a manifestarlo compiutamente al di fuori di sé. Tuttavia poiché questa debolezza difficilmente si confessa anche a se stessi, così costoro cercano sempre la ragione del loro insuccesso, anziché, appunto, in se stessi, nel venire meno di certe condizioni esterne, che un tempo esistevano e ora non esistono più [...]. Tutti i grandi maestri di ogni epoca, da Shakespeare, a Milton sino a Goethe erano in minore o maggiore grado plastici, e poiché questa rappresentazione plastica distinta, dai contorni netti – che è la cosa più difficile nell'arte – è propria solo del maestro dalla forte personalità, costituisce perciò anche la meta principale della sua tensione creativa. La mancanza di forma, connotato eminente del cosiddetto romanticismo, è stata da sempre intesa come segno di uno spirito debole e malato, incapace di dominare se stesso e la propria materia di azione. – Che cosa significa allora propriamente romantico? Deve alludere a quel carattere, che l'arte più recente ha acquisito attraverso il cristianesimo, il quale, subordinando la volontà umana a una superiore, pone quale supremo fine della ricerca l'annullarsi della prima nella seconda, e annientando la corporeità, come geneticamente e strutturalmente malvagia, predica una eterna spiritualizzazione? Non so allora come Shakespeare possa definirsi un poeta romantico». Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [P.G.T.]. Sulle posizioni estetiche di Grillparzer si veda Strich 1977. Si veda inoltre W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik* (1920), in Benjamin 2008.

<sup>5</sup> Sulla lettura critica otto e protonovecentesca di Ingres e Delacroix disegnatori, si veda Tordella 2016, 24-34.

a scalfirne non in superficie l'idea corrente di polarità stilistica e concettuale, un breve passo (auto)biografico di Philippe de Chennevières.

J'ai rencontré M. Ingres dans le cabinet de M. Reiset et je l'ai entendu s'extasier et disserter sur les dessins des maîtres; et quelques mois après, chose bien curieuse et étrange pour deux génies si différents et l'on peut dire si ennemis, j'entendais dans ce même cabinet Eug. Delacroix professer sur les mêmes dessins de Rubens et de Michel-Ange la même admiration quasiment en mêmes termes. (Chennevières 1883, 59)<sup>6</sup>

Cellula germinale dell'atto creativo comunque in grado di assumere ruoli di totale autonomia estetica, nel racconto di Chennevières il disegno agisce al tempo stesso da oggetto percettivo e veicolo di trasmissione di convinzioni lungamente elaborate e densamente maturate, che non tradiscono la più tradizionale impostazione didattica ricodificata dall'*Encyclopédie* (Fig. 3) sulla scia di una tradizione secolare di matrice italiana. Quando poi l'intrinseca, intrigante, manifesta compresenza in un'unica personalità di aspetti classico-romantici investe personaggi direttamente coinvolti nel governo di istituzioni accademiche di univoca osservanza, come Abildgaard e, con ben maggiore evidenza critica e storica, Heinrich Füssli – ormai anglicizzato Henry Fuseli (1741-1822), professore di pittura e dal 1804 al 1825 presidente della Royal Academy –, quel nodo dialettico assume valenze inedite nel rapporto con una scena artistica programmaticamente connotata e ideologicamente schierata. Il disegno come atto anzitutto mentale, veicolo primo di autoanalisi tale da rivestire assoluta centralità nel suo ampio spettro autoritrattistico, si impone anche come strumento ineludibile nel percorso introspettivo atteso da Füssli in sede pittorica. Là dove il sogno, l'orizzonte estetico della creazione artistica secondo Jean Paul<sup>7</sup>, e l'incubo disvelano in una sorta di processo osmotico la loro più concentrata decifrazione. Tuttavia, se nella conferenza sulla *Ancient art* tenuta alla Royal Academy nel marzo 1801, Füssli censura la *silhouette* come degenerazione traduttiva delle linee di contorno a delimitazione di ombre, da parte dei parassiti della fisiognomica di Lavater (Lavater - Lichtenberg 1991), in *On Design (Sul disegno)*, sua settima *Lecture*<sup>8</sup>, egli risolve in una sintesi radicale, nell'intransigenza dell'imperativo accademico, i confini e contenuti del tema: «Of design, the element is correctness and style; its extinction, incorrectness and manner» («L'elemento del disegno è la correttezza e lo stile; la sua estinzione, l'incorrettezza e il manierismo», Fuseli 1830, 4; Wornum 1848, 491).

---

<sup>6</sup> «Ho incontrato Ingres nello studio di monsieur Reiset e l'ho udito estasiarsi e dissertare sui disegni dei maestri; e qualche mese dopo, circostanza molto curiosa e singolare per due geni così differenti e si può dire nemici, ho udito nello stesso luogo Eugène Delacroix professare sugli stessi disegni di Rubens e Michelangelo pari ammirazione in termini pressoché analoghi».

<sup>7</sup> *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* (1796), in Jean Paul 1959-1963, IV, 195-206.

<sup>8</sup> La redazione del testo risale tuttavia al 1802. Per le *Lectures* si vedano Fuseli 1801 e Fuseli 1830; inoltre Wornum 1848.

