
Davide Lacagnina

Memoria e attualità dell'antico nel *Prométhée* di Gustave Moreau

*Dall'antichità greca e romana al rinascimento italiano al grand art del secondo impero:
fonti visive e letterarie alla prova del simbolismo francese*

*Siamo ingombri di statue, rimpinzati di capolavori della pittura e della scultura;
ma quest'abbondanza è illusoria:
non facciamo che riprodurre all'infinito
poche decine di capolavori che non saremmo più
in grado di inventare.*

Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*

1. Nella più recente letteratura critica su Gustave Moreau (1826-1898), il pervicace obiettivo di sottrarre il pittore alla sua involontaria fortuna di pioniere del simbolismo – un vizio storiografico che vanta l'illustre paternità di Joris-Karl Huysmans (1848-1907), personalità non certo sprovvodata in materia d'arte, è bene ribadirlo – a beneficio di una sua più aderente collocazione nella ben più illustre e gloriosa tradizione ottocentesca della pittura di storia, porta con sé il rischio insidioso di una svalutazione del simbolismo *tout court*. In maniera forse non del tutto consapevole, una riflessione di questo tipo finisce infatti per fare propria l'idea corrente di un simbolismo *à la page*, in voga negli ambienti estetizzanti del decadentismo di fine Ottocento, e proprio in quanto fenomeno mondano – se non modaiolo, prima ancora che culturale, dunque – ritenuto inadeguato alla complessità di significati e al rigoroso controllo delle fonti che negli ultimi decenni la pittura di Moreau ha rivelato ad indagini finalmente attente non più al solo dato di stile¹.

Di là dalle aride cronologie da manuale, se è vero che l'esordio ufficiale di Moreau sulla scena artistica parigina precede di più di vent'anni il manifesto simbolista – letterario, si badi bene, e non artistico – di Jean Moréas (1856-1910), è indubbio che le dichiarazioni di poetica, gli intendimenti, le atmosfere e gli svolgimenti stessi della produzione di Moréas nella direzione di un recupero sempre più convinto della tradizione lirica latina e greca (com'è noto, il vero nome di Moréas, ateniese di nascita, era Ioannis A. Papadimitopoulos) sono del tutto in sintonia con la pittura di Moreau. Per l'artista francese il dialogo con l'antico, costante in tutta la sua opera e declinato di volta in volta secondo modalità del tutto personali e caratterizzate, concorre a dare ai contenuti della sua produzione una modernità che ne affratella di fatto le più intime ragioni alle istanze di rottura e di rinnovamento proprie del simbolismo che non a quelle più conservatrici del genere storico. Al netto dello spirito contestatario trasversale ad ogni manifesto generazionale, confrontando le parole di Moreau

con quelle di Moréas sorprende la coincidenza di posizioni espresse sull'esigenza di sottrarsi alla sterile pratica accademica della copia e dell'imitazione, a beneficio di una selezione mirata delle fonti da rimettere al servizio dell'*idée*, ovvero di un'autonomia dell'opera d'arte sul piano intellettuale, che investisse prepotentemente coscienza e responsabilità dell'artista e dello spettatore, come occasione di riflessione consapevole sul proprio destino e sulla propria condizione, rispetto anche al contesto storico-epocale di riferimento². Se infatti per il poeta greco «ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi»³, allo stesso modo per Moreau «le grand art est l'art des hautes conceptions poétiques et imaginatives – art improprement appelé pour la peinture 'Peinture d'Histoire' – ce qui est un nonsens, car le grand art ne prend pas ses éléments, ses moyens d'action dans l'histoire. Il les prend dans la poésie pure, dans la haute fantaisie imaginative, et non dans les faits historiques, à moins de les allégoriser (symboliser)»⁴.

Nei rapporti di dare e avere fra arte e letteratura nella genesi e nella maturazione del simbolismo come corrente artistica e letteraria ben definita è indubbio che sia stata l'arte a fare la parte del leone, rilanciando sul tavolo dell'immaginazione poetica un repertorio pressoché infinito di sollecitazioni visive, che nella pagina scritta trovavano un legittimo contrappunto, secondo quel principio creativo che nello sconfinamento dei rispettivi registri linguistici si alimentava di uno scambio continuo fra parola e immagine, fra la capacità cioè del testo di raccogliere e amplificare le suggestioni derivanti dalle esperienze della visione e il potere della forma d'arte, viceversa, di condensare nello spazio dell'opera le infinite derive immaginative della letteratura, in un utile dialogo inteso a definire missione e statuto dell'arte moderna. Relativamente a Moreau, ne sono diretta testimonianza non solo la profondissima cultura letteraria su cui poggiavano le sue opere, ma anche la straordinaria fortuna letteraria di queste ultime, la cui potenza evocativa ha sollecitato raffinatissimi esercizi di *ékphrasis*, a partire proprio dalla «féroiques visions» di Huysmans fino alle intense interpretazioni poe-

tiche di Costantino Kavafis (1863-1933). Nel riferimento condiviso al dominio dell'immaginazione e della poesia pura, basterebbero le parole di Moréas prima richiamate a dimostrare quanto la pittura del maestro francese – o meglio la sua ricezione, secondo la prospettiva della moderna teoria della letteratura e dei cosiddetti *visual studies* – abbia segnato profondamente la linea antinaturalista e antipositivista della cultura europea nella seconda metà dell'Ottocento e delle ricadute della sua eredità lungo tutto il corso del Novecento⁵.

Per Moreau, tuttavia, va precisato che «poesia pura» e «immaginazione» si definiscono entro uno spettro di riferimenti culturali ben precisi, propri di una tradizione che può dirsi *classica* nel senso più ampio – dall'antichità greca e romana ai maestri del Rinascimento italiano e al Seicento olandese – e per la quale tuttavia non vale più la pratica erudita del bricolage più o meno filologicamente corretto, adoperato fin lì dalla pittura di storia. È lo stesso maestro francese, del resto, a prendere le distanze dai dipinti degli esordi, legati alla partecipazione al concorso per l'ambitissimo *Prix de Rome* nel 1848 e nel 1849; e ancora nel decennio successivo, opere come *Les Athéniens livrés au Minotaure dans le labyrinthe de Crète* (1855) o *La Mort de Germanicus* (1859) sono esemplari di una consuetudine accademica ininterrotta da almeno tre secoli, da Nicolas Poussin (di cui il secondo dipinto citato è una copia) a François Edouard Picot (nel suo atelier Moreau aveva preparato l'ammissione all'École des Beaux-Arts)⁶. Tuttavia, nei confronti della pittura di storia andavano ormai scemando tanto le commissioni di Stato quanto l'interesse del pubblico del Salon e della critica più avanzata, che nel 1855 aveva brindato all'allestimento del Pavillon du Réalisme ad opera di Courbet, nel 1863 all'esordio non ufficiale di Manet al Salon des Refusés e subito dopo ai primi successi della pittura impressionista fra anni Sessanta e Settanta. La battaglia che il pittore francese decise allora di intestarsi fu quella di rifondare *le grand art*, a partire da una distinzione non di poco conto fra pittura di storia e pittura storica o epica, accordando a quest'ultima prerogative quali «la Synthèse, la Formule [...], l'inspiration idéale et symbolisée [...], le Rêve d'une inspiration saigne», in opposizione a «l'Anecdote, le Fait», alla «combinaison théâtrale et vulgaire» della prima. Un nuovo atteggiamento s'imponeva così nella scelta dei soggetti e nell'uso delle fonti, sia visive che letterarie, su cui reinventare, attualizzandolo, il racconto epico, «et pourtant, il paraîtrait assez simple et assez naturel, au premier

abord, que des époques historiques, devenues presque légendaires par l'éloignement des temps, ne puissent être traduits qu'à la condition que le sentiment poétique seul les reconstitue et leur donne une vie nouvelle»⁷.

