

LUCA TREVISAN

Rappresentare i Canti di Ossian. Appunti per un percorso iconografico

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCA TREVISAN

Rappresentare i Canti di Ossian. Appunti per un percorso iconografico

Quale significato può rivestire la realizzazione di un catalogo iconografico incentrato su dipinti, disegni, incisioni ecc. accomunati dal medesimo tema, ovvero caratterizzati da un soggetto derivante dai Poemi di Ossian? Il presente saggio vuole tentare di rispondere a questa domanda e ambisce a mettere in luce, attraverso un approccio prevalentemente metodologico, le finalità e le utilità di un simile progetto, il quale risulta inserito all'interno di un più ampio programma predisposto dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova principalmente incentrato su questioni letterarie legate ai Canti di Ossian.

Il presente contributo, che fa seguito all'intervento che chi scrive tenne il 13 settembre 2014 in occasione del XVIII Congresso ADI di Padova, vuole costituire, più che un resoconto minuzioso della produzione grafica di tema ossianico, un necessario discorso di carattere metodologico finalizzato ad affiancarsi, come strumento di lavoro, alla catalogazione proposta dal sottoscritto all'interno del *database* di prossima pubblicazione appositamente predisposto da parte di un'*équipe* di lavoro composta da docenti e ricercatori afferenti a diversi Atenei ma collegati da un progetto promosso e sostenuto dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova sulla figura, complessa e affascinante, di Melchiorre Cesarotti, tra i grandi protagonisti dello Studio patavino nel secondo Settecento.

Uno dei punti di forza del progetto, tale da costituirne la specificità e determinarne le finalità, è rappresentato dall'approccio interdisciplinare degli studi che ne compongono l'ossatura: non solo quindi gli studiosi avranno la possibilità di consultare i testi cesarottiani, una bibliografia di volta in volta aggiornata, studi specifici sulla figura del grande letterato e un'analisi linguistica sulla sua opera relativa all'*Ossian* di James Macpherson, ma potranno anche rintracciare – ed è ciò che ha riguardato da vicino l'intervento di chi scrive, il quale muove dal settore scientifico disciplinare storico-artistico – un repertorio di immagini di tema ossianico: un contributo, pertanto, attraverso il quale sarà possibile intentare una ricerca iconografica di ampia scala su un patrimonio grafico assai esteso cronologicamente non meno che tipologicamente, per intendere in che modo, con che finalità e in riferimento a quali ambiti socio-culturali di committenza sono stati 'raccontati per immagini' i *Canti di Ossian*.¹ E ciò a partire, beninteso, dagli anni Sessanta del XVIII secolo, a ridosso della diffusione del testo matrice, benché costituiscano esempi particolarmente significativi diverse opere realizzate nel corso dell'Ottocento per una fortuna del tutto peculiare di questi temi in epoca romantica. Non minore interesse destano infine interventi eseguiti nel XX secolo in ambiti geografici via via più estesi, laddove non è difficile imbattersi in opere indubbiamente meritevoli di una certa considerazione e di una valutazione scrupolosa da parte degli studiosi. È chiaro che la nostra attenzione, nel momento in cui s'è dato avvio al lavoro e si è cominciato a redigere le relative schede di analisi per il *database* in questione, ha coinvolto opere realizzate su supporti e con tecniche diversi: non solo quindi dipinti (prevalentemente su tela, raramente su tavola visto il periodo, non di rado tuttavia anche a fresco), ma altresì bozzetti, disegni e – in gran copia – incisioni, sia fogli sciolti sia pubblicate all'interno di volumi.

