

## La ripresa romantica del mito in età neoclassica

Sonia Cavicchioli

Nei *Pensieri sull'imitazione*, opera influentissima pubblicata nel 1755, Winckelmann raccomanda agli artisti di mostrarsi poeti ricorrendo all'allegoria, che egli considera come strumento per giungere a una pittura di idee.<sup>1</sup> Nel 1766, due anni dopo che la sua *Storia dell'arte nell'antichità* aveva visto la luce, egli pubblica il *Saggio sull'allegoria, specialmente per l'arte*, nel quale introduce il tema in questo modo: “Nel senso più lato, l'allegoria è un'allusione ai concetti per mezzo di immagini e quindi una lingua generale che appartiene soprattutto agli artisti [...]. Infatti, dal momento che l'arte – in particolare la pittura – è una poesia muta, come dice Simonide, essa deve possedere immagini inventate, vale a dire, deve personificare i pensieri per mezzo di figure.[...] La natura stessa è stata maestra dell'allegoria, e tale lingua sembra esserle più propria dei segni relativi ai nostri pensieri inventati più tardi [...] il dipingere pensieri è certamente un fatto più antico dello scriverli [...]”.<sup>2</sup> Sono dunque due le ragioni che devono indurre gli artisti moderni a fare uso dell'allegoria, stando a Winckelmann: la sua efficacia e pertinenza al linguaggio figurativo e il legame stretto con la natura e l'antichità.

I decenni che scorrono fra Sette e Ottocento sono fra i più ricchi per la fortuna della favola di Psiche, tanto dal punto di vista artistico quanto da quello letterario e filosofico, e l'immagine dell'eroina apuleiana, dotata di una vitalità straordinaria, si candida a figurare fra le allegorie a cui lo studioso tedesco pensava. La sua storia è molto vicina alla complessa cultura e sensibilità settecentesca ed è stato giustamente messo in evidenza che intorno ad essa si intrecciano diverse letture e tradizioni, che si possono individuare nella tendenza a sottolinearne il carattere platonico, di trasfigurazione della storia dell'anima umana; in un'interpretazione erotico-edonistica, ampiamente seguita nel corso del Settecento e sviluppatasi dal sensismo; infine in quella che vede Psiche come una creatura che nell'illusione e nel piacere dell'immaginazione, a cui è obbligata dall'oscurità in cui vive, potrebbe godere di una felicità che la conoscenza finirà per toglierle.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione* (Dresden, 1755), a cura di M. Cometa, Palermo 1992, p. 59.

<sup>2</sup> J.J. Winckelmann, *Saggio sull'allegoria specialmente per l'arte* (Dresden, 1766), a cura di E. Agazzi, Bologna 2004, pp. 36-37.

<sup>3</sup> Si legga L. Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna 2007, capp. V-VII, e in particolare pp. 88 sgg., 149 sgg. Interessante anche il riferimento al mito fatto da O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, II ed., Torino 2009, pp. 10-11.