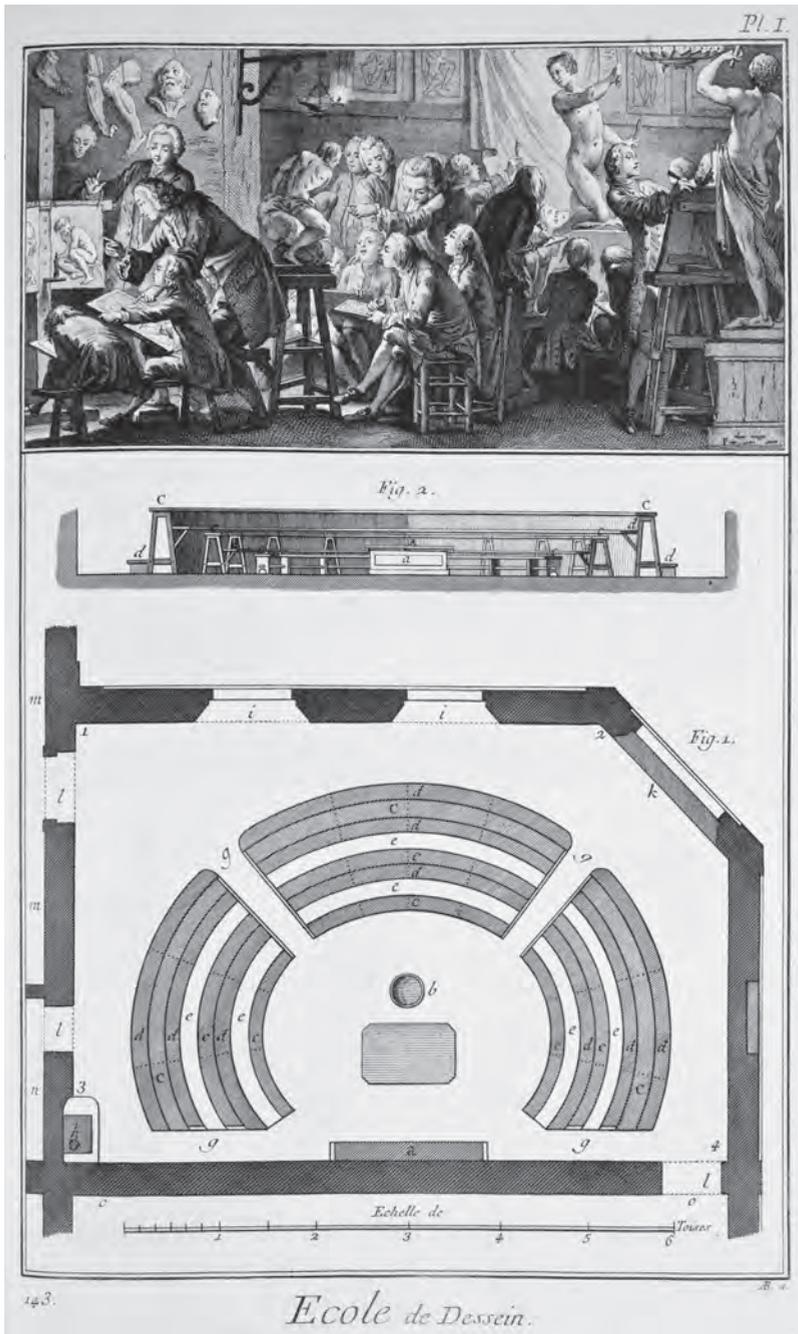


Figura 3. – *École de Dessain*, da *Encyclopédie*, Planches, t. V (1768), pl. I.

Sotto il profilo teorico l'interazione di versanti antinomici non appare quindi produrre e maturare gli esiti di dirompente originalità propri invece agli autoritratti. E quando Starobinski assimila Füssli a Reynolds, ragiona infatti, e correttamente, su scritti teorici che palesano «à l'égard des normes et des grands exemples de la Renaissance, le même respect que les discours académiques de Reynolds»<sup>9</sup>. Primo presidente della Royal Academy di Londra, raffinatissimo collezionista di disegni, Reynolds fu personaggio chiave nella fase genetica della teoria e della critica d'arte inglese che giungerà ad avvertirne in profondità il convincimento della piena laicità dell'arte.

In modo meno suggerito e più tematicamente dichiarato, in Füssli le visioni notturne di sfere oniriche infestate da demoni – *L'incubo* nella prima (1781, Detroit Institute of Arts) e seconda versione (1790, Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift) (Dana Andrus 1995; *Gothic Nightmares* 2006) – intersecano gli esiti spaesanti degli autoritratti. Un percorso introspettivo, a concretare iconicamente l'azione inconscia di forze confliggenti, di cui reca traccia una pagina del taccuino romano ora al British Museum (inv. 1885.0314.201-296), testimonianza inequivoca di come il legame fisico e l'immersione mentale nell'antico, fonte non solo di una disperante consapevolezza della caducità di soggetti e cose ma anche di un impietoso confronto con la metastorica grandiosità dei monumenti della Roma imperiale, si dipanasse su sentieri interpretativi non consimili a quelli presieduti dalla pacificata, ammirata coscienza winckelmanniana della «nobile semplicità» («edle Einfalt») e della «quieta grandezza» («stille Größe») (Tordella 2017). E la riproposizione singolarmente fedele dell'*Incubo* füssliniano<sup>10</sup>, che Abildgaard (1743-1809) concreta nella tela di analogo titolo confluita nel Vestjaellands Art Museum datata 1800, dunque successiva al periodo italiano trascorso eminentemente a Roma (1772-1777), si innesta sullo scorcio di un processo di transizione, generato dal ripensamento di un Classicismo paludato di conio accademico rinnovato in senso neoclassico e quindi romantico, sul quale non incidentalmente agisce anche William Blake. E ancora, con notevole respiro, l'ossianesimo di Macpherson<sup>11</sup> che ne contagia in profondità l'allievo Asmus Jacob Carstens e l'amico Joseph Anton Koch<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Starobinski 1979, 85: «Gli scritti teorici di Füssli attestano, riguardo alle norme e ai grandi esempi del Rinascimento, il medesimo rispetto dei discorsi accademici di Reynolds: non vi è velleità, qui, di perorare un romanticismo ribelle. È seguendo una dottrina totalmente classica che Füssli ha compiuto un'opera che ci colpisce per la sua bizzarria e la sua stranezza». Si veda anche Tordella 2012, 128.