¹ Relativamente alla letteratura esistente sull'iconografia ossianica, da noi più dettagliatamente citata nelle schede inserite nel *database* cui abbiamo fatto riferimento nel testo, risulta di imprescindibile consultazione, anzitutto, il catalogo della mostra *Ossian* (Parigi, 15 febbraio-15 aprile 1974; replicata poi ad Amburgo, 8 maggio-26 giugno 1974), H. Hohl-H. Toussaint (a cura di), Paris, Editions des Musées Nationaux, 1974; cui si aggiungano segnatamente i saggi di H. OKUN, *Ossian in Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX (1967), 327-56; F. MAZZOCCA, *La fortuna figurativa di Ossian in Italia negli anni della Restaurazione*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, atti del convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), G. Barbarisi-G. Carnazzi (a cura di), Milano, Cisalpino, 2002, II, 835-55; e M. MACDONALD, *Ossian and Art: Scotland into Europe via Rome*, in *The Reception of Ossian in Europe*, edited by H. Gaskill, London, Continuum, 2004, 393-404. Inoltre si aggiunga pure, dello stesso M. MACDONALD, il saggio *Italy and the Response to Ossian in Visual Art*, di prossima pubblicazione.

È il caso ad esempio – e si tratta di una prova di notevole interesse – del bozzetto raffigurante *Ossian cieco che canta accompagnandosi con l'arpa* di Alexander Runciman (Edimburgo, 1736-1785),² un artista di grande levatura che ebbe l'occasione di misurarsi a più riprese con il tema dell'Ossian, soggetto che dovette ampiamente affascinarlo al punto da attrarlo soprattutto intorno al 1772, anno in cui si situa l'esecuzione del bozzetto in esame.

Il nostro intento – val la pena ribadirlo – è di proporre al lettore esclusivamente un itinerario all'interno di diversi mondi possibili, multiformi e sfaccettati. Ci sembra ad ogni buon conto interessante muovere dalla lettura di quest'opera proprio per l'intrigante contesto dal quale scaturisce questa raffigurazione. Il bozzetto infatti va letto in riferimento alla decorazione del salone della Penicuik House, per la cui esecuzione – e nella fattispecie per l'esecuzione dell'ovato centrale del soffitto – esso aveva costituito da modello.³ Dimora seicentesca, la Penicuik House venne comperata dai Clerk nel corso del XVIII secolo e trasformata da Sir James Clerk, il quale era stato in Italia, in una sontuosa residenza in stile palladiano (dove spiccano serliane e un maestoso pronao a caratterizzare l'ingresso dell'edificio), secondo la moda in voga all'epoca in Inghilterra tra gli esponenti della classe benestante.

In contatto con Runciman, Clerk finanziò all'artista scozzese un viaggio in Italia, sulla scia di quell'interesse per il *Grand Tour* che coinvolgeva gli artisti e gli intellettuali in generale. Prima della sua partenza, Clerk commissionò al pittore la decorazione del salone della propria dimora, per la quale aveva inizialmente previsto un tema vagamente ispirato alla mitologia classica, solamente in un secondo momento abbandonato in favore di una narrazione incentrata sui poemi di Ossian, dei quali non solo il nostro artista, ma soprattutto il committente dell'intervento s'era appassionato dopo aver letto le pagine di Macpherson.

Rientrato dunque in Gran Bretagna nel 1771, Runciman poté dedicarsi, sicuramente a partire dall'anno seguente, alla decorazione della villa. Sfortunatamente nulla rimane oggi di quel lavoro, distrutto da un incendio nel 1899 com'è documentato da alcune drammatiche foto d'epoca che mostrano i proprietari messi in salvo nel giardino insieme a quanto erano riusciti a portar fuori dalla villa mentre dal tetto dell'edificio divampano alte nel cielo le fiamme. Il bozzetto dell'ovato centrale del soffitto dunque, insieme al secondo bozzetto che abbiamo richiamato nella nota 2, costituiscono così due documenti particolarmente importanti di quella decorazione definitivamente perduta. A essi si affianca un acquerello ritraente il salone della villa, che tuttavia solo in parte illustra il soffitto, della cui attendibilità siamo certi in virtù di una fotografia ottocentesca dalla quale si ricava un'identica disposizione dei quadri nella parete di fondo, connotata dalla presenza di un riconoscibilissimo camino.