Un punto cruciale per la trasformazione della lettura della storia di Psiche nel XVIII secolo, rilevante sia per la fortuna testuale e letteraria del soggetto sia per il grande impatto sulle arti, è però a mio giudizio individuabile in pieno Seicento: sono gli *Amours de Psyché et de Cupidon* pubblicati da Jean de La Fontaine nel 1669, in cui l'autore intreccia prosa e versi, fingendo che quattro amici discutano il testo relativo a Psiche composto da uno di loro. La Fontaine si avvicina alla sensibilità moderna prima di tutto definendo la bellezza di Psiche in modo originale, legandola al nuovo concetto della grazia, "*plus belle encore que la beauté*",<sup>4</sup> che – come è noto – diventerà l'ideale stilistico del rococò e sarà in seguito esaltata dallo stesso Winckelmann. In secondo luogo l'autore attualizza, per così dire, la favola introducendo episodi assenti nel testo latino, e puntando su situazioni psicologiche dense di sfumature e di lirismo, in cui i personaggi vivono sentimenti indeterminati, che non sembra forzato vedere come un preludio alla sensibilità romantica. Non a caso, forse, l'accoglienza immediata del testo fu piuttosto tiepida e il suo successo crebbe con l'andare dei decenni.<sup>5</sup> Da questo punto di vista sono illuminanti le parole che Amore, incontrando Psiche durante una sua passeggiata lungo un torrente, le rivolge rifiutando di mostrarsi. Parole nelle quali sembra già tracciata la traiettoria che conduce al Settecento inoltrato: «la completa soddisfazione e il disgusto si tengono per mano! [...] Necessariamente sono un dio, o sono un demone, o un mago. Se scoprirete che sono un demone, mi odierete; e se sono un dio, cesserete di amarmi, o perlomeno non mi amerete più con lo stesso ardore, perché si è ben lungi dall'amare gli dei con la stessa violenza degli uomini. Quanto al terzo, ci sono dei maghi piacevoli: posso essere di questi; e forse sono tutti e tre insieme. Quindi la cosa migliore per voi è l'incertezza, e che dopo il possesso abbiate ancora motivo di desiderare: è un segreto di cui non ci si era ancora avveduti».<sup>6</sup>

L'intensa umanizzazione e il sofisticato "dispositivo" sentimentale emergono chiarissimi, e le importanti variazioni del testo rispetto all'originale, a cui gli artisti cominceranno a ispirarsi più avanti, sembrano innescare un processo parallelo nell'arte figurativa. Nel corso del Settecento si diluisce il legame stretto che testi e immagini hanno intrattenuto per secoli e la letteratura sembra non servire più agli artisti come prontuario, bensì come luogo di una possibile ispirazione da cui trarre suggestioni che di frequente prendono poi un corso autonomo rispetto alla fonte. Questo non diminuisce il valore delle testimonianze letterarie in rapporto con la favola, che restano indici importanti della sensibilità del tempo: nel caso specifico degli *Amours* di La Fontaine, per esempio, il sentimentalismo e il carattere *larmoyant* che li caratterizzano connotano molte delle opere che

---

<sup>4</sup> È il punto su cui insiste acutamente M. Fumaroli, *Le poète et le roi*, Paris 1997, pp. 172-173 nella sua analisi della grazia che egli individua come tratto peculiare dello stile di La Fontaine. Per la traduzione italiana e un'introduzione al testo si veda J. De La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (Paris 1669), a cura di S. Spero, Venezia 1998.

<sup>5</sup> Lo ricorda G. Macchia, *La letteratura francese*, Milano 1970, I, in particolare pp. 393, 407.

<sup>6</sup> La Fontaine, *cit.* (a nota 4), pp. 108-109; la traduzione è di S. Spero. I corsivi sono miei.

illustrano la storia di Psiche; ma si direbbe che dalla fine del Seicento questo accada più per un sentire comune nei confronti della favola, e del mito antico, che per una dipendenza diretta.