<sup>10</sup> Il grado di penetrazione e la eco dell'esempio iconico di Füssli emergono ancora in Eugène Thivier (1845-1920). Si veda il gruppo scultoreo dal titolo *Le Cauchemar* (*L'incubo*, 1894, Toulouse, Musée des Augustins).

<sup>11</sup> Sulla scia del quale avrebbero agito Edmond de Harold, tra il 1775 e il 1802, impegnato nella traduzione di altri canti, e John Smith, autore della versione inglese (1780), e, nel 1787, della pubblicazione di quattordici nuovi canti in lingua gaelica.

<sup>12</sup> Al quale tra l'altro si devono due serie di illustrazioni di poemi ossianici mai giunte a stampa.

All'opposto, quando professore di pittura nell'accademia di Copenhagen (dal 1777) e suo direttore (1789-1791, 1801-1809), Abildgaard si adegua a modelli didattici storicizzati, ritradotti nella misura linguistica rinnovata da autori di qualche e di molto peso nell'economia complessiva del Classicismo non solo di area nordica: da Bertel Thorvaldsen, a Christoffer Wilhelm Eckersberg, allo stesso Cartstens che del suo maestro assimila il dualismo dialettico tra terreni falsamente oppositivi. Complici le tematiche ossianiche, intorno alle quali si dipana la frattura irriducibile tra Jacques-Louis David e Anne-Louis Girodet de Roussy-Troison (1767-1824), consumatasi su un fronte ideologico altro rispetto alla secessione dei Barbus guidata da Pierre-Maurice Quays nel nome di una ragione prima ricondotta ai vasi greci e alla purezza lineare di quella pittura vascolare. Una vicenda di breve corso causa la morte precocissima di Quays (1803), animata dagli allievi di David estromessi nel 1800 dalla bottega del maestro in seguito alle critiche rivolte all'*Enlèvement des Sabines* (*Il ratto delle Sabine*, 1794-1799, Paris, Musée du Louvre); gruppo, quello di Barbus, al quale guardò, pur senza aderirvi, Paul Duquoylar (1771-1845), altro discepolo di David, esasperatamente arcaicizzante nel nitore linearistico che presiede a *Ossian in atto di cantare i propri versi* (1800, Aix-en-Provence, Musée Granet).

«Ah ça ! Il est fou, Girodet ! [...] il est fou ou je n'entends plus rien à l'art de la peinture» («Oh! Girodet è folle! [...] è folle, oppure io non capisco più nulla dell'arte della pittura», Delécluze 1855, 266). Amare, trancianti, irridenti, ma forse tendenzialmente velate da un ripensamento autocritico, risuonano ancora le parole di David a commento della tela concepita dall'allievo Girodet de Roussy-Troison per il Salon Doré del castello di Malmaison (*Ossian accoglie gli spiriti degli eroi francesi*). Parole che implicitamente ne enfatizzano il discrimine linguistico e dunque mentale rispetto al dipinto (*Ossian evoca i fantasmi*) di François Pascal Simon Gérard (1770-1837) (Rubin 1976) legato alla stessa committenza (circa il 1801). Acquistato nel 1799 da Giuseppina Beauharnais e ristrutturato dagli architetti Percier e Fontaine, il castello di Malmaison accoglie temi figurativi dettati dallo stesso Napoleone, che inaugura la scelta di soggetti ossianici proprio in quel contesto. All'interno del quale emerge il suo credo estetico, votato in questo come in successivi frangenti, a privilegiare la declinazione linguistica di Gérard rispetto alla cifra stilistica, dissacrante più di quanto forse egli stesso avesse presupposto rispetto ai propri dettati formativi, di Girodet. Autore, quest'ultimo, destinato a mantenere intatta la sua disaffezione al dogmatismo classicista di David (temperato solo in anni avanzati) quanto la sua affezione a latitudini narrative di stampo macphersoniano (Lemonnier 1913) pienamente restituita in *Fingal che piange sul corpo di Malvina* (circa 1810, Chicago, Art Institute): disegno a tecnica complessa nel quale le lumeggiature a carbonato basico di piombo<sup>13</sup> evocano per antitesi corpi inanimati e sagome evanescenti, stagliate su di una quinta cromaticamente omogenea

---

<sup>13</sup> Sulla dimensione tecnico-esecutiva del disegno antico, si veda Tordella 2009a, parte III, e 2009b.

che vede agire in primo piano Fingal cristallizzato in un movimento memore della decorazione vascolare antica. E una sorta di diaframma tra piani mentali diversi e inconciliabili si impone anche nell'*Autoritratto* del 1824 (Orléans, Musée des Beaux-Arts)<sup>14</sup>. Nell'anno della morte del suo autore e soggetto, opponendo l'estrema sommarietà del registro inferiore all'exasperata definizione della testa, del volto e dello sguardo intensamente concentrato a rispecchiare una sovrana solitudine intellettuale, l'immagine enfatizza magistralmente l'apparente contraddittorietà di piani espressivi che assimilano la strutturale nitidezza classica e la congenita indeterminatezza della condizione romantica quale processo sistematico di autoanalisi inesorabilmente irrisolto.