Sono tutte istanze, queste, che si ritrovano nella genesi, nella lunga gestazione e quindi nella soluzione finale del *Prométhée* del 1868 (fig. 1), in cui Moreau manipola con grande abilità uno spettro davvero assai ampio di citazioni e prestiti dall'antico – molti dei quali documentati dai suoi stessi appunti di lavoro – attraverso cui rafforzare e rendere così più esplicativi alcuni significati cari alla sua poetica. A monte della vasta cultura archeologica e storico-artistica del pittore, in parte ereditata dal padre Louis, cultore di antichità e architetto neoclassico, dei cui interessi di studio rimane ancora oggi larga testimonianza nell'imponente biblioteca della cassa-museo di rue de la Rochefoucauld, proporrà in questa sede alcuni riscontri visivi e testuali, in alcuni casi documentati, in altri documentabili e comunque sempre plausibili, mi pare, per sostenere una lettura del *Prométhée* nella direzione verso cui spingono le dichiarazioni di Moreau, con riferimento cioè alla dimensione intellettuale dell'artista, in prima battuta, quindi a quella del suo sentire religioso; senza dimenticare da ultimo la sfera pubblica, politica e storico-epocale in senso più lato, in cui l'iconografia del Prometeo incatenato finisce per sovrapporsi ora a quella del martire cristiano ora a quella dello schiavo e del cattivo, e più in generale, in ambito simbolista, a quella dell'uomo d'intelletto sconfitto e ripiegato su se stesso⁸.

2. Quando il *Prométhée* venne esposto al Salón parigino del 1869, dopo il successo ottenuto dall'artista nelle precedenti edizioni della prestigiosa rassegna artistica, specie con l'*Oedipe et le Sphinx* nel 1864, anche questa volta la sorpresa fu notevole rispetto all'iconografia del tema cui il pubblico francese era abituato. Valga per contrasto il confronto con due opere di analogo soggetto – la prima, un dipinto seicentesco liberamente tratto da un originale di Rubens, del pittore fiammingo Frans Wouters (1612-1659); e la seconda, un marmo settecentesco, del francese Nicolas Sébastien Adam «le Jeune» (1705-1778) – conservate rispettivamente al Musée des Beaux-Arts di Lille (inv. P 115) e al Musée du Louvre di Parigi (inv. M.R. 1745): in entrambi i casi è ancora molto evidente il gusto della Francia dell'*Ancien Régime* per la magniloquenza di composizioni caratterizzate da una teatralità spinta ai limiti delle leggi di gravità, da una par-



1. G. Moreau, *Prométhée*, 1868, Parigi, Musée Gustave Moreau.

ticolare qualità atmosferica, vaporosa e addensante, tanto sulla superficie della tela quanto su quella del marmo, increspature e frizioni che sollecitano una visione convulsa e senza posa dell'opera, in un'eccitazione dello sguardo che è tipica della cultura figurativa barocca e punta tutto sulla drammatizzazione della sofferenza del Titano a seguito della punizione divina.

Julius Kaplan ha sottolineato giustamente la distanza del *Prométhée* di Moreau da modelli di questo tipo, rimarcandone la «static composition» e il fatto che «Prometheus's tense immobility establishes the tone of the picture», per concludere che «the finished painting refers to past art»⁹. Lo studioso americano indicava da ultimo, come possibili fonti visive per il corpo nudo del Titano, una scultura di Jean-Jacques 'James' Pradier (1789-1852), *Prométhée* (1827), oggi al Louvre (inv. CC195), acquistata dallo Stato al Salon del 1828 e sistemata nel 1832 nei giardini delle Tuileries, dove rimase fino al 1992

e dove dunque il pittore poté vederla tranquillamente passeggiando per il centro di Parigi¹⁰, e soprattutto la riproduzione fotografica di un calco in gesso di un'antica medaglia con *Apollo citaredo e Marsia legato ad un albero*, pubblicata in un volume di proprietà dell'artista¹¹ (fig. 2). Il primo riferimento va riportato più correttamente a un disegno a matita non datato, conservato al Musée Gustave Moreau di Parigi (Des. 5591), in cui effettivamente si registra più che una semplice suggestione dell'opera di Pradier. Si tratta però, in tutta evidenza, di uno studio per una più tarda interpretazione degli anni Novanta del *Prométhée foudroyé* (Cat. 35), che ricalca la silhouette e la posa della statua già alle Tuileries, distesa supina con una gamba allungata in avanti e l'altra sollevata e ripiegata verso il corpo, il torso esposto alla folgore e il capo reclino all'indietro. Quanto al secondo riferimento, Kaplan si limitava al mero rilievo formale della stringente analogia che esiste fra la posa di Marsia e quella

2. Reproductions photographiques. Collection de médailles anciennes et pierres gravées recueillies au Palais du Vatican et dans les divers musées de Rome, Paris, 1859, Parigi, Musée Gustave Moreau.



del Titano e aggiungeva che «the fact that Marsyas is being tortured by Apollo provided Moreau with a parallel for Prometheus suffering at the hands of Zeus»¹². A convincere lo studioso americano della plausibilità di questa fonte fu soprattutto il confronto con un disegno di Moreau (Des. 3715) in cui Prometeo, con il nome trascritto in caratteri greci, è racchiuso all'interno di una cornice ovale a mo' di cammeo, secondo un gusto decisamente 'all'antica' (fig. 3). La soluzione è replicata in un secondo studio a matita su carta (Des. 5909), in cui le medesime modalità compositive convivono accanto ad altri appunti in ordine sparso per il dipinto *Giove ed Europa* (Cat. 191) esposto anch'esso al Salon del 1869. Nel calco riprodotto nel volume in possesso di Moreau, tuttavia, Kaplan non riconobbe (o se lo fece, non ne diede alcuna particolare interpretazione) il celebre *Sigillo di Nerone* (fig. 4): una corniola intagliata conosciuta con questo nome a partire almeno dai Commentari del Ghiberti, che per essa realizzò una ricca montatura in oro in foggia di mostro alato (presto smantellata) verisimilmente per conto dei Signori di Firenze¹³. La gemma si trova oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli (con un'attribuzione a Dioscuride, noto intagliatore cilicio attivo a Roma in età augustea¹⁴), dopo essere appartenuta con certezza al cardinal camerlengo Alvise Trevisan, a papa Paolo II, al mercante veneziano Domenico di Piero, a Lorenzo de' Medici, che vi fece incidere il suo *ex gemmis* «LAU · R · MED», e inoltre dopo essere passata per via matrimoniale dai Medici ai Farnese di Parma (per il tramite di Margherita d'Asburgo, vedova di Alessandro de' Medici, duca di Firenze, e sposa in seconde nozze di Ottavio Farnese, secondo duca di Parma e Piacenza) e per via ereditaria dai Farnese ai Borbone di Napoli (Ferdinando IV, poi I delle due Sicilie dal 1816, la ereditò insieme alle altre antichità farnesiane dalla nonna Elisabetta Farnese morta nel 1766).