Fra i primi esempi dell'influenza di La Fontaine sulle arti si può citare una serie di cinque arazzi che Luigi XV di Francia commissiona nel 1737 alla manifattura di Beauvais, scegliendola probabilmente per ottenere i cartoni dell'ammirabilissimo François Boucher, collaboratore della manifattura. I cartoni sono messi a punto fra 1739 e 1742 e la tessitura avviene fra 1748 e '50<sup>7</sup>. Cinque sono i soggetti (*l'Ingresso di Psiche nel palazzo di Amore*, *la Toilette di Psiche*, *Psiche mostra i propri tesori alle sorelle*, *Psiche abbandonata da Amore* e *Psiche fra i pastori*), che di fatto non narrano la favola ma illustrano momenti contemplativi con l'evidente scopo di mettere in scena l'eroina e altre figure femminili per esaltarne la bellezza e il fascino. La predilezione del sovrano per il rococò dovette ricavarne grande soddisfazione: l'arte di Boucher, esteriore e sensuale, concorre in perfetto accordo con la materia sontuosa degli arazzi a fare del tema mitologico lo specchio dell'ideale di vita aristocratico. L'ambientazione della *Toilette* in un esterno nobilitato e ricchissimo, certo identificabile con il giardino del palazzo di Amore, mostra uno scalone monumentale che termina sul bordo di una fontana, al centro di una natura rigogliosa ma coltivata e "perfezionata" dall'uomo: proprio come i giardini di Versailles, entro cui si ambienta la narrazione di La Fontaine. È però il panno con *Psiche fra i pastori* ad aggiornarci sui gusti del tempo (fig. 1). Frutto della moda pastorale cresciuta nel corso del XVIII secolo anche alla corte di Francia, esso contrasta – di certo volutamente – con il *décor* elaboratissimo ed enfatico delle prime scene, ma è anche l'illustrazione di un'invenzione di La Fontaine. Lo scrittore immagina che Psiche, errando, incontri un anziano pastore che vive con due giovani nipoti in un luogo appartato: si scoprirà poi che egli è stato uno dei primi gentiluomini della corte, rifugiatosi in campagna per sfuggire al mondo e alla falsità degli usi aristocratici. Ma quella che nel romanzo di La Fontaine era certamente una polemica contro la Versailles di Luigi XIV, nell'arazzo va vista come la concessione a un tema di moda, anticipato genialmente dallo scrittore prima del suo dilagare successivo.

Per provare a mettere a fuoco, se possibile, alcune delle ragioni del successo della favola si può forse cominciare dalla fine, e da due fatti in qualche misura di superficie, che proprio perché legati al costume segnalano la diffusione capillare della conoscenza e dell'interesse per il "mito" di Psiche. È stato notato che in Francia, durante il Direttorio e il Consolato, per elogiare il delicato incarnato di certe bellezze contemporanee, si diffuse l'espressione «colorito à la Psyché», ispirata al

<sup>7</sup> La serie nasce sotto la direzione di Jean-Baptiste Oudry e Nicolas Besnier; entro il 1770 i soggetti degli arazzi saranno replicati da sette a dieci volte. Molto documentate e approfondite le schede dedicate ai quattro pezzi appartenenti alle collezioni del Quirinale in N. Forti Grazzini (a cura di), *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, II, Roma 1990, nn. 170-173, pp. 492-508, e in G. Bertini, N. Forti Grazzini (a cura di), *Arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, Milano 1998, pp. 181-188. Su Boucher cfr. A. Ananoff, D. Wildenstein, *François Boucher*, 2 tt., Lausanne-Paris 1976 e *François Boucher*, catalogo della mostra, Paris 1986.

dipinto con *Amore e Psiche* presentato con enorme successo da François Gérard, allievo di David, al Salon del 1798; d'altra parte *psyché* è il nome dato negli stessi anni a un elemento d'arredo nuovissimo, il primo specchio della storia che permetteva di vedersi riflessi a figura intera, creazione dell'età di Luigi XVI (fig.2).<sup>8</sup> Dunque Psiche, con il suo fascino, era penetrata a fondo nella società.

Una delle probabili molle del suo successo negli anni di passaggio fra i due secoli è finemente sintetizzata nelle parole di Mario Praz, interprete, come è noto, fra i più acuti e appassionati di questo periodo. Rispondendo idealmente a un giudizio di Hugh Honour scriveva: «E una statua come l'*Amore e Psiche* di Canova in cui Honour vede la perfetta espressione classica dell'amplesso d'amore, non è piuttosto da raccostarsi alle concezioni del romantico Keats, del desiderio sempre vicino alla meta, che non mai raggiunge?». <sup>9</sup> In effetti, nella coincidenza fra rimando all'antico e alla sua perfezione di cammeo, e capacità della storia di accendere il sentimento riattualizzando i personaggi anche in senso psicologico, la favola rivela un'identità in grado di accostare la sensibilità neoclassica e romantica.