Nel 1813 veniva pubblicata a Firenze, per i tipi di Vittorio Alauzet, un'edizione dei *Canti di Ossian* la cui incisione iniziale, posta accanto al frontespizio del volume e siglata in basso a destra «L.F. inc.», è desunta, come si legge, «da un quadro che si suppone abbozzato da Runciman, antico pittore scozzese».⁴ Non pare a tal riguardo casuale osservare e constatare che la medesima immagine introduttiva, raffigurante il volto barbuto di Ossian e in basso la sua spada, l'elmo e il cinto d'alloro, era già apparsa in un'incisione di miglior fattura all'interno di un'edizione di *The Poems of Ossian* data alle stampe a Londra nel 1807, dove nuovamente leggiamo la supposta derivazione da un prototipo di Alexander Runciman.⁵

² Il bozzetto, incompiuto, misura 46,6 x 59,9 cm, è eseguito a penna e acquerello su carta e si trova ad Edimburgo presso la National Gallery of Scotland. Nello stesso museo, sempre di Runciman, è custodito inoltre un secondo bozzetto raffigurante *La morte di Oscar*, indubbiamente relativo allo stesso ciclo decorativo e quindi realizzato, come il precedente, nel 1772 a matita penna e acquerello su carta (34,3 x 49,2 cm).

³ Cfr. J. DUNCAN MACMILLAN, *'Truly national Designs'. Runciman's Scottish Themes at Penicuik*, «Art History», I (1978), 90-98.

⁴ *Nuovi canti di Ossian pubblicati in inglese da Giovanni Smith e recati in italiano da Michele Leoni*, Firenze, presso Vittorio Alauzet, 1813.

⁵ *The Poems of Ossian in the original Gaelic, with a literal translation into Latin by the late Robert MacFarlan, A.M.*, I, London, Bulmer, 1807.

La passione di Runciman per i temi ossianici, sulla quale già appuntavamo alcune considerazioni poc'anzi, appare così provata da diverse altre incisioni sciolte: se ne rammentino, a puro titolo d'esempio, alcune. A partire da quella raffigurante l'eroe epico *Cormar che attacca lo Spirito dell'Acqua per farlo fuggire*, dove il potente dinamismo e la forza fisica sono espressi tanto dalla posa plastica della figura roteante, quanto dall'energica carica gestuale dell'eroe, quanto – infine – dalla corsiva resa grafica del secondo piano.⁶ Il protagonista afferra con impeto un'onda dalla 'chioma a riccioli' della sua spuma per affondare la spada, secondo un'immagine vividamente descritta nel poema e chiaramente derivante dalle culture antiche, dov'era forte la paura per i poteri dell'elemento marino. Indubbiamente coeva (fine XVIII secolo) è – dello stesso autore – l'incisione raffigurante *Fingal che scopre la cacciatrice Corban-Cargla*, da noi consultata sia nella versione completa, sia nella versione parziale della sola cacciatrice posta però in controparte.⁷ Imprigionata in una grotta da Starno, che aveva respinto, questa eroina si configura quasi come una novella Diana: lo stesso motivo del drappo svolazzante sopra la testa, elemento connotante la dea della caccia, pare molto vicino a certe intuizioni della pittura rinascimentale italiana, secondo alcune suggestioni per certi versi desumibili dalla tela di Tiziano raffigurante *Diana e Atteone* (1556-59, olio su tela, 185 x 202 cm, Londra, National Gallery ed Edimburgo, National Gallery of Scotland), su cui alcuni indizi invitano a riflettere.