## 2. ESTETICA DELLA RICEZIONE

E se, trascorrendo sul suolo germanico, l'interpretazione dell'universo di Ossian da parte di Runge – che nelle *Età del giorno* (1803) pare investire e arricchire il proprio bagaglio estetico di motivi dell'emblematica barocca (Cometa 2005, 49) –, si ricompone esclusivamente attraverso gli innumerevoli progetti elaborati su richiesta dell'editore Friedrich Perthes, a illustrare una nuova traduzione di Macpherson curata da Leopold von Stolberg, quei fogli, destinati a permanere tali poiché rifiutati dall'editore (Okun 1967), assumono in sé, ancora una volta e strutturalmente, la lezione di Flaxman sottesa dal «dessin de contour», contraltare del «dessin par les milieux», concettualizzato e concretato da Delacroix, sostanza dell'isolamento tattile in opposizione all'inserzione ottica<sup>15</sup>. Lezione, quella di Flaxman, a Roma in rapporto anche con Girodet<sup>16</sup>, arricchita da aperture primitivistiche che integrano lo studio di Masaccio, di Donatello, come di Lorenzo Maitani nella concentrata tragicità del bassorilievo con il *Giudizio universale*, segmento decorativo del prospetto principale del Duomo di Orvieto<sup>17</sup>. Soggetta a incursioni didatticamente programmate, l'arte gotica integrata nell'esercizio formativo-sperimentale degli allievi di David, aveva coinvolto anche il giovane Ingres (Symmons 1979, 721), suggerendo un piano altro nel gioco dissimulato di affinità elettive che nel contemperare sfera figurativa ed etica lega il pittore di Montauban a Flaxman, e lo stesso Flaxman a William Blake, suo grande e devoto amico, paradigma eccellente di contaminazione genetica e concentrazione drammatica di ortodossia classicistica e scarti romantici. Ai quali, se pure in forma latente, non appare

---

<sup>14</sup> Controprova ritoccata a pietra nera e sfumino, 257 × 200 mm. *Entre Lumières* 2006, nr. 69.

<sup>15</sup> «Si tratta in effetti di realizzare grazie al colore una inserzione ottica, in antitesi all'isolamento tattile cui tende il disegno a contorno» (Oesterle 1994, 63, n. 2); si veda inoltre Imdahl 1987, 89.

<sup>16</sup> Si veda la lettera della moglie Nancy ad Harley (Bentley 1981); inoltre Banks 1979.

<sup>17</sup> Per la copia (1792) dell'*Inferno* parte del bassorilievo con il *Giudizio universale* (XIV secolo), si veda il foglio del British Museum, inv. 1884,0209.17.

estraneo neppure Ingres quando, nel confrontarsi con temi ossianici sotto l'egida imperiale – *Il sogno di Ossian* (1813, Montauban, Musée Ingres) nasce come pannello decorativo per il soffitto della camera di Napoleone nel palazzo di Montecavallo a Roma –, risolve in una estensiva adozione del colore la fase ultima del suo cimento progettuale, l'acquerello firmato e datato 1813 inviato all'amico Gilibert. Unico documento preliminare oggi noto, il disegno di collezione privata parigina introduce ad alcune repliche grafiche autografe che con varianti cadenzano i decenni a seguire nell'uso rapsodico del colore<sup>18</sup>. Colore altrimenti fundamentalmente assente in Ingres disegnatore. Latenza meditata, permeata dalla grande illusione che nutre sia il Classicismo dogmatico inteso come sublimazione della materialità attraverso l'ideale sia l'«ellenomania» come rifiuto della policromia orientalizzante in nome della più seducente fascinazione del biancore del marmo pentelico. Illusione profonda e disillusione lancinante, nodo di dibattiti allargati, controversie accese e insanabili, di cui Ingres è testimone diretto e apparentemente neutrale allorché consegna alla posterità i ritratti a disegno di Jacob Ignaz Hittorff (1829)<sup>19</sup> e di Désiré Raoul-Rochette (circa il 1830)<sup>20</sup>, attori in Francia, su posizioni polari, di una vicenda critica nella quale il rifiuto antistorico ad accogliere il policromatismo dell'antica statuaria e architettura greca e romana si sarebbe inevitabilmente scontrato con gli esiti oggettivi di ricerche archeologiche condotte sul campo. Esiti che divengono ragione del sovvertimento di convincimenti estetici con i quali si era sino ad allora misurata la cultura non solo europea, intesa secondo un raggio d'azione ben più allargato rispetto alla filosofia dell'arte<sup>21</sup> codificata alla metà del Settecento dall'*Aesthetica* (1750-1758) di Baumgarten. Convincimenti opposti, si diceva, quelli di Hittorff e Raoul-Rochette, rivelatisi in tutta la loro sovrana inconciliabilità ad inizio quarto decennio. Ragione prima della disputa la memoria (*De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropolis de Sélinunte*) presentata da Hittorff nel 1830 ai membri dell'Institut de France e immediatamente pubblicata negli «Annales de l'Institut de correspondance archéologique» (Hittorff 1830). Fulcro di tale memoria e di ulteriori contributi al soggetto (del 1851, edita da Firmin-Didot, la *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'architecture polychrôme chez les Grecs*), la tesi, violentemente contrastata da Raoul-Rochette (1790-1854), secondo la quale non è dato comprendere l'architettura greca senza contemplare l'uso del colore.