In questo senso, è quasi paradigmatica l'opera di Jacques-Louis David che, pur essendo dedito principalmente alla pittura di storia, nel 1795 circa, dà un'interpretazione molto innovativa della favola. Si tratta di una tela non finita con *Psiche abbandonata*, che rimase fino al 1803 presso l'artista. La giovane donna, completamente nuda, siede in un paesaggio brullo e inameno, rivolgendosi allo spettatore con sublime intensità, mentre le mani, quasi un ritratto nel ritratto per la loro espressività, si intrecciano nervosamente a dare il senso del dolore della perdita (fig. 3).<sup>10</sup> Questo capolavoro, di un'asciuttezza veramente moderna, ha una relazione con un intrigante marmo scolpito da Augustin Pajou e raffigurante *Psiche abbandonata*, ora al Louvre, richiesto dal re nel 1783, e concluso nel 1790.<sup>11</sup> Mi sembra che entrambe le opere mostrino un approccio alla favola antica e al nudo dell'eroina tutt'altro che acriticamente classicista: la sensualità dell'epidermide, i lineamenti del viso e la corporatura rendono le due figure dotate di una carica di umanità dirompente che, al momento della presentazione al pubblico, nella figura di Pajou venne criticata anche duramente per l'eccesso di naturalismo e per un certo fare manierato che secondo i commentatori la avvicinava al gusto del rococò. Ma l'impressione è che queste critiche dipendano

<sup>8</sup> È Franz Wittkop a sottolineare il riferimento alla carnagione di Psiche, citato in P. Lang (a cura di), *Regards sur Amour & Psyché à l'âge néo-classique*, Zurich 1994, p. 104. Per lo specchio si veda fra l'altro O. Nouvel-Kammerer, *Le mythe de Psyché dans la demeure sous l'Empire napoléonien*, in *Psyché au miroir d'Azay*, catalogo della mostra, Paris 2009, pp. 79-85.

<sup>9</sup> M. Praz, *Gusto neoclassico*, IV ed., Milano 1990, p. 17. Nonostante l'importanza assoluta delle opere di Canova, è in Francia che si registra il risveglio più originale dell'interesse per la "fabella" nell'arte.

<sup>10</sup> Cfr. Lang, *cit.* (a nota 8), pp 150-155, n. 33 e *L'Antiquité revée. Innovations et résistances au XVIII siècle*, catalogo della mostra, a cura dg. Faroult, C. Leribault, G. Scherf, Paris 2010. L'opera, olio su tela, cm 80 x 63, si conserva in collezione privata.

<sup>11</sup> J. Draper, G. Scherf, *Pajou Sculpteur du Roi 1730-1809*, catalogo della mostra, Paris 1998, in particolare pp. 336-341.

fra l'altro dalla scarsa possibilità di identificare “questa” Psiche con un ideale femminile, con un tipo, con «l'idéal de la grâce et de la naïveté de la jeunesse»<sup>12</sup> che ci si aspettava a un'opera autenticamente all'antica. Lo stile di Pajou, all'opposto, ne fa un individuo, una persona col cui stato d'animo lo spettatore è indotto a entrare in sintonia. Sebbene manchino giudizi critici contemporanei sull'opera di David, rimasta – come si diceva – a lungo nello studio dell'artista, anche la sua Psiche, pur dipinta in uno stile antiretorico aggiornato sull'influenza dell'antico rispetto a quello più tradizionale dello scultore, appare fortemente individuata e fa appello a chi guarda. Le due opere condividono inoltre la fonte letteraria, poiché derivano da un passo di La Fontaine, non di Apuleio. Pajou lo dichiara traendo dal romanzo l'iscrizione incisa sul basamento: «PSYCHE PERDUT L'AMOUR / EN VOULANT LE CONNOITRE»; David attraverso l'ambientazione e il gesto di Psiche: «[...] il dio volò via e il palazzo sparì. Non più Ninfe, non più Zefiro: la povera sposa si ritrovò sola sulla rupe, mezza morta, pallida, tremante, e così posseduta dal suo tremendo dolore, che rimase a lungo con gli occhi fissi al suolo priva di coscienza, e senza accorgersi di essere nuda. I suoi abiti di ragazza erano ai suoi piedi: vi posava lo sguardo e non li scorgeva».<sup>13</sup> Credo interessante sottolineare che il racconto dell'abbandono di Amore è completamente diverso in Apuleio (V, 23-24), privo di riferimenti all'ambientazione e allo stato della fanciulla.