Nel 1763 l'edizione di Melchiorre Cesarotti delle *Poesie di Ossian* pubblicata a Padova appresso Giuseppe Comino (il quale era morto solo l'anno avanti), scrive una pagina nuova della storia ossianica, sia sotto il profilo letterario, sia per quanto attiene di conseguenza agli aspetti figurativi.⁸ Solo del 1760 erano i *Fragments of ancient Poetry* di James Macpherson e del 1762 il *Fingal*. Comino, tipografo ed editore italiano (era nato a Cittadella, nel Padovano, sul finire del XVII secolo e morì a Padova per l'appunto nel 1762), aveva pubblicato numerosi classici lodati per l'eleganza della stampa e la correttezza dei testi: opere di gran pregio – caratterizzate per la presenza della consueta, caratteristica marca tipografica rappresentante un contadino che scava tra le rovine antiche, con il motto oraziano «Quidquid sub terra est in apricum proferet aetas» («Tutto quanto sta sotto terra, il tempo lo riporta alla luce») – che oggi, a causa della loro bassa tiratura, sono ricercatissime da parte di collezionisti ed intenditori.

L'aspetto tuttavia di maggior interesse, dal nostro punto di vista, appare l'immagine a piena pagina di apertura del volume (non si tratta di un'antiporta vera e propria, ma la funzione è del tutto analoga), incisa per mano di Antonio Baratti, siccome riferisce la firma dell'autore apposta in basso a destra. Essa costituisce lo sviluppo in verticale dell'incisione – ad andamento viceversa orizzontale – già presente nel frontespizio dell'edizione del *Fingal* data alle stampe nel 1762, che costituì, pertanto, l'imprescindibile riferimento per il Baratti. Il quale ebbe il pregio di articolare entro nuove coordinate di spazio, come spiegato, un'illustrazione che si connotava per un *appeal* del tutto particolare e che aveva la funzione di rendere sicuramente invitante la lettura del volume. L'artista, del resto, nato a Belluno nel 1724 e morto a Venezia nel 1787,⁹ non era certo uno sprovveduto e vantava, anzi, a quella data, un'esperienza di tutto rispetto nel campo dell'arte grafica: dopo un apprendistato avviato sin dalla giovane età nello stabilimento calcografico di Giuseppe Wagner a Venezia, aprì un suo laboratorio nel quale continuò a lavorare anche per altri editori-calcografi, dallo stesso Wagner ai ben noti Remondini di Bassano, a testimonianza di un valore ampiamente riconosciuto nel settore dell'arte incisoria. Tant'è vero che, non a caso, il Baratti, attivo non solo nel campo dell'incisione ma anche in quello dell'editoria, per l'appunto, fu tra i più importanti editori-librai del Settecento a Venezia,

⁶ Dell'incisione, che misura 7,5 x 12,8 cm, esistono varie versioni: quella esaminata si trova alla Mackelvie Trust Collection della Auckland Art Gallery.

⁷ 14,8 x 24,7 cm, la prima; 14,0 x 8,2 cm, la seconda: entrambe alla Mackelvie Trust Collection, Auckland Art Gallery.

⁸ M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson e da quella trasportate in verso italiano dall'ab. Melchior Cesarotti*, Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763.

⁹ Su di lui resta valido il volume *Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800*, catalogo della mostra (Belluno, 11 agosto-12 ottobre 1968), Belluno 1968 (con bibliografia aggiornata a quella data).

sino a divenire addirittura un nome nel campo internazionale acquisendo notorietà anche a Roma e a Parigi. Il suo impegno, dunque, nell'opera di Melchiorre Cesarotti va sicuramente rimarcato, giacché evidenzia l'alto livello del prodotto editoriale dato alle stampe in quel 1763.