L'identificazione della fonte utilizzata da Moreau per il suo *Prométhée* con il *Sigillo di Nerone* consente di aprire una riflessione che va al di là delle analogie formali esistenti fra la posa del Marsia e quella del Prometeo e offre uno spunto più che valido all'interpretazione in chiave neoplatonica dei contenuti del dipinto francese e quindi all'attualizzazione, che qui si propone, del suo significato negli anni della fine del Secondo Impero. La grande fortuna della corniola augustea in età moderna rimonta del resto alla scoperta che ne fece la cultura letteraria e filosofica italiana del Quattrocento fra Firenze e Roma. Alle geminazioni dirette e alle molte derivazioni databili già al suo primo passaggio per la bottega ghibertiana o subito

dopo¹⁵, segue infatti un'accensione d'interesse per l'illustre manufatto in corrispondenza della sua presenza nelle collezioni di Lorenzo il Magnifico. Lo ha rimarcato per la prima volta André Chastel, che definiva la corniola «la più celebre delle gemme medicee», ritenendo – erroneamente, come poi è stato chiarito – che alla data del resoconto ghibertiano (1428) l'opera fosse di proprietà di Cosimo de' Medici. Sulla scorta del Vasari, lo studioso francese rileggeva il soggetto mettendolo in connessione con il tema «che si trova ripetuto in un gran numero di rilievi funerari romani, nei quali si vedono le Muse assistere alla gara tra il dio e il satiro e celebrano 'la vittoria della lira, strumento divino che trasporta le anime verso il cielo, sul flauto che eccita le passioni impure', secondo l'esi-gesi pitagorica e neoplatonica»¹⁶. Collazionando i più diversi esiti artistici dettati dall'interesse per il mito di Marsia così interpretato – le riduzioni dall'antico di Donatello e Verrocchio, la presenza della corniola come medaglione in un *Ritratto di gentildonna fiorentina*, già attribuito a Botticelli e oggi allo Städel Museum di Francoforte (inv. 936), come pure nella decorazione di alcuni manoscritti provenienti dalla bottega fiorentina di Attavante degli Attavanti – con alcune suggestioni ricavate dalla lettura di Dante e dalla speculazione filosofica di Pico della Mirandola, Chastel affermava in conclusione che «spogliarsi di Marsia significa dunque sottrarre l'anima ai legami terreni, la vittoria d'Apollo è la vittoria della musica 'divina': in quest'immagine emblematica vengono a coincidere l'insegnamento degli antichi pitagorici, quello di Dante e dei neoplatonici fiorentini»¹⁷.

La stratificazione dei riferimenti proposti dallo studioso francese è del tutto compatibile con l'orizzonte poetico e immaginativo messo a punto da Moreau nei suoi anni italiani. Alla rappresentazione del mito di Marsia il pittore francese si appassionò del resto nel corso del suo soggiorno a Firenze nel 1858, anno in cui firmava e datava alcuni disegni (fogli Des. 277 e Des. 3828), un acquerello di collezione privata e un monocromo su tavola (Cat. 50) (fig. 5) dedicati al confronto fra il Satiro e il dio Apollo, ripresi pressoché alla lettera, specie per la figura del Marsia, dal *Sigillo di Nerone* o quantomeno dalla sua fortunata iconografia. A questa data l'artista poté vederne una derivazione diretta nella placchetta bronzea quattrocentesca allora conservata agli Uffizi e oggi nel Museo del Bargello¹⁸. Ne resta memoria in un foglio (Des. 4328), riferibile al soggiorno fiorentino del 1858, in cui compaiono tre diverse medaglie istoriate: una con Apollo e Dafne, una con Ercole e Onfale e una terza con Apollo e Marsia. In calce alla pagina si legge scritto a mano «médailles de Florence», a



3. G. Moreau, Studio per *Prométhée*, 1868, Parigi, Musée Gustave Moreau.

4. Dioscuride (attr.), *Apollo e Marsia*, ultimo quarto del I sec. a.C., intaglio in corniola, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.





5. G. Moreau, *Apollon et Marsyas*, 1858, Parigi, Musée Gustave Moreau.

riprova del preciso interesse maturato in Italia per manufatti di questo tipo, peraltro già collezionati dal padre. Ad una *pierre gravée* molto simile conservata alle Gallerie di Firenze è dedicata del resto un'incisione su disegno di Jean-Baptiste Wicar di proprietà dell'artista¹⁹. Non si può escludere, tuttavia, che il pittore conoscesse già l'analogo cammeo romano d'età tardo-imperiale ovvero l'affine intaglio in corniola riferito a bottega italiana del Cinquecento conservati entrambi a Parigi al Département de Monnaies, Médailles et Antiques della Bibliothèque Nationale²⁰. Ad ogni modo, l'anno successivo, nel luglio del 1859, la presenza documentata del pittore nelle sale del Real Museo Borbonico di Napoli, in cui aveva realizzato diversi studi *d'après*, rende più che probabile persino la visione dell'originale augusteo della collezione Farnese²¹. Le tre opzioni – Parigi, Firenze, Napoli – non si escludono a vicenda, dal momento che esistono degli studi per l'*Apollon et Marsyas* di Moreau (Cat. 50) (fig. 5), in cui il Satiro è ritratto sia nella posa originale della corniola augustea (ripresa fedelmente nel cammeo tardo imperiale e nell'intaglio in corniola cinquecentesco alla Bibliothèque Nationale), con gambe e volto orientati a destra – è questo il caso dei fogli Des. 3828 e Des. 4328 (molto più libero, quest'ultimo, e desunto forse da un altro modello) – sia in controparte, con gambe e volto orientati a sinistra, come appunto nella placchetta quattrocentesca fiorentina al Bargello geminata da un calco dell'originale e quindi nei fogli Des. 277 e Des. 7006 e nel dipinto en grisaille prima citato (Cat. 50) (fig. 5). Quanto

all'impronta in gesso pubblicata nell'album fotografico di proprietà dell'artista, potrebbe trattarsi di un esemplare uscito dall'atelier di Tommaso Cades (1772-1868), celebre incisore operante a Roma in una bottega sita in via del Corso e specializzata nella produzione in serie di calchi gemmari, raccolti e commercializzati anche in collezioni più o meno estese all'interno di teche in legno e vetro, accompagnate in alcuni casi da note descrittive e da inventari per la vendita a cura di Ennio Quirino Visconti²².

Ancora a Roma riporta il confronto con un'altra fonte rinascimentale, forse sottovalutata, per quanto molto nota, e a oggi mai segnatamente ricordata al *Prométhée* di Moreau del 1868. Mi riferisco all'affresco di Raffaello con Apollo e Marsia sul soffitto della Stanza della Segnatura nei Palazzi Vaticani (fig. 6), che il pittore francese ebbe occasione di vedere con certezza, e in più occasioni, durante il suo soggiorno romano fra l'ottobre del 1857 e il giugno del 1858²³. La figura del Prometeo è in buona parte ricoppiata su quella di Apollo: stessa posa, stessa apertura di gambe, stesso profilo e persino stesse ciocche di riccioli che si divaricano lungo il collo e dietro l'orecchio. Questa volta però l'identificazione del Titano non avviene con Marsia – appeso a un albero all'estrema destra del dipinto di Raffaello – ma con il dio Apollo ritratto sulla roccia a sinistra, nell'atto di ricevere sul capo una corona d'alloro, con il braccio destro alzato e l'indice puntato in alto in un gesto di giudizio, un attimo prima che si compia il supplizio del satiro. Il riquadro di Marsia si trova fra il tondo della *Theologia* e quello della *Poesia* e svolge una funzione di collegamento fra le scene della *Disputa* e del *Pecato Originale* da una parte e quelle del *Parnaso* e dell'*Astronomia* dall'altra che è stata interpretata in chiave neoplatonica sulla scorta della dottrina ficiiana del *furor divinus*, in cui l'artista, partecipando con la sua creatività dell'essenza divina (Apollo), contribuisce alla redenzione del peccatore (Marsia)²⁴: ancora una convergenza di variazioni sul tema dell'artista quale Prometeo-Apollo-Marsia, che merita qualche approfondimento.