Apparsa nel 1830 sui viennesi «Jahrbücher der Literatur», sostanza invece una precoce, pacata quanto intensa assunzione di consapevolezza di un sistema linguistico apparentemente trasfigurato e invece ricondotto all'ogget-

---

<sup>18</sup> Tra quelle, i fogli del Louvre, RF 1446 e (in deposito al Musée Ingres di Montauban) RF 30266.

<sup>19</sup> Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 31425.

<sup>20</sup> Wien, Albertina Graphische Sammlung, inv. 24220.

<sup>21</sup> Sulla dialettica estetica-filosofia dell'arte, si veda Franzini 1999.

tività di una storia totalmente da riscrivere, la recensione goethiana ai primi fascicoli dell'opera su Pompei, Ercolano e Stabia – *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae, nebst einigen Grundrissen und Ansichten nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen* – data alle stampe a Berlino per i tipi di Georg Reimer, tra il 1828 e il 1859 da Wilhelm Zahn<sup>22</sup>.

Ora sappiamo che le metope dei più austeri edifici siciliani erano, in alcune parti, dipinte, e che persino nell'antichità greca ci si è dovuti piegare a una certa urgenza di realtà. Vorremmo tuttavia sostenere che il prezioso marmo pentelico, come il tono austero delle statue bronzee, hanno indubbiamente incoraggiato una umanità il cui spirito era più elevato e più delicato a porre al di sopra di tutto la forma pura, e a farla unicamente propria al sentimento più intimo, isolandola totalmente da qualunque seduzione empirica. È possibile che ciò sia ugualmente occorso per l'architettura e per quanto ad essa si collega. Più tardi tuttavia il colore appare costantemente. Noi pure, anche solo per indurre la sensazione di partii chiaroscurali, adottiamo una specifica tonalità per mezzo della quale tendiamo a far risaltare rispetto allo sfondo e a sfumare figure ed elementi decorativi.<sup>23</sup>

Architetto, archeologo e pittore, professore alla Kunstakademie di Berlino dal 1829, oltre che in scambio epistolare, Zahn (1800-1871) fu in diretto contatto con Goethe. Introdotto ai primi, rivoluzionanti risultati delle ricerche condotte in sopralluoghi e scavi a Pompei nel corso del primo incontro avvenuto a Weimar nel settembre 1827, Goethe sarebbe invece stato sottratto dalla morte (1832) al conseguente processo di revisione e riformulazione delle posizioni estetico-critiche sull'architettura e la statuaria greca storicizzatesi all'ombra e sulla scia di Winckelmann.

Avvalorata in Germania da Gottfried Semper (*Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, 1834; *Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik*, 1836) e da Franz Kugler (*Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*, 1835), la distruzione e riattualizzazione del Classicismo (Oesterle 1994) e la trasmissione di rinnovati saperi individuano come nodo tecnicamente e lessicalmente strutturale il disegno. In effetti, quando veicolo cognitivo e quando terreno individuale e solitario di confronto e ripensamento, il disegno è in grado di coniugare l'anelito classicistico alla spiritualizzazione formale espresso in architettura e scultura dalla supposta scelta unilaterale del bianco, e l'elemento affettivo, tendenzialmente 'romantico', trasmesso dalla dimensione cromatica. Quanto in Zahn (*Figg. 4-6*), come in Semper, non appare condizionato dalla traduzione incisoria.

In una ricezione ancora tecnicamente mediata dalla traduzione xilografica

---

<sup>22</sup> Trenta i fascicoli complessivi.

<sup>23</sup> Goethe 1830, VII: *Andere sich auf Architektur näher beziehende malerische Zieraten*; Goethe 1985-1998, Bd. 18.2 (1996), 297-313, 310-311 (Kommentar, 1136-1152); si veda anche Gerhardt 2008, 54-66; Dönike 2013, 248-250.



Figura 4. – Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae [...]*, I-V Heft, 1929, Aus Pompeji.



Figura 5. – Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiae [...]*, I-V Heft, 1829, Wand aus dem Hause des Diomedes zu Pompeji.



Figura 6. – Wilhelm Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae [...]*, VI-X Heft, 1829, Wand aus der Casa delle Danzatrici zu Pompeji.

e calcografica, nella trama per più aspetti indistricabile di concatenazioni classico-romantiche, il disegno si rivela su più versanti luogo dissimulato ma disseminato di opzioni interpretative in grado di svelare transizioni linguistiche ed estetiche sostanziate da scarti minimi e mutamenti sensibili. Uno scenario all'interno del quale assumono valore esemplare, per trasversalità e condivisione di tensioni culturali, le imprese editoriali che nella progressione temporale di poco meno di un secolo – transitando dal comte de Caylus, amico di Voltaire (*Recueil Crozat* 1729-1742)<sup>24</sup>, a John Skippe, autore di chiaroscuri tratti da fogli della propria raccolta dominata da presenze venete e

<sup>24</sup> Si tratta del *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets [...]*, in due volumi, universalmente noto come «Recueil Crozét», arricchito dai commenti testuali di Mariette. Si veda Tordella 2012, 76-78.