Se l'incisione, come s'è visto dagli esempi qui convocati all'interno del percorso proposto dal nostro ragionamento, costituisce un capitolo importante e significativo nel campo dell'iconografia di tema ossianico, non minore interesse, chiaramente, riveste la pittura, che si sostanzia di prove di grandissimo valore dal momento della pubblicazione dei racconti di Macpherson in avanti, a maggior ragione – pare opportuno sottolinearlo e ribadirlo – a seguito del successo della traduzione italiana in versi predisposta e data alle stampe dal Cesarotti, come ricordato qui sopra. Se oggetto del nostro studio e della catalogazione curata nel *database* sono prevalentemente, per motivi facilmente comprensibili, dipinti eseguiti tra la fine del XVIII secolo e nel corso del XIX, non meno significative sul tema di Ossian appaiono anche alcune opere realizzate nel Novecento. È vero, si tratta di un interesse che progressivamente, in epoca contemporanea, va scemando, ma che, soprattutto ai primi decenni del secolo, ancora possiamo registrare in opere di un certo riguardo. Come ad esempio in quell'olio su tela del 1928 eseguito dalla perita mano di Stewart Carmichael raffigurante *Ossian e Malvina*, due tra i più illustri protagonisti dei racconti, laddove il marcato verticalismo del quadro, segnato dai corpi delle due figure, dal bastone del vecchio e dalla sua lunga e affusolata barba bianca, dall'arpa retta da Malvina e soprattutto dai fusti delle piante che scandiscono l'ingresso al bosco in secondo piano, è rotto esclusivamente dalla dinamica del gesto e dalla traiettoria degli sguardi.

Proprio nel campo pittorico un interesse significativo alla raffigurazione dei temi di Ossian si registra in Francia prevalentemente all'attacco dell'Ottocento da parte di diversi artisti: un interesse, quello in questione, favorito dall'entusiasmo con cui Napoleone accolse i poemi dei quali si era letteralmente invaghito. Si tratta di una fase interessantissima della pittura francese, a cavallo tra quel perdurante gusto neoclassico di davidiana memoria e la ricerca di una nuova sperimentazione in grado di aprire alle indagini promosse dal movimento romantico. Dipinti come *Ossian riceve gli spiriti degli eroi francesi caduti*, un'opera fortemente retorica, com'è facile intuire, vista l'epoca in cui venne realizzata (1802), rappresentano un chiaro esempio di quanto andiamo sostenendo in questa sede. L'autore, Anne-Louis Girodet (1767-1824), com'è noto, era stato allievo presso lo studio di David, dove si era formato sulle coordinate di una pittura per l'appunto neoclassica, peraltro rafforzata dall'esperienza maturata in Italia dove studiò per alcuni anni e dove oltretutto vinse l'ambito Prix de Rome. Ma muovendo da queste basi, seppionostante proporre i primi accenti riformatori nella direzione di un protoromanticismo tutt'altro che trascurabile.¹⁰ All'interno di questa problematica, il nostro dipinto (192 x 184 cm) costituisce dunque un esempio di indubbio rilievo. La sua esecuzione si situa all'interno di quel programma rinnovatore del castello di Malmaison – a Rueil, nell'Ile-de-France – voluto e promosso da Napoleone a partire dal 1800. Per decorare il salone del castello venne realizzata l'opera in questione, la cui commissione da parte di Bonaparte, cui va attribuita la scelta del tema, era avvenuta per certo già l'anno precedente la sua esecuzione come attesta il bozzetto, datato al 1801 e oggi custodito al Louvre.

In questo panorama assume un particolare rilievo anche la figura di François Pascal Simon Gérard (1770-1837), pure allievo di David e formatosi nell'orbita della pittura neoclassica e, al pari di Girodet, interessante interprete di quella stagione di cambiamenti di vasto respiro.¹¹ Per quanto attiene alla ricerca figurativa incentrata sul tema di Ossian, il nome di Gérard emerge per la sua realizzazione di una tela raffigurante *Ossian che evoca gli Spiriti con la sua arpa sulle rive del fiume Lora*, un'opera eseguita ai primi anni del XIX secolo. Il dipinto in questione andò in realtà sfortunatamente perduto in un naufragio dopo esser stato comperato dal re di Svezia in seguito

¹⁰ Sulla vasta bibliografia relativa a Girodet, valga un riferimento a *Girodet 1767-1824*, catalogo della mostra (Parigi, 22 settembre 2005 -2 febbraio 2006), S. Bellenger (a cura di), Paris, Gallimard, 2005 (con bibliografia).