3. Osservando i disegni di Moreau dedicati alla rappresentazione del mito di Apollo e Marsia sorprende infatti quanto questi siano sovrappponibili, in tutto o in parte, agli studi legati al *Prométhée* del 1868, in alcuni casi al punto tale da indurre il sospetto che il progetto del *Prométhée* e la sua lunga gestazione siano strettamente legati alla riflessione sul mito della contesa fra il dio delle arti e il satiro musicista²⁵. La coincidenza fra i due racconti trova riscontro del resto nelle vicende dei due protagonisti, puniti entrambi per un peccato di *hybris* contro

la divinità e già associati in alcune fonti, insieme a Orfeo, quali partigiani dell'umanità, in quanto creatori dell'arte (Prometeo), della musica (Marsia) e della poesia (Orfeo). È così già in Platone: nelle *Leggi* (III, 677 D), ad esempio, in cui il Satiro è richiamato esplicitamente in questo ruolo accanto a Dedalo, Orfeo, Palamede, Olimpo, Anfione ed Epimenide; nel *Protagora* (321 D), in cui il filosofo ateniese si serve del mito di Prometeo ed Epimeteo per spiegare l'origine della *sophia*; e così ancora nel *Politico* (274 C 7) e specialmente nel *Filebo* (16 C), che registra un ulteriore passaggio teorico. In questa sede Platone definisce infatti il metodo dialettico del proprio filosofare come «un dono degli dei», assegnato agli uomini fin dai tempi più remoti ad opera di Prometeo, ed esplicita in questo modo la natura divina della filosofia, affrattandone l'origine alla scoperta e alla pratica delle arti. La rappresentazione mitica del dono del fuoco all'umanità da parte del Titano, che sta alla base anche del racconto del *Protagora*, indica il punto di partenza e al tempo stesso il percorso da seguire lungo la strada verso la conoscenza. Quanto a Marsia, nel *Simposio* il satiro è assimilato nientemeno che a Socrate (molto spesso, com'è noto, *alter ego* dello stesso Platone) e non solo per l'aspetto fisico, «che assomiglia moltissimo a quei Sileni, messi in mostra nelle botteghe degli scultori, che gli artigiani costruiscono con zampogne e flauti in mano, e che, quando vengono aperti in due, rivelano di contenere dentro immagini di dèi», ma per la capacità di Socrate di produrre con le sole parole l'effetto che sortivano le musiche di Marsia, le quali «comunicano ispirazione e manifestano coloro che hanno bisogno degli dèi e dell'iniziazione ai misteri, perché sono divine»²⁶.

È gioco facile comprendere a questo punto quale fortuna l'immagine di Marsia potesse avere nella cultura cristiana come colui che si spoglia della propria carne e scopre un'anima interna che partecipa dello stesso mistero della divinità: è su questa tradizione che s'innesta la presenza del Satiro nei sarcofagi funerari tardo-imperiali e, più tardi, nell'invocazione che Dante rivolge ad Apollo all'inizio del *Paradiso* (I, 19-21); ed è ancora in questi termini che essa, carica di connotazioni morali e spesso sovrapponendosi al mito di Prometeo, per assimilazione o molto più spesso per contrasto, si assesta nella Firenze della seconda metà del Quattrocento nei commentari platonici di Marsilio Ficino e nelle *Sylvae* di Angelo Poliziano. Il primo, nel Commento al *Filebo* del 1469, dichiarava infatti di volere discutere «de summo animae bono», che è anche il titolo all'*argumentum* del libro e corrisponde all'insegnamento cristiano rivolto al bene e all'anelito verso Dio. Se in questo

caso a Prometeo spetta il merito di avere tratto il «divinum lumen coelitus in nos» (cap. XXVI), nella seconda lettera di Platone al tiranno della Sicilia Dionisio, tradotta e commentata da Ficino in latino, il Titano viene identificato come la sapienza connaturata all'esercizio del potere. Allo stesso modo il Poliziano, la cui presenza è documentata alle lezioni pubbliche del Ficino sul *Filebo*, nella *Nutricia* pubblicata nel 1486 e consacrata alla storia della poesia antica, si riferisce a Prometeo come al profeta della parola delle origini (vv. 200-205) e stabilisce così un nesso, tipicamente neoplatonico, fra l'ispirazione divina della poesia, la sua istanza civilizzatrice e l'armonia celeste²⁷.

Nell'unico appunto manoscritto di Moreau dedicato al dipinto del 1868, il carattere di Prometeo è esplicitato nel riferimento allo sguardo lontano sugli «spazi ghiacciati», emblema di una distanza siderea e inaccessibile, percorribile solo dalla sagacia del Titano, che è in realtà figura più terrena che non celeste, eroe indefeso e battagliero più che intellettuale piegato dalle circostanze della sua colpa²⁸. Scrive infatti l'artista francese: «Semblable au pilote veillant à la prue du navire, il regarde au loin les espaces glacés, sondant les horizons, tout entier et souriant à son rêve, tandis que son flanc saigne sous le bec altéré du vautour toujours inassouvi». Désiré Laverdant interrogò il pittore sulle

6. Raffaello, *Apollo e Marsia*, 1509-11, Città del Vaticano, Appartamento di Giulio II, Stanza della Segnatura, soffitto.



ragioni della sostituzione dell'aquila dell'iconografia tradizionale di Prometeo con un avvoltoio²⁹. La risposta, forse indiretta, fornita da Moreau è illuminante: «entre autres choses, ici je veux rendre l'homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile : je n'irais donc pas, suivant <regardant> la logique du sentiment [non celle] <plutôt> d'un fait plus ou moins déterminé <et ne m'attachant pas [ill.]>, faire de l'aigle, le plus noble et le plus royal des animaux, le bourreau et le tortionnaire de cette figure résignée»³⁰.

La lotta contro la materia, richiamata in maniera esplicita negli appunti dell'artista dedicati al *Prométhée*, conferisce all'opera una tensione spiritualista fortemente connotata in chiave neoplatonica. Il riferimento a Platone è suggerito a Moreau dall'amico Destouches in una lettera datata soltanto «9 octobre» in cui oggetto della discussione sono il mito di Prometeo e più precisamente il destino dell'umanità dopo la perdita della primitiva innocenza e il ruolo che le arti e la sapienza, che comunque procedono dal divino, possono e devono avere di fronte all'esperienza della sofferenza umana come occasione di riscatto e di rigenerazione rispetto ad una condizione originale di peccato. Si legge nella lettera di Destouches: «[...] je t'ai promis un texte de Platon, en voici deux. En parlant de l'infirmité morale humaine il dit ceci: 'Il faut s'en prendre au générateur plus qu'au générée. Le Seigneur Dieu des dieux voyant que les êtres soumis à la génération avaient perdu (ou détruit en eux) le don inestimable, a déterminé de les soumettre à un traitement propre tout à la fois à les punir et à les régénérer'. Enfin il a dit cette chose remarquable: 'La nature et les facultés de l'homme ont été changées et corrompues dans son chef dès leur naissance'»³¹. Le due citazioni, di seconda mano e dunque non verificate, sono riportate alla lettera dalla traduzione in francese che ne proponeva il controrivoluzionario conte sabaudo Joseph-Marie de Maistre (1753-1821), nel secondo dialogo delle sue *Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence* (Librairie grecque, latine et française, Parigi, 1821): un'opera di larga fortuna fra i teorici della restaurazione, pubblicata in Francia in più edizioni lungo tutto il corso dell'Ottocento, e intesa a ribadire la sacralità del potere monarchico e la necessità del sacrificio di Cristo e di ogni uomo quale antidoto alla corruzione e al degrado dell'umanità. Il riferimento a Platone – riconoscibile l'enigmatica chiusa del *Crizia* (121b); più controverso invece il passaggio iniziale sulle colpe del *générateur* e del *généré* – è da mettere in stretta relazione con le considerazioni sulla natura divina dei primi