Gli anni Ottanta e Novanta del Settecento, a cui queste opere risalgono, sono in effetti un crogiolo di novità per la fortuna del tema nelle arti non solo in Francia, ma nell'intera Europa, di cui si è cercato di precisare alcuni caratteri che motivano «l'ossessione di scrittori e artisti preromantici e romantici per Psiche».<sup>14</sup> Non distogliendo lo sguardo dalla Francia, luogo decisivo, alcuni fatti vanno presi in considerazione. Si tratta in primo luogo di una riscoperta: nel castello di Ecouen, a nord di Parigi, costruito dal potente conestabile Anne de Montmorency fra 1538 e 1555, si conservava una rarissima galleria di vetrate spettante alla sua committenza, dedicate alla storia di Psiche. Nel 1792 gli amministratori le avevano rimosse per sottrarle a eventuali saccheggi e distruzioni da parte dei rivoluzionari, e nel 1796 esse ricompaiono nel Musée des Monuments Français, creazione di Alexandre Lenoir, che proprio alle vetrate dedica quasi immediatamente una pubblicazione importante.<sup>15</sup> Per rendere noti i tesori raccolti nel Museo, egli mette in cantiere un'opera in otto volumi, ed è molto indicativo che il sesto tomo, pubblicato nel 1803, affronti la storia della pittura su vetro in Francia – una delle glorie dell'arte nazionale, naturalmente – e che

---

<sup>12</sup> La citazione è tratta da uno scritto del 1851 in Draper, Scherf, *cit.* (a nota 11), p. 340.

<sup>13</sup> La Fontaine, *op. cit.* (a nota 4), pp. 189-191.

<sup>14</sup> L'interessante affermazione spetta a J.H. Hagstrum, *Eros and Psyche: some Versions of Romantic Love and Delicacy*, *Critical Enquiry*, III, 3, 1977, pp. 541-542. Per la fortuna in questo periodo rimando anche a Lang, *op. cit.*, *passim*.

<sup>15</sup> H. Oursel, *Les vitraux de l'Histoire de Psyché du château d'Ecouen*, in *Dal testo all'immagine. Amore e Psiche nell'arte del Rinascimento*, atti del convegno, a cura di S. Cavicchioli, Fontes, III, 5-6, pp. 225-234. N. Garnier, *Un amore fragile: le vetrate della Galleria di Psiche nel castello di Chantilly*, FMR, 158, 2003, pp. 53-78.