¹¹ Un discorso riepilogativo su Gérard, con bibliografia precedente, si veda in K.C. GALITZ, *François Gérard: portraiture, scandal, and the art of scandal in Napoleonic France*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2013 (numero monografico del «Metropolitan Museum of Art Bulletin», 71, 1).

alla caduta di Napoleone. Esistono tuttavia del medesimo due repliche autografe, analoghe per impostazione ma dissimili quanto a peculiarità cromatiche, una conservata presso il castello di Malmaison (184,5 x 194,5 cm) e l'altra alla Kunsthalle di Amburgo (180,5 x 198,5 cm). Una terza replica, sempre autografa, andò invece perduta a Berlino nel 1945. L'esistenza di tutte queste copie autografe, quindi, invita senza dubbio veruno a ritenere che l'opera godesse fin da subito di una eccezionale fortuna, che si spiega sia con il successo a Parigi del pittore dopo la sua formazione romana, sia – particolarmente – con il favore incontrato presso le sfere governative, sia infine con l'interesse specifico in quegli anni cruciali per i temi ossianici, siccome abbiamo già precisato qui sopra in riferimento all'opera di Girodet. A ciò si aggiunga, a voler concludere il nostro ragionamento sull'*Ossian* dipinto in più repliche da Gérard, che ancora disponiamo infine del bozzetto preparatorio dell'opera, conservato a Londra presso la Bridgeman Art Library: si tratta di una raffigurazione non completa del brano figurativo, limitata alla sola figura di Ossian intento a suonare la sua arpa, di esecuzione assai corsiva e quindi non attenta alla restituzione dei dettagli (come se l'artista avesse voluto registrare in velocità – eppure a colori – un'idea, un'intuizione), ma assai utile per comprendere lo studio preliminare e l'iter creativo, ovvero quel delicato passaggio dall'idea, appunto, all'opera definitiva. Per quanto parlar qui di aspetto definitivo appaia alquanto problematico, conoscendo l'esistenza di ben quattro versioni del quadro, sebbene solamente due, come abbiamo chiarito, si siano conservate.

Sempre in questo panorama di artisti gravitanti intorno alla figura di David e, anzi, formati nel contesto del suo *atelier* va ricordato Johann Peter Krafft (Hanau, 1780 - Vienna, 1856), che fu allievo del grande maestro a Parigi tra il 1802 e il 1808, dove conobbe anche Gérard. Vi giunse ciononostante non a digiuno, avendo studiato, infatti, anzitutto ad Hanau e quindi all'Accademia di Vienna, dove fece ritorno dopo l'esperienza parigina, non prima tuttavia di un periodo formativo a Roma, secondo la tradizione dell'epoca.¹² Di Krafft è un meraviglioso *Ossian e Malvina* su tela (66,5 x 53,5 cm) di collezione privata viennese, firmato e datato al 1810 in basso a destra. Un'opera connotata da serenità intensa, soave eppur malinconica. In una cornice dove il tempo par sospeso, immersi nella natura di un luogo preboschivo dove compaiono piante e rocce, stanno assisi Ossian e la giovane e dolce Malvina, il cui sguardo di porcellana, perso nel vuoto è testimonianza del dolore per la perdita del marito Oscar. Le mani conserte, ascolta il melancolico canto di Ossian accompagnato dal suono dell'arpa. Le due figure sembrano modellate, più che dipinte, e attestano il profondo debito di Krafft nei confronti della lezione neoclassica di David, soprattutto in quegli anni cruciali che direttamente seguirono il suo alunnato presso l'*atelier* parigino. Ma anche il confronto con Gérard, frequentato in quegli anni, si fa sentire. E infatti se David è prevalentemente un pittore di storia, Krafft, come Gérard appunto, e come del resto anche Girodet, si sente maggiormente a proprio agio con storie sì desunte da racconti mitologici, ma narrate come avventure del quotidiano, come eventi, pertanto, in grado di scrivere un momento nuovo della pittura, attraversi i quali, dunque, si sostanzia quella rivolta verso soggetti e impostazioni che aprono – a volte in maniera più spregiudicata, in altri casi più timidamente – alle sperimentazioni del romanticismo francese: dentro alle cui dinamiche anche un 'tedesco' come Krafft risulta all'evidenza profondamente inserito.