artefice in progetto di una storia dell'arte illustrata in due volumi di disegni<sup>25</sup>, a William Ottley (*The Italian School of Design*, 1823) dal 1833 direttore del Department of Prints and Drawing del British Museum –, sulla eco di Giorgio Vasari eleggono a elemento fondante della storiografia dell'arte la stratificata vicenda evolutiva del disegno, già nobilitato a inizio Settecento dal pensiero richardsoniano che ne codificava la preminenza concettuale e semantica sulla condizione pittorica:

[...] there we see the Steps the Master took, the Materials with which he made his Finish'd Paintings, which are little other than Copies of these, and frequently (at least in part) by some Other Hand; but these are undoubtedly altogether his Own, and true, and proper Originals. (Richardson 1725, 151)<sup>26</sup>

Materializzato da Caylus, Skippe, e Ottley in immagini incise derivate da fogli di antichi maestri, quel convincimento alimenta sottilmente la riscrittura del rapporto dialettico stile-tecnica-teoria vincolato alla galassia disegnativa di grandi artisti come di grandi e meno grandi *petits maîtres*. Quel dialogo a distanza tra teorici-collezionisti-incisori, denso di pieghe classicistiche attenuate da sfaccettature romantiche, è quindi tale da emarginare l'opera cronologicamente intermedia, di fedele, scolasticamente ineccepibile riproduzione di disegni da parte di incisori invece totalmente privi di peso teorico (vedi, nel secondo Settecento italiano, in relazione ai disegni degli Uffizi, Andrea Scacciati e Stefano Mulinari). Se in Caylus l'azione selettiva focalizzata su alcune maggiori collezioni grafiche francesi giunge attraverso l'atto incisorio a eleggere la sintesi prima del pensiero figurativo, cioè il disegno, a pura visione critica (*Fig. 7-8*), in William Young Ottley (1771-1836), legato a Flaxman (Brigstocke 2010) anche dalla comune collaborazione con Tommaso Piroli (1750-1824) (*Twelve Stories* 1796) e paradigmatico nella restituzione di fogli a punta metallica (*Fig. 9*) (Tordella 2010) come a tecnica secca (*Fig. 10*), il disegno inciso, strumentale a una narrazione iconica dell'arte italiana, è invece e comunque disvelamento emblematico di un credo estetico nutrito di istanze classico-romantiche esaltate dall'assunzione mirata del primitivismo in chiave tendenzialmente flaxmaniana (*Fig. 11*).

---

<sup>25</sup> Allievo di John Baptist Jackson e di Claude-Joseph Vernet, nel 1773 Skippe si recò a Padova per studiare e copiare degli affreschi mantegneschi della cappella Ovetari agli Eremitani. Si veda Tordella 2012, 78.

<sup>26</sup> «Per mezzo di questi disegni, seguiamo la strada intrapresa dal maestro, vediamo i materiali dei quali egli si avvale per costruire i suoi dipinti, al punto da poter affermare, con piena ragione, essere i dipinti le copie di quei disegni, e molto spesso, almeno in parte, di altra mano; i disegni, invece, sono incontestabilmente autografi del maestro; per conseguenza, essi sono i veri originali». Per la versione francese, si vedano Richardson 1728, I, 121; Richardson 2008, 86-87.



Figura 7. – Comte de Caylus, *Estude pour le tableau pour la Dispute sur le Saint Sacrement*.  
*D'après le dessin de Raphaël d'Urbain, qui est dans le cabinet de M.<sup>r</sup> Crozat  
 gravé par M.<sup>r</sup> le Comte de C..., da Recueil d'estampes, 1763, t. I, tav. 43.*

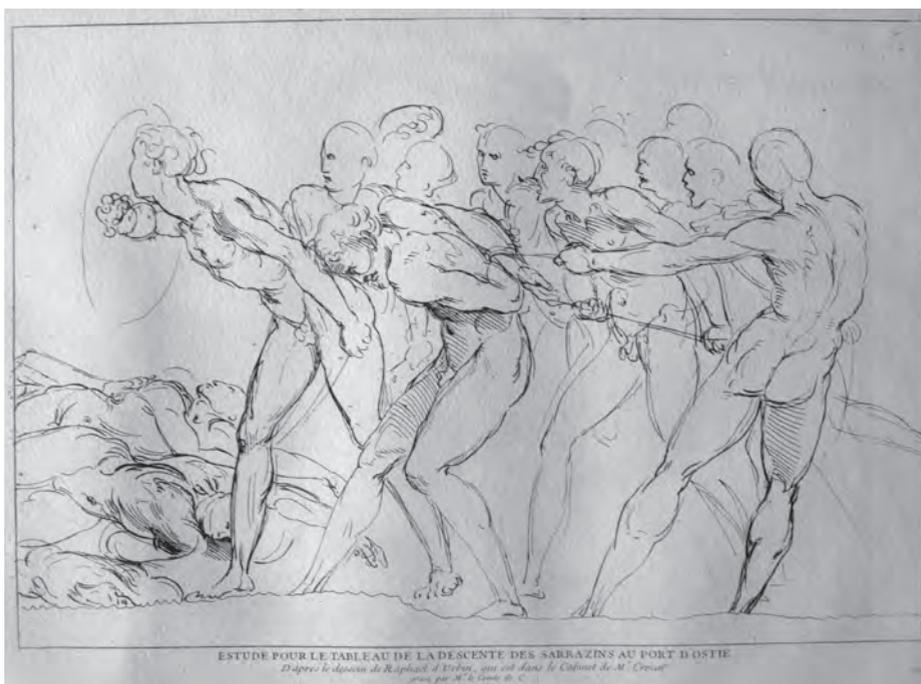


Figura 8. – Comte de Caylus, *Estude pour le tableau pour la Descente des Sarrazins au Port d'Ostie*.  
*D'après le dessin de Raphaël d'Urbain, qui est dans le cabinet de M.<sup>r</sup> Crozat  
 gravé par M.<sup>r</sup> le Comte de C..., da Recueil d'estampes, 1763, t. I, tav. 46.*