Lenoir precisi nell'*Avertissement* iniziale di averne anticipato l'uscita rispetto al piano d'insieme dell'opera, «cedendo alle richieste della maggior parte dei sottoscrittori, che hanno manifestato il desiderio di possedere al più presto la Collezione delle vetrate rappresentanti gli Amori di Psiche e Cupido dipinti su cartoni di Raffaello», illustrate nel testo.<sup>16</sup> Quest'ultima affermazione è frutto di un abbaglio perdurato dal XVI secolo fino a quegli anni e oltre. Le vetrate di Ecouen sono infatti basate su cartoni che si ispirano pedissequamente alla celebre serie di 32 stampe realizzate dall'ignoto incisore Maestro del Dado, la cui invenzione fin dalla seconda metà del Cinquecento gode della straordinaria attribuzione a Raffaello.<sup>17</sup> Mi pare indubbio che, anche grazie a questo errore, le incisioni siano state il veicolo più potente di diffusione dell'iconografia della favola nei secoli a venire in Europa, a partire dall'utilizzo che ne viene fatto da Perin del Vaga negli affreschi della stanza di Psiche in Castel Sant'Angelo per Paolo III (1545-1547 circa) per arrivare appunto alla Francia rivoluzionaria. Negli anni di cui raccontiamo, quella che Lenoir definisce significativamente «la réputation colossale du premier peintre du monde», ovviamente Raffaello, non può che accrescere la curiosità nei confronti delle vetrate, e corre parallela alla riscoperta del testo di Apuleio,<sup>18</sup> le cui edizioni si affiancano a quelle degli *Amours* di La Fontaine. È questa una fase in cui il fascino esercitato dalla figura di Psiche e dalla sua storia variamente trasfigurata si intreccia con l'interesse antiquario e filologico per le radici del motivo: ed è anche il momento in cui arriva a Parigi il bottino della campagna d'Italia napoleonica. Quando il 9 e 10 Termidoro 1798, anno VI della Repubblica, si celebra l'ingresso trionfale dei monumenti delle scienze e delle arti sottratti nella Penisola, il corteo dei carri che sfilano nel *Champ de Mars* come in un trionfo romano presenta prima di tutto le ottantuno sculture antiche portate da Roma, scelte in primo luogo fra i capolavori universalmente riconosciuti del cortile del Belvedere in Vaticano e dei Musei Capitolini.<sup>19</sup> Fra queste figura il gruppo capitolino di *Amore e Psiche*, scoperto a Roma nel 1749, in cui l'aspetto adolescenziale e aggraziato dei protagonisti è pienamente in linea con il gusto del tempo. Oltre ad Antonio Canova, che recupera mirabilmente questo aspetto dell'antica iconografia nei suoi gruppi scultorei, le cui prime versioni risalgono al 1793 e al 1797, François Gérard, che abbiamo già citato, incontra il favore del pubblico del Salon del 1798 accentuando la delicatezza dei lineamenti e delle membra della fanciulla, e l'estrema giovinezza.

<sup>16</sup> Cfr. A. Lenoir, *Musée des monuments français*, t. VI, Paris 1803, *Avertissement*.

<sup>17</sup> Rimando a S. Cavicchioli, *Le incisioni del Maestro del Dado fra rimandi raffaelleschi e archeologici. Fortuna e problemi di attribuzione*, in *Dal testo, op. cit.* (a nota 14), pp. 189-204, e a Idem, *Le metamorfosi di Psiche. Iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002, in particolare le pp. 65-134 per l'importanza del tema nel Cinquecento e per la sua ricezione nei secoli a venire attraverso le incisioni.

<sup>18</sup> Per le edizioni apuleiane del periodo cfr. *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1899, III, pp. 770-780. Resta inoltre essenziale H. Le Maître, *Essai sur le Mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris 1930.

<sup>19</sup> A proposito dell'arrivo delle opere a seguito del trattato di Tolentino cfr. F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica. 1500-1900* (New Haven and London 1981), Torino 1984, pp. 134-137. Si veda inoltre *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, 3 voll., Paris 1804.