Ed è sempre in quel panorama che si muove e anzi si staglia un protagonista di grandissima caratura come Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 1780 - Parigi, 1867), su cui la critica s'è lungamente e meticolosamente soffermata. Allievo di David, seguì anch'egli un percorso del tutto simile a quello intrapreso dai suoi predecessori sui quali abbiamo appuntato alcune considerazioni qui sopra. Pure Ingres studiò infatti in Italia, dove fu particolarmente attratto dall'opera di Raffaello. Non a caso certa pulizia del segno, il nitore delle immagini, lo splendore dei colori pare risentire abbastanza distintamente degli insegnamenti del grande maestro rinascimentale, laddove non sia da chiamare in causa il diretto apprendistato svolto presso lo studio di David, come visto. E proprio queste caratteristiche tipiche dell'opera di Ingres

¹² Su Krafft resta valida la monografia di M. FRODL-SCHNEEMANN, *Johann Peter Krafft 1780-1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde*, Wien-München, Herold, 1984.

giustappunto sunteggiate sono rintracciabili in piena evidenza ne *Il sogno di Ossian* del 1813, grande tela (348 x 275 cm) conservata al Musée Ingres nella città natale dell'artista. Non solo le grandi dimensioni ne fanno un'opera indubbiamente di forte impatto, ma anche l'ottima qualità pittorica concorre a rendere il dipinto un punto fermo nella produzione giovanile del pittore, nel cui catalogo costituisce sicuramente un capolavoro per la squillante resa cromatica e per la capacità organizzativa della composizione: dalla plastica presenza della figura di Ossian in primissimo piano, chino sull'arpa, vinto dal sonno, campito da una geometrica, precisissima forma triangolare, alle eteree personificazioni del sogno in secondo piano, alternatamente in ombra, sfumate o accese fino a sostanzarsi in bianchissimi corpi movimentati nello spazio: sempre tuttavia plasticamente definiti e strutturati, come episodi peculiari desunti dalla statuaria classica.

La fortuna del quadro è deducibile dalla ripresa – seppur semplificata – che di esso fece lo stesso Ingres sempre nel 1813 in un foglio ad inchiostro ed acquerello custodito nel solito museo di Montauban. La tecnica e le dimensioni consentono nel caso specifico minori libertà all'artista, ma la forza dell'idea è anche in questo caso ben tradotta nella realtà e costituisce un elemento di merito dell'opera.

Gli esempi di questo peculiare interesse nei confronti dei racconti ossianici potrebbero moltiplicarsi e non a caso rinviemo per una consultazione sistematica al *database* di cui abbiamo dato cenno in abbrivio. Nel percorso che abbiamo voluto ricreare qui, nel nostro tentativo di fornire un approccio metodologico valido come esempio alle sfaccettate, multiformi possibilità di lettura fornite allo studioso dal catalogo iconografico digitale compilato da chi scrive, speriamo di esser riusciti a far comprendere al lettore la validità e l'utilità di questo progetto, sia nell'indagine analitica delle singole opere aventi per soggetto scene tratte dai *Canti di Ossian*, sia e soprattutto nei più complessi percorsi trasversali di sintesi, che un simile lavoro si auspica in qualche modo di agevolare.