Figura 9. – William Young Ottley, *The Italian School of Design: Being a Series of Fac-Similes of Original Drawings, by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy [...]*, 1823, tav. 43, particolare: Raffaello Sanzio di Urbino, *Study for Part of one of the Frescoes painted by Pinturicchio in the Library of the Duomo at Siena.*



Figura 10. – William Young Ottley, *The Italian School of Design: Being a Series of Fac-Similes of Original Drawings, by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy [...]*, 1823, tav. 52, particolare: Raffaello Sanzio di Urbino, *A Study for the Base rilievo on the pedestal of the Statue of Apollo in the celebrated Frescoe of the School of Athens.*



Figura 11. – William Young Ottley, *The Italian School of Design: Being a Series of Fac-Similes of Original Drawings by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy [...]*, 1823, tav. 1: Alto-relievo by Nicola Pisano, over the door of the Cathedral Church at Lucca.

Infine, sia che nello scenario evolutivo del pensiero figurativo classico-romantico il disegno agisca come regione dell'immaginario o teatro critico, in qualunque terreno si rifrange comunque in profondità quel connubio genetico tra orientamento linguistico e impianto esecutivo che proprio nell'esercizio del disegno acquista superiore, inedito significato nella non preconstituita o codificabile molteplicità di opzioni e di soluzioni tecniche. Caso non banalmente paradigmatico la selezione cromatica dei supporti, che in un artista come Pierre Paul Prud'hon (1758-1823), protagonista di una delle vicende più esemplari per inequivoche interazioni classico-romantiche, è scelta di campo attesa con tale sistematica coerenza da trascendere, e apparentemente attenuare, la percezione della sua trasfigurante metamorfosi lessicale. Anche sulle tracce di una tradizione secolare, quella delle carte cerulee (Tordella 2007), originatasi sul suolo italiano, si giungono così a leggere *Il rapimento di Psiche* – preludio al dipinto del Louvre (1808) di sobria osservanza neoclassica pure nell'enfatizzazione del partito chiaroscurale –, e *il Cristo morente sulla croce* (Dijon, Musée des Beaux-Arts) preliminare alla celebre tela del 1822. Opera, anch'essa conservata al Louvre, la cui allucinata, tenebrosa, escatologica tragicità richiama il suicidio (1821) di Constance Mayer, compagna di Prud'hon e raffinata pittrice (*Le rêve du bonheur*, 1819, Paris, Musée du Louvre) dalla intensa visionarietà presimbolista.

BIBLIOGRAFIA

- Banks 1979 A.S. Banks, *Two Letters from Girodet to Flaxman*, «The Art Bulletin» 61, 1 (1979), pp. 100-101.
- Benjamin 2008 W. Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III, hg. von U. Steiner, Berlin 2008.
- Bentley 1981 G.E. Bentley, Jr., *Flaxman in Italy: A Letter Reflecting the Anni Mirabiles, 1792-93*, «The Art Bulletin» 63, 4 (1981), pp. 658-664.
- Brigstocke 2010 H. Brigstocke, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, London 2010.
- Chennevières 1883 P. de Chennevières, *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts*, Première partie, Paris 1883.
- Cometa 2005 M. Cometa, *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di E.T.A. Hoffmann*, Roma 2005.
- Dana Andrus 1995 Z. Dana Andrus, *Some Implications for Another Reading of Henry Fuseli's «The Nightmare»*, «Gazette des Beaux Arts» CXXVI (1995), pp. 235-252.
- Delécluze 1855 E.J. Delécluze, *Louis David. Son école & son temps*, préface et notes de J.-P. Mouilleseaux, Paris 1855.
- Dönike 2013 M. Dönike, *Altertumskundliches Wissen in Weimar*, Berlin - Boston 2013.
- Entre Lumières* 2006 *Entre Lumières et Romantisme. Dessins du Musée des Beaux-Arts d'Orléans*, catalogue de l'exposition (Orléans - Vevey), sous la direction de M. Korchane, Paris 2006.
- Franzini 1999 E. Franzini, *Estetica e filosofia dell'arte*, Milano 1999.
- Fuseli 1801 H. Fuseli, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy, March, 1801*, London 1801.
- Fuseli 1830 H. Fuseli, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy*, now first printed from the originals manuscripts, London 1830.
- Gautier 1880 Th. Gautier, *Tableaux à la plume*, Paris 1880.
- Gerhardt 2008 D. Gerhardt, *Wer kauft Liebesgötter? Metastasen eines Motivs*, Berlin - New York 2008.
- Goethe 1830 J.W. Goethe, *Zabn's «Ornamente und Gemälde aus Pompeji, Herculanium und Stabiä»*, «Jahrbücher der Literatur» LI, 2 (1830), pp. 1-12.
- Goethe 1985-1998 J.W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hg. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H.G. Gopfert - N. Miller - G. Sauder, 24 Bde., München 1985-1998.
- Gothic Nightmares* 2006 *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*, exhibition catalogue (London, Tate Gallery), ed. by M. Myrone, London 2006.
- Grillparzer 1924 F. Grillparzer, *Ästhetische, literarische und politische Schriften*, Wien 1924.