Nelle opere del periodo si afferma questo ideale fisico, che si accompagna con la vibrazione sentimentale che si coglie nella favola. Come si è scritto sopra, alla lettura della favola come allegoria dell'anima si accostano, o talvolta mescolano, altre che ne esaltano l'aspetto sensuale e del turbamento erotico, legate anche alla dialettica vissuta da Psiche fra il "sentire" l'amato e l'interdizione a vederlo, che si scioglie nella contemplazione finale con cui, rimasta fino ad allora oggetto dello sguardo di Amore, giunge a scoprirlo. Altre letture fanno emergere l'idea che proprio in questa negazione della conoscenza completa consista la confortante illusione in cui Psiche avrebbe potuto continuare a vivere felice. A questo intreccio di sentimenti fanno appello alcune opere con cui intendo concludere il discorso. Quasi al termine dei decenni qui studiati si colloca la *Psiche abbandonata* scolpita da Pietro Tenerani fra il 1816 e 1817. L'autore carrarese è allievo e collaboratore di Berthel Thorvaldsen, deciso antagonista di Canova in nome di un'arte tesa a raffigurare le idee, i concetti, e portata essenzialmente a sottovalutare le ragioni di una resa dei soggetti antichi che non escludesse una certa attenzione al naturalismo, caratteristica di Canova.<sup>20</sup> Ma in questo Tenerani, che lavora il marmo con grande finezza, si allontana da colui che considera maestro. Scolpirà più tardi la *Psiche svenuta*, oggi in una delle versioni principali all'Ermitage di San Pietroburgo, per Giovan Battista Sommariva, un committente importante che l'ha collocata nella sua collezione parigina come *pendant* della sublime *Maddalena penitente* di Canova<sup>21</sup>. Il successo della sua *Psiche abbandonata*, acquistata dalla marchesa Carlotta de' Medici Lenzone, è notevolissimo, come dimostrano le repliche che gli vengono richieste, fra l'altro dal principe di Metternich, e le copie che scultori contemporanei ne ricavano. Pietro Giordani, il più autorevole critico italiano di lettere e arti dedica all'opera uno scritto dal titolo eloquente: *La prima afflizione d'un cuore innocente*, che da subito esplicita l'interpretazione della scultura all'insegna dell'espressività e del suo significato sentimentale e psicologico, ignorando il rapporto con l'antico<sup>22</sup>. Nell'esile figura della fanciulla si ha un'immagine della malinconia provocata dalla pena amorosa, sentimento con cui la nuova generazione ottocentesca, i romantici, non potevano che sentirsi in sintonia. Psiche conta molto meno in quanto eroina classica che come solitaria protagonista di un turbamento.

Come Robert Rosenblum ha mostrato in modo esemplare,<sup>23</sup> l'arte europea della fine del Settecento è contraddistinta dalla coesistenza e da una sorta di accumulo di atteggiamenti diversi

<sup>20</sup> Sui due artisti e il loro rapporto si veda *Bertel Thorvaldsen (1770-184): scultore danese a Roma*, a cura di E. di Majo, B. Jørnaes, S. Susinno, pp. 313-319; sull'opera S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 31-39.

<sup>21</sup> Su Sommariva si veda F. Mazzocca, *G.B. Sommariva o il borghese mecenate: il "cabinet" neoclassico di Parigi, la galleria romantica di Tremezzo*, in *Itinerari. Contributi alla Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Ferrari*, II, Firenze 1981, pp. 145-293, con bibliografia precedente.

<sup>22</sup> S. Grandesso, *Tenerani nell'interpretazione di Giordani*, Studi di storia dell'arte, 7, 1996, pp. 251-292.

<sup>23</sup> R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo* (Princeton 1967), Roma 1984; si legga anche l'*Introduzione* di A. Pinelli al volume, pp. 21-36.