uomini richiamate dallo stesso Destouches – *alti spiritus viros [...] a dis recentes* – e da questi riferite erroneamente a Cicerone. Si tratta in realtà di un estratto dall'Epistola 90 di Seneca a Lucilio (di cui in particolare sono riportati alcuni passaggi del paragrafo 44), in cui le arti sono indicate come corruttrici del genere umano e sono poste in antiseta alla filosofia, che cura esclusivamente la salute morale dell'uomo, rispetto ad un primordio determinato dalla felice ignoranza del male.

È così che s'insinua il sospetto che Moreau faccia ricorso al mito di Prometeo per dare forma a una riflessione partecipata sul piano della propria esperienza personale, rispetto all'ambivalenza di un comportamento che è molto ben rappresentata dall'opposto segno delle citazioni indicate da Destouches e che Laurie Adams ha definito «creative conflict», individuandone un'esemplare manifestazione nel mito di Apollo e Marsia e nella ricorrenza della sua rappresentazione nel catalogo di alcuni artisti, a partire dai casi più illustri di Raffaello e Michelangelo³². Nella prospettiva d'indagine proposta dalla Adams, il conflitto edipico padre-figlio si raddoppia nel caso di specie nel confronto artistico e generazionale fra gli insegnamenti ricevuti, le aspettative genitoriali e l'ambizione ad uno scarto originale, ovvero alla difficoltà di maturare una posizione personale incisiva rispetto al proprio tempo e alla propria vocazione. Al di là delle analogie fra le biografie di Michelangelo e di Raffaello e quella di Moreau, con particolare riferimento alla figura del padre architetto che incoraggiò e sostenne le aspirazioni del giovane Gustave, ciò che più colpisce è la volontà evidente da parte del pittore di dare un valore programmatico al suo *Prométhée*, rispetto sia al ruolo storico e alla responsabilità intellettuale dell'artista che alla definizione di una poetica e di un genere artistico – *le grand art* – al servizio di un'ideale moralmente edificante, in cui la pittura è *medium* necessario, consapevolmente imperfetto e non immune da un non altrimenti dichiarato senso di colpa e di inadeguatezza di fronte alla verità imponibile e inaccessibile dello spirito³³.

4. La «rassegna» di cui scrive Moreau si presta naturalmente anche a un'interpretazione in chiave cristiana. Molti elementi del resto – l'esilio coatto in un luogo impervio e romito, l'esposizione di una nudità casta e offerta al supplizio del martirio per una più alta ragione morale e civilizzatrice – possono essere letti come indizi di una velata cristologia. La fiammella sul capo di Prometeo, che è il suo noto attributo iconografico, è assimilabile al simbolo pentecostale dello spirito santo disceso fra gli apostoli di Cristo piuttosto

che al *furor praedicationis* dell'iconografia tipica di alcuni padri domenicani (valga per tutti l'esempio dello spagnolo san Vincenzo Ferrer) e in altri disegni comunque legati al dipinto del '68 diventa una vera e propria aureola (fogli Des. 6091, Des. 3702), al punto da rendere l'iconografia del Titano totalmente coincidente con quella di un santo martire o dello stesso Cristo. Questa sovrapposizione è legittimata non solo dalle riduzioni letterarie d'ispirazione cristiana operate nella prima metà dell'Ottocento in Francia, quando autori come Edgar Quinet (1838), M.A. Pasquet (1838), Louis Ménard (1844) ed Edouard Grenier (1859) identificarono in Prometeo una prefigurazione del Figlio di Dio condannato al martirio per volontà dello stesso Padre, sulla falsariga di quanto già proposto nella patristica e nella letteratura latina d'età tardo-imperiale, ma un'interpretazione in tal senso, del dipinto esposto al Salon del 1869, trova riscontro anche nella risposta della critica coeva³⁴. Si spiegano in questo contesto l'ispirazione e le parole dello stesso artista a proposito del più tardo *Prométhée foudroyé* (Cat. 35), «ce grand sacrifié, [...] cette victime auguste mourant pour l'humanité», il cui impianto iconografico ricalca in tutto e per tutto quello di una Pietà, con le Oceanine-Marie in lacrime ai piedi del cadavere del Titano.

Tuttavia, se una prospettiva di questo genere può essere accreditata con più convinzione per gli anni della maturità di Moreau, quando più evidente è la vocazione religiosa della sua pittura, alla data del 1868 mi sembra più opportuno mantenere l'interpretazione del *Prométhée* all'interno della vasta cultura dell'artista, in un'accezione propriamente neo-umanistica. Il suo *Prometeo*, nella posa accosciata e a mensola, come si diceva in gergo, richiama immediatamente i *Prigionieri* o gli *Schiavi morenti* di Michelangelo, già al Louvre, ripiegati dolorosamente su se stessi in un fremito di liberazione dalla materia che è anelito neoplatonico alla purificazione dello spirito³⁵. Anche in questo caso le fonti visive di Moreau sono facilmente rintracciabili – dal *Torso del Belvedere* (variamente interpretato anche come Marsia) al Michelangelo del *Mosè* di Roma e del *Lorenzo II de' Medici* di Firenze: tutte opere presenti, con copie ottocentesche in gesso, nella collezione del pittore (rispettivamente inv. 16189, inv. 16193 e inv. 14092) – e spingono l'interpretazione dell'opera a favore di una tensione spirituale in cui il lavoro dell'artista, sofferto e osteggiato dal momento che sfida la divinità sul terreno della creazione, è il passaggio necessario alla conquista della verità ultima. La punizione divina è censura necessaria ma transeunte, rispetto al più lontano traguardo dell'immortalità dell'anima.