- Gusdorf 1976 G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, vol. VII: *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*, Paris 1976.
- Hittorff 1830 J.I. Hittorff, *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropolis de Sélinunte. Extrait d'un Mémoire lu aux Académies des Inscriptions et Belles-Lettres et des Beaux-Arts de Paris*, «Annales de l'Institut de correspondance archéologique» 1 (1830), pp. 263-284.
- Illetterati - Moretto 2004 L. Illetterati - A. Moretto (a cura di), *Frans Hemsterhuis e la cultura filosofica europea fra Settecento e Ottocento*, Trento 2004.
- Imdahl 1987 M. Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- Immerwahr 1972 R. Immerwahr, «Romantic» and Its Cognates in England, Germany, and France before 1790, in H. Eichner (ed.), «Romantic» and Its Cognates. *The European History of a Word*, Manchester 1972, pp. 17-97.
- Lavater - Lichtenberg 1991 J.C. Lavater - G.C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica, un dibattito settecentesco*, a cura di G. Gurisatti, Padova 1991.
- Lemonnier 1913 H. Lemonnier, *Girodet et les Heros d'Ossian*, Paris 1913.
- Melica 2005 C. Melica (ed.), *Hemsterhuis: A European Philosopher Rediscovered*, Napoli 2005.
- Oesterle 1994 G. Oesterle, *Gottfried Semper. La destruction et la réactualisation du classicisme*, «Revue germanique internationale» 2 (1994): *Histoire et théories de l'art*, pp. 59-72.
- Okun 1967 H. Okun, *Ossian in Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXX (1967), pp. 327-356.
- Ossian 1974 *Ossian*, catalogue de l'exposition (Paris, Grand Palais - Hamburg, Kunsthalle), redigé par H. Hohl - H. Tous-saint, Paris 1974.
- Ottley 1823 W.Y. Ottley, *The Italian School of Design: Being a Series of Fac-Similes of Original Drawings, by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy*, with biographical notices of the artists, and observations on their works, London 1823.
- Jean Paul 1959-1963 Jean Paul, *Werke*, hg. von N. Miller - G. Lohmann, 6 Bde., München 1959-1963.
- Recueil 1729-1742 *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles. Avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une Description historique de chaque Tableau*, 2 vols., Paris 1729-1742.
- Richardson 1725 J. Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, second edition, enlarged and corrected, London 1725.
- Richardson 1728 J. Richardson, père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 vols., Amsterdam 1728.

- Richardson 2008 J. Richardson, père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, introduction et édition par I. Baudino - F. Ogée, Paris 2008.
- Rubin 1976 J.H. Rubin, *Gérard's Painting of «Ossian» as an Allegory of Inspired Art*, «Studies in Romanticism» XV, 3 (Summer 1976): *Romantic Classicism*, pp. 383-394.
- Starobinski 1979 J. Starobinski, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris 1979.
- Strich 1977 F. Strich, *Franz Grillparzers Ästhetik*, Hildesheim 1977 (1905).
- Symmons 1979 S. Symmons, J.A.D. Ingres: *The Apotheosis of Flaxman*, «The Burlington Magazine» CXXI, 920 (November 1979), pp. 721-725, 731.
- Tordella 2007 P.G. Tordella, *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni (e una rilettura del dipinto di Bernardino Licinio a Alnwick Castle)*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria» LXXII, n.s. LVIII (2007), pp. 9-30.
- Tordella 2009a P.G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009.
- Tordella 2009b P.G. Tordella, *Declinazioni tecnico-linguistiche del disegno italiano dal secondo Settecento al primo Novecento. Sul corpus grafico della GAM di Torino*, in *Disegni del XIX secolo della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Fogli scelti dal Gabinetto Disegni e Stampe*, a cura di V. Bertone, 2 tt., Firenze 2009, t. I, pp. LXXI-LXXXIV.
- Tordella 2010 P.G. Tordella, *Forme dell'idea e dialettica invenzione-esecuzione nel disegno tra Quattro e Cinquecento. Il ruolo delle punte acrome*, Atti del Convegno internazionale di studi *Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile* (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 22-23 settembre 2008), a cura di M. Faietti - L. Melli - A. Nova, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz» LII, 2-3 (2008 [2010]), pp. 109-130.
- Tordella 2012 P.G. Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Firenze 2012.
- Tordella 2016 P.G. Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Firenze 2016.
- Tordella 2017 P.G. Tordella, *Winckelmann und die Kultur der Umrisszeichnung im Neoklassizismus*, in M. Disselkamp - F. Testa (Hg.), *Winckelmann-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart - Weimar 2017, pp. 319-329.
- Twelve Stories* 1796 *Twelve Stories of the Life of Christ Engraved by Thomas Piroli from the Designs of William Young Ottley*, Roma 1796.
- Venturi 1972 L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, prefazione di C.G. Argan, Torino 1972 (1926).
- Wornum 1848 R.N. Wornum (ed.), *Lectures on Painting by the Royal Academicians: Barry, Opie, and Fuseli*, with an introduction and notes critical, and illustrative, London 1848.