che insieme compongono un quadro di trasformazioni (non a caso citate già nel titolo del libro del 1967) nel quale la distinzione fra ciò che è neoclassico e romantico sfugge. È il caso assai caratteristico su cui vorrei concludere. È il 1787 e Goethe, appena giunto a Roma, va a trovare la celebre pittrice Angelika Kauffmann. I due sono amici e in una lettera a Carlotta von Stein del 16 luglio lo scrittore le racconta di aver visitato con lei la loggia di Psiche alla Farnesina affrescata da Raffaello: «Quante volte e in quali situazioni non abbiamo visto insieme nelle mie stanze le copie di queste scene! [...] Questo salone, o meglio, questa galleria è quanto di più bello io conosca in fatto di decorazione».<sup>24</sup> Sia Goethe che la Kauffmann possiedono una serie completa di incisioni tratte dagli affreschi: in particolare Goethe si riferisce qui alle dieci stampe di Nicolas Dorigny che aveva appeso nella sala Gialla della sua residenza a Weimar. Nel corso del soggiorno romano, fra 1786 e '87, lo scrittore frequenta assiduamente la pittrice insieme all'amico Herder, a sua volta a Roma. I due poeti stimano la spiritualità malinconica, elegiaca della Kauffmann e dall'incontro con loro ella è portata a concentrarsi sul tema di Psiche, che già aveva trattato in modo piuttosto convenzionale anni prima. Ne nasce un dipinto che è una specie di meditazione in immagine, da parte di un'artista che ritiene indispensabile alla propria arte l'abbraccio delle arti sorelle – pittura e poesia – tanto da essersi autoritratta nel 1782 come allegoria del disegno accanto alla Poesia. Nel dipinto in questione, datato 1792 e conservato alla Kunsthhaus di Zurigo, la Kauffmann usa con cura le fonti: trae da La Fontaine la scena della consolazione di Psiche al ritorno dagli Inferi, evitando tuttavia di ritrarre la fanciulla col viso oscurato dal vapore infernale (invenzione comica dello scrittore francese); per il dettaglio – di una grazia quasi alessandrina – di Amore che asciuga le lacrime di Psiche con i propri capelli, si rifà invece ad Apuleio (V, 13)<sup>25</sup>. Non è però la letterarietà dell'opera che qui si vuole sottolineare, bensì il fatto che Goethe, vedendola presso la principessa Luise von Anhalt-Dessau nel 1797, per nulla frenato dal sentimentalismo esibito che noi oggi cogliamo in essa, scrive alla Kauffmann elogiandone il contenuto, che gli aveva procurato «una grande gioia, scaturita dal contemplare [...] quelle due figure viventi, celestiali»<sup>26</sup>. «Allegorie und Symbol zugleich», allegoria e simbolo strettamente uniti<sup>27</sup>: questo significano per Goethe e Heinrich Meyer Amore e Psiche nei gruppi ellenistici, ed è verosimile che questa stessa unità fosse colta da Goethe nel lavoro della Kauffmann. Nell'intreccio fra amore per l'antico e *sensiblerie*, che attualizza il significato della favola, si sintetizza molto dei sentimenti che la favola fa scaturire nell'arte fra Sette e Ottocento.

<sup>24</sup> Citata in W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Firenze 1980, pp. 87-88.

<sup>25</sup> Sul dipinto si veda Lang, *op. cit.* (a nota 8), pp. . Si vedano inoltre veda O. Sandner (a cura di), *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra, Roma 1998, p. 46, e A. Rosenthal, *Angelika Kauffmann, art and sensibility*, New Haven and London 2006, pp. 216-221. Si tenga presente anche la probabile influenza delle opere di Canova, realizzate a Roma negli anni immediatamente precedenti.

<sup>26</sup> Si veda Sandner, *op. cit.* (a nota 25), p. 46.

<sup>27</sup> Citato in C. Steinmetz, *Studien zur Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um 1800*, p. 140 (ma si vedano le pp. 53 sgg. per una trattazione dell'argomento).





Didascalie delle illustrazioni previste

Fig 1 Manifattura di Beauvais, *Psiche fra i pastori*, arazzo, su cartone di François Boucher, Roma, Palazzo del Quirinale

Fig. 2 Manifattura toscana, *Psiche*, legno, metallo dorato, Firenze, Palazzo Pitti, Appartamento degli Arazzi

Fig. 3 Jacques-Louis David, *Psiche abbandonata*, olio su tela, Collezione privata

Fig. 4 Ferdinand de Lasteyrie, *La toilette de Psyché, verrière provenant du chateau d'Ecouen*, litografia, da Idem, *Histoire de la Peinture sur Verre*, Paris 1838, tav. LXXIII.