Su altro fronte, invece, ancora però sulla falsari-

ga della fortuna ottocentesca di Michelangelo in Francia, altrettanto stimolante mi pare il confronto con alcuni bronzi di chiara impronta michelangiolesca (giambolognana, più correttamente) commissionati da Maria de' Medici nel 1614 a Pierre Franqueville e fusi due anni dopo dal genero di questi, Francesco Bordoni, che entrarono a far parte delle collezioni di scultura del Louvre nel 1817, dove Moreau poté certamente vederli³⁶. I raffronti palmari fra il Titano e il profilo di almeno uno dei *Captifs enchaînés* (fig. 7) insinuano il sospetto, anche in questo caso, di una coincidenza tutt'altro che accidentale e consentono da ultimo di aprire una piccola parentesi sulle possibili

7. P. Franqueville e F. Bordoni, *Captif enchaîné (noir)*, 1618, Parigi, Musée du Louvre.





8. H.-V. Daumier, *La France-Prométhée et l'Aigle-Vautour*, litografia pubblicata su «Le Charivari», 13 febbraio 1871.

implicazioni politiche della fortunata iconografia titanica nel corso del XIX secolo³⁷. In alcuni disegni riconducibili alla preparazione del dipinto di Moreau del 1868 mi pare evidente del resto l'assottigliamento dell'immagine del Prometeo al tema della schiavitù e della prigionia (si veda in particolare il foglio Des. 3712, fra tutti forse quello più esplicito in tal senso). Dagli scritti dell'artista emerge proprio in questi anni (che ricordo erano quelli della fine del Secondo Impero, della guerra franco-prussiana e quindi di lì a poco del doloroso strappo della Comune di Parigi) uno stato di profonda depressione per le condizioni di asservimento cui era stata costretta la Francia, in concomitanza peraltro con il congedo dell'artista per motivi di salute dalla guardia nazionale, in cui pure in uno primo momento si era volontariamente arruolato. L'identificazione

fra Prometeo e il destino militare della Francia è provata in maniera indiretta dall'utilizzo che Honoré-Victorin Daumier (1808-1879) opera dell'iconografia del Prometeo incatenato in una litografia dall'evidente significato politico, *La France-Prométhée et l'Aigle-Vautour* (fig. 8). L'opera, pubblicata il 13 febbraio 1871 su «Le Charivari», all'indomani dell'armistizio fra Francia e Prussia, non lascia adito a dubbi: Prometeo-Francia è la vittima ostaggio delle sevizie dell'aquila dell'impero tedesco³⁸.

Se l'ipotesi di un'identificazione fra il *Prométhée* di Moreau e i *captives* della guerra franco-prussiana, con eventuali implicazioni di carattere autobiografico, per quanto suggestiva, mi sembra ancora bisognosa di ulteriori approfondimenti per potere essere percorsa con convinzione, certa è la grande attualità e il grande successo che la ricezione di questa iconografia antica riabilitata da Moreau ebbe presso i suoi contemporanei. Fra le tentazioni ancora storiche di Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), uno scultore famosissimo e molto gettonato in Francia alla fine dell'Ottocento – è l'artista che firma la decorazione plastica dell'Opéra Garnier – e le ben più radicali e astratte sintesi formali di Auguste Rodin (1840-1917), il nudo accovacciato assume una tensione psicologica ed esistenziale in cui il ripiegamento fisico della materia è specchio di una condizione dello spirito nervosamente inquieta e sull'orlo del baratro³⁹.

Il mito non è più quello degli antichi. Con una modernità e una lungimiranza che mi sembra persino superfluo chiosare e di cui già in altra sede ho voluto sottolineare la sintonia con il pensiero di Freud e la psicologia del profondo, l'artista francese appuntava infatti nei suoi taccuini: «distinction entre les mythes traduits par les anciens ou par les modernes, les mystères antiques et les mystères modernes : les premiers relèvent des grands phénomènes généraux de la nature tandis que les nôtres relèvent de l'intimité et de la profondeur du sentiment»⁴⁰.

Davide Lacagnina
Dipartimento di Scienze storiche
e dei beni culturali,
Università degli studi di Siena

NOTE

1. Molto equilibrate nel merito le posizioni espresse da G. Lacambre, *Gustave Moreau peintre d'histoire*, in Idem e F. Leyge, a cura di, *Gustave Moreau et l'antique*, catalogo della mostra, Millau, 2001, pp. 41-57, e da P. Cooke, *Gustave*

Moreau's 'Salome': the Poetics and Politics of History Painting, in «The Burlington Magazine», CIL, 1253, 2007, pp. 528-536; Id., *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*, in «Art Bulletin», XC, 3, 2008, pp. 394-416; Id., *Symbolism, Decadence and Gustave Moreau*, in «The Burlington Magazine», CLI, 1274, 2009, pp. 312-318. Su

Huysmans critico d'arte v. L. Quattrocchi, *Dentro, contro, oltre il presente: l'itinerario di Huysmans nell'opera d'arte*, in J.-K. Huysmans, *Qualcuno* Milano, 2004, pp. 161-190.

2. «Percepiamo qui il nodo del conflitto che oppone due visioni del mondo: da una parte un mondo dato e inalterabile, favorevole al commercio e all'industria, ma indifferente ai valori che danno sapore e sostanza all'esistenza, e dall'altra un mondo in rapporto dialettico con un modello trascendente (religioso, visionario o poetico), che agisce come un fermento e promette una trasformazione creatrice della realtà data. [...] È dunque chiaro che l'arte simbolista non riflette più soltanto vecchie illusioni su cui la società avrebbe infine aperto gli occhi, né l'espressione ancora ingenua dei contenuti ormai bene inventariati dell'inconscio, ma riflette, ad un livello assai più profondo, lo stato sempre mutevole della cultura e, secondo la formula del grande elenista E.R. Dodds, la sua 'nevrosi endogena'» (M. Gibson, *Il simbolismo*, trad. it. di D. Comerlati, Köln-Lisboa-London-New York-Paris-Tokyo, 1997, pp. 22-23).

3. J. Moréas, *Le symbolisme*, in «Le Figaro» (Supplément littéraire), 18 settembre 1886, pp. 1-2.

4. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, a cura di P. Cooke, 2 voll., Fontfroide, 2002, II, p. 349.

5. Stimolanti i confronti testuali fra alcune dichiarazioni di Moreau e altre di Mallarmé e Denis proposti da Cooke, *Symbolism*, cit., p. 317. Sulla ricezione dell'artista v. Id., *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*, Oxford, 2003. Per una teoria dell'*ekphrasis* nell'ambito dei *visual studies* v. M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, 2004 e W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, ed. it. a cura di M. Cometa, Palermo, 2008.

6. I due dipinti sono rispettivamente conservati a Bourg-en-Bresse, al Musée de Brou (inv. D 856.1) e a Parigi, al Musée Gustave Moreau (Cat. 3). D'ora in poi tutte le opere di Moreau sono citate nel testo e nelle note con le abbreviazioni «Cat.» per i dipinti e «Des.» per i disegni, seguite dal numero d'inventario del catalogo generale del Musée Gustave Moreau di Parigi in cui sono conservate. Riproduzioni di quasi tutte le opere citate sono disponibili on-line su *Joconde. Portail des collections des musées de France*: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/>.

7. *Écrits sur l'art*, cit., II, pp. 251 e 344.

8. «J'étonnais beaucoup Destouches en lui disant que, par une singulière coïncidence venant en somme de ce que l'artiste véritable ne fait que traduire les mouvements de son âme, mes sujets pouvaient être le symbole des événements et des aspirations ainsi que des cataclysmes présents» (*Écrits sur l'art*, cit., I, p. 111).

9. J. Kaplan, *The Art of Gustave Moreau. Theory, Style, and Content*, Ann Arbor, 1982, p. 48. L'iconografia adottata da Moreau trova riscontro palmare nelle più antiche fonti letterarie: Esiodo, *Teogonia*, vv. 521-525 ed Eschilo, *Prometeo incatenato*, vv. 1-7.

10. Su Pradier e le vicende di quest'opera in particolare cfr. G. Bresc-Bautier, *La politique des dépôts du département des Sculptures (1848-1939)*, in *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle*, atti del colloquio, Parigi, 2008, p. 134, nota 36.

11. Si tratta di un album dal titolo *Reproductions photographiques. Collection de médailles anciennes et pierres gra-*

vées recueillies au Palais du Vatican et dans les divers musées de Rome, Parigi, 1859 (Musée Gustave Moreau, inv. 14598-3). Manoscritta a matita sulla pagina di guardia la nota «Donné à Gustave Moreau par sa mère - 1862».

12. Kaplan, *The Art of Gustave Moreau*, cit., p. 49.

13. La tradizione che legava il prezioso monile a Nerone, priva di alcun fondamento storico, dovette basarsi sull'affrattamento operato da qualche umanista nei primi decenni del Quattrocento sulla scorta di una lunga consuetudine iconografica che spesso aveva sovrapposto l'Apollo citaredo all'ultimo imperatore della dinastia giulio-claudia. La presunta paternità neroniana del sigillo è attestata per la prima volta dal Ghiberti (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari), zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig hrsg. und erläutert von Julius von Schlosser*, Berlino, 1912, I, p. 47), che forse raccolse l'informazione direttamente dal committente che gli dettò l'epigrafe da incidere sulla cornice aurea andata perduta, mentre un passo del libro XXIV del *Trattato di architettura* di A. Averlino il Filarete (testo a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, introduzione e note di L. Grassi, Milano, 1972, II, p. 679) ne documenta inequivocabilmente l'originaria presenza nelle collezioni dei Signori di Firenze.

14. Sulle vicende collezionistiche quattrocentesche della corniola e sulla sua fortuna nell'arte del primo Rinascimento fra Firenze e Roma v. F. Caglioti e D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il 'sigillo di Nerone' e le origini della placchetta 'antiquaria'*, in «Prospettiva», 85, 1997, pp. 2-38 (secondo i quali l'epigrafe ghibertiana è stata tratta da una delle monete di Nerone, p. 11), M. Meriam Bullard e N. Rubinstein, *Lorenzo de' Medici's acquisition of the Sigillo di Nerone*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 62, 1999 (2000), pp. 283-286, e ancora F. Caglioti, *Un medaglione neroniano d'Isaia da Pisa a Philadelphia e due altre aggiunte al catalogo dello scultore*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo e S. Padovani, Firenze, 2004, pp. 160-166. Sulla corniola augustea oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli v. U. Pannini, *Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione glittica*, Roma, 1983-1994, II, pp. 161-162, n. 127 e C. Gasparri (a cura di), *Le gemme Farnese*, Napoli, 1994, p. 140, n. 46.

15. Cfr. la riproduzione sinottica in Caglioti e Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il 'sigillo di Nerone'*, cit., pp. 30-31, figg. 39-58.

16. A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino, 1964, p. 54. La citazione fra virgolette alte è tratta dal sarcofago di San Paolo fuori le mura, così com'è riportata da H.-I. Marrou, *Musikos aner. Etude de la vie intellectuelle figurant sur les monuments romains*, Grenoble, 1938 (rist. anast. Roma, 1964), p. 108, n. 109.

17. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze*, cit., p. 56.

18. La placchetta è segnalata agli Uffizi già da G. Pelli Bencivenni, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, Firenze, 1779, I, p. 63 e Id., *Discorso sopra le gemme intagliate esemplificato con quelle della R. Galleria di Firenze*, in M. Fileti Mazza, *Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-loreense e storia del discorso sopra le gemme intagliate di G. Pelli Bencivenni*, Firenze, 2004, pp. 199-272. Sulla colloca-

Memoria e attualità dell'antico nel Prométhée di Gustave Moreau

zione attuale v. G. Toderi e F. Vannel Toderi, *Placchette secoli XV-XVII nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze, 1996, p. 25, n. 17, che la dicono di bottega fiorentina della fine del XV secolo; Caglioti, Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il 'sigillo di Nerone'*, cit., e figg. 22, 44, la dicono di «bottega fiorentina (ghibertiana?) del secondo quarto del Quattrocento».

19. L'incisione conservata al Musée Moreau (inv. 11929) è tratta da *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées, de la Galerie de Florence, et du Palais Pitti, dessinés par M. Wicar, peintre, et gravés sous la direction de M. Lacombe, peintre; avec les explications, par M. Mongez*, Parigi, 1789-1807 ed è indicata come una delle fonti del *Prométhée* da G. Lacambre, in *Gustave Moreau between Epic and Dream*, catalogo della mostra, Chicago, 1999, p. 106, scheda 37, fig. 1.

20. Anche in questo caso già segnalate *in situ* da [Th.] Marion du Mersan, *Histoire du Cabinet des médailles, antiques et pierres gravées, avec une notice sur la Bibliothèque Royale et une description des objets exposés dans cet établissement*, Parigi, 1838, p. 108, nn. 15-16.

21. I soggiorni a Firenze e a Napoli sono facilmente ricostruibili quasi *ad diem* attraverso G. Moreau, *Correspondance d'Italie*, a cura di L. Capodieci, Parigi, 2002.

22. Della collezione Cades rimane la *Descrizione di 8131 impronte di smalto possedute a Roma da Tommaso Cades, in Gemme cavate accuratamente dalle più celebri gemme incise allora conosciute che esistono nei principali Musei e Collezioni particolari di Europa*, in 68 libri e due volumi manoscritti dallo stesso Cades, consultabili presso la Biblioteca dell'Istituto Archeologico Germanico, in cui si conserva una riproduzione della gemma augustea (vol. 4b, IE 64). Al laboratorio del Cades sono forse da riferire anche le tre boîtes d'intagli in cera e gesso da antiche medaglie appartenenti al padre di Moreau e ancora oggi conservate nella casa-museo dell'artista: G. Lacambre, *Influences familiales*, in *Gustave Moreau et l'antique*, cit., p. 29. Le notizie su Tommaso Cades e l'attività del suo atelier sono ricavate da C. Tomaselli, *La collezione di impronte glittiche del Marchese Luigi Malaspina di Sannazzaro*, Pisa, 2006. In uno dei suoi taccuini di viaggio Moreau (*Correspondance d'Italie*, cit., appendice 1, p. 571) appuntò l'indirizzo di un altro incisore romano, Antonio Odelli, specializzato in stampe e cammei. Per definire meglio il contesto delle esperienze maturate da Moreau nell'Urbe può essere utile richiamare anche gli studi realizzati *d'après* alcune opere – bassorilievi, dipinti, statue – viste a villa Albani (Des. 4167, Des. 4255, Des. 4423, Des. 4427, Des. 4563, Des. 4783).

23. Moreau, *Correspondance d'Italie*, cit., *passim*.

24. E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark, 1996, p. 71.

25. Come per l'*Apollon et Marsyas*, anche gli studi per il *Prométhée* registrano entrambe le pose, con il corpo del Titano orientato sia a destra che a sinistra, a volte persino sullo stesso foglio: esemplari in tal senso i Des. 5978 e Des. 7714 recto.

26. Platone, *Simposio*, rispettivamente 215 A, 7-B, 1-3 e 215 C, 5-6 (trad. it. di G. Reale). In generale sul significato della presenza del mito di Marsia in Platone v. E. Moutzopoulos, *La musica nell'opera di Platone*, Milano, 2002.

27. Si rileggano in tal senso i versi del Poliziano (*Nutricia*, vv. 67-74). Per i riferimenti invece al commento *in Philebus*

del Ficino v. M. Ficino, *The Philebus Commentary. A Critical Edition and Translation by M.J.B. Allen*, Los Angeles, 1975. Ficino deve molto alla riduzione del mito di Prometeo che operò Boccaccio nella sua *Genealogia deorum gentilium* (IV, e. 44). In generale, sulla presenza di Platone negli umanisti fiorentini, cfr. P. Godman, *From Poliziano to Machiavelli. Florentine Humanism in the High Renaissance*, Princeton, 1998 e J. Hankins, *La riscoperta di Platone nel Rinascimento italiano*, Pisa, 2009. Sulla sovrapposizione delle due figure di Prometeo e Marsia deve avere avuto un certo peso anche la lettura dei *Moralia* di Plutarco, che in *De capienda ex inimicis utilitate* (130 [6], 86 F) immagina un acceso confronto fra Prometeo e un satiro non altrimenti precisato. L'*opera omnia* di Plutarco è presente nella biblioteca di Moreau nell'edizione parigina Jaunet e Cotelle del 1818; in particolare le *Oeuvres Morales* ai volumi XIII-XVII e XXV (*Tables*), inv. 13872/13-17 e 13872/ 25. Devo il riscontro di questa notizia a S. Mandin, *Documentation du Musée Gustave Moreau*. Lo stesso episodio, desunto probabilmente dall'unico frammento superstite di un'opera di Eschilo, *Prometeo portatore del fuoco*, è ripreso alla lettera dal Poliziano: «tunque, o consulte Prometheu, /Qui tenuem liquidis ignem furatus ab astris,/Mirantem frustra satyrum captumque decoro/Lumine, ne flammea daret oscula blanda, monebas» (*Nutricia*, vv. 202-205). A differenza di chi lo ha posto in relazione con la scrittura tragica del *Prometeo incatenato* e del perduto *Prometeo liberato*, di recente C. Dougherty (*Prometheus*, London-New York, 2006, pp. 60-63) ha ritenuto che il frammento in questione appartenesse a un dramma satiresco messo in scena nel 472 a.C. come parte della trilogia comprendente anche *I Persiani*, leggendo in questa circostanza una precisa coerenza di significazioni.

28. In effetti, il profilo e le fattezze orientali del Titano sono affini ad alcuni appunti a matita di guerrieri desunti da miniature persiane conservate al *Musée Assyrien* del Louvre e raccolti da Moreau in un unico *carnet* fra il 1850 e il 1869, ad altezze cronologiche, pertanto, compatibili con la gestazione del *Prométhée*: v. i fogli Des. 12807-15, Des. 12807-26 e Des. 12807-27. Il riferimento trova anche una motivazione nella presunta discesa del doppio umano di Prometeo presso gli Assiri, dopo il ritiro sul Caucaso, per insegnare loro l'astrologia, l'uso del fuoco e la confezione dei vestiti (Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*): riferimento suggerito a Moreau anche dall'amico Destouches (v. nota 31).

29. *Écrits sur l'art*, cit., I, pp. 182-183, nota 72. A p. 77 la dichiarazione dell'artista immediatamente precedente.

30. Ivi, pp. 72-73.

31. Parte del testo della lettera di Destouches a Moreau è stata pubblicata da Lacambre, *Gustave Moreau between Epic and Dream*, cit., p. 108, nota 1. Devo la trascrizione integrale della lettera qui citata a Irene Pagliaccia e Stefano Questioli, che ringrazio. Sono grato anche ad Andrea Libero Carbone per l'identificazione del brano del *Crizia* e del plagio di Destouches dal testo di Joseph-Marie de Maistre.

32. L. Adams, *Apollo and Marsyas: a Metaphor of creative Conflict*, zin «*Psychoanalytic Review*», 75, 1988, pp. 319-338.

33. Anche Cooke (*Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*, cit., pp. 409-410 e 415, note 100-112) interpretava Prometeo come «the tragic figure of the perse-

Memoria e attualità dell'antico nel Prométhée di Gustave Moreau

cuted artist» e come «a symbolic self-portrait of the artist as persecuted idealist» e poneva la scelta del soggetto in rapporto con la divulgazione del neoplatonismo in Francia da parte di Victor Cousin nella prima metà dell'Ottocento.

34. Per le riduzioni del mito di Prometeo negli autori francesi citati, nella patristica e nella letteratura latina (in part. Tertulliano, *Apologeticum*, XVIII e *Adversus Marcionem*, I, 1), v. A. Caiazza, *Il mito di Prometeo da Eschilo a oggi*, postfazione a Eschilo, *Prometeo incatenato*, Milano, 1989, pp. 131 e 152-155. Sugli interessi di Moreau per la letteratura latina d'età imperiale e tardo-imperiale, sullo sfondo della fortuna di questi autori nella cultura del decadentismo francese, ho già scritto in *L'«animo forte» di Edipo e il complesso della Sfinge. Digressioni intorno ad un dipinto di Gustave Moreau*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti* («Commentari d'arte», Quaderni), Roma, 2007, p. 170, nota 16. Per le reazioni della critica al dipinto esposto al Salon del 1869, v. Cambre, *Gustave Moreau between Epic and Dream*, cit., pp. 106-108. Si leggano specie le parole di Théophile Gautier (in «L'Illustration», 15 maggio 1869): «C'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques pères de l'Eglise, il est la figure et comme la prédiction païenne. Car, lui aussi, il voulut racheter les hommes et souffrir pour eux. Lui aussi, il fut cloué avec des clous sur la croix du rocher et il eut au cœur sa blessure toujours saignante».

35. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, 1999, pp. 236-319.

36. I bronzi sono stati da ultimo pubblicati in G. Bresc-Bautier, e G. Scherf, a cura di, *Bronzes français de la Renaissance au siècle des lumières*, catalogo della mostra, Parigi, 2008, pp. 164-169, schede 40-41.

37. Sui significati politici del mito di Prometeo nella let-

teratura antica A.M. Moreau, *Eschyle: la violence et le chaos*, Parigi, 1985 e S. Saïd, *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Parigi, 1995.

38. Su Daumier segnalo da ultimo lo straordinario lavoro di documentazione iconografica realizzato in occasione della mostra virtuale consultabile sul sito della Bibliothèque Nationale de France all'indirizzo: <http://expositions.bnf.fr/daumier/>.

39. Carpeaux è in Italia negli stessi anni di Moreau (1857-59) e ugualmente documentato è il suo interesse per l'opera di Raffaello e di Michelangelo. Il suo *Ugolin*, tema elaborato negli anni del pensionato romano, fu collocato in una versione in bronzo ai Jardins des Tuileries all'inizio del 1862 (S. Feuchtinger, *Expressivität und Provokation. Jean-Baptiste Carpeaux' Bronzeplastik 'Ugolino und seine Söhne' und der Einfluss der französischen Malerei der Romantik*, in «Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal», 2010: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/67/2/Feuchtinger_Expressivitaet_und_Provokation.pdf). Sul Pensatore di Rodin rimando invece al fondamentale lavoro di A.E. Elsen, *Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture*, New Haven, 1985. Sulla fortuna di Michelangelo in Francia nell'Ottocento v. F. Fergonzi, *Seduzioni michelangiolesche sui contemporanei di Rodin*, in «ACME», L, 1, 1997, pp. 259-267 e, limitatamente a Rodin, M.M. Lamberti, C. Riopelle, F. Fergonzi, *Rodin and Michelangelo. A Study in Artistic Inspiration*, Philadelphia, 1997.

40. *Écrits sur l'art*, cit., II, p. 231. Sulle implicazioni psicoanalitiche dell'*Edipo e la sfinge* di Moreau, Lacagnina, *L'«animo forte» di Edipo e il complesso della Sfinge*, cit. e C. Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural. L'Art, une érosgraphie*, Seyssel, 2004, pp. 15-32.