Per chiudere questa rassegna ci sembra allora di particolare interesse prendere in esame un dipinto altamente significativo nella vasta casistica ossianica: *La battaglia di Fingal con gli Spiriti di Loda*, opera del 1797 circa del pittore neoclassico danese Asmus Jacob Carstens, nato nel 1754 e morto a Roma nel 1798, indicativamente un anno dopo la realizzazione di questo quadro che può pertanto considerarsi come esempio paradigmatico del suo linguaggio maturo.¹³ La tela, conservata allo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, mostra i segnali di diverse influenze. Anzitutto è ancor viva e presente la lezione del suo maestro, il pittore Nicolaj Abildgaard, direttore dell'Accademia di Copenaghen e artista affermato che pure ebbe il modo di misurarsi a più riprese con temi ossianici. Fu Abildgaard a trasmettere a Carstens i primi importanti insegnamenti di sapore classicista, derivanti da una permanenza di qualche anno del pittore a Roma dove poté entrare in contatto con i grandi maestri del Cinquecento. Non a caso è proprio da costoro che, in seconda battuta, lo stesso Carstens si fa 'guidare' nel corso della sua maturazione. Se a Roma trascorre gli ultimi anni della sua vita, è certa la sua presenza in Italia, per la prima volta, già nel 1783, quando si recò a Mantova dove rimase sensibilmente colpito dalla forza prorompente delle figure negli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te. La notizia ci pare di un certo conto se la mettiamo in relazione con il nostro quadro: *La battaglia di Fingal*, non a caso, dimostra una decisa intonazione giuliesca nell'esuberanza delle figure, soprattutto in quella dello Spirito muscoloso e manierista, il cui arrivo roboante è evidenziato dal drappo svolazzante attorno e dietro di lui. La posa è indubbiamente memore del Laocoonte, che dalla sua scoperta nel gennaio del 1506 in avanti divenne modello e riferimento per numerosissimi artisti. E non mi pare peregrino ipotizzare che una mediazione, in questo processo di influenze, possa esser stata esercitata dal pannello centrale del *Polittico Averoldi* di Tiziano (1520-22, Brescia, collegiata dei Santi Nazaro e Celso), la cui scena della resurrezione di Cristo (dal Nostro vista

¹³ Cfr. M. BERTSCH, *Ossian in Rom zur Wirkungsgeschichte von Asmus Jacob Carstens' Gemälde 'Fingals Kampf mit dem Geist von Loda'*, in *Landschaft am 'Scheidpunkt'. Evolutionem einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*, a cura di M. Bertsch, Göttingen, Wallstein, 2010, 219-61 (con bibliografia ulteriore sul pittore).

direttamente?, o in una riproduzione incisa?) non solo deriva a sua volta – e per prima in ordine cronologico – dal citato gruppo del Laocoonte, ma propone anzi intorno alla figura con quella precisa disposizione corporea quell'idea del drappo svolazzante che ritroviamo proprio nel quadro di Carstens. Se a tutto ciò poi aggiungiamo l'analogia (benché disposta in controparte) della figura di Fingal con quella dei tre Orazi nel *Giuramento degli Orazi* di David, eseguito suppergiù una decina di anni avanti (1785) e che il Nostro dovette per certo aver modo di vedere, se non direttamente di sicuro in qualche incisione che facilmente circolava all'epoca, il quadro della situazione e la molteplicità degli influssi che stanno dietro questo splendido dipinto si dipanano immediatamente, al punto da chiarire la complessità della formazione del pittore danese.

Insomma, le finalità di questo lavoro di ricerca credo risultino sufficientemente chiare e spero siano state ampiamente enucleate in questo contributo, che, come abbiám tenuto a precisare in apertura, vuole rappresentare una traccia metodologica di riferimento e non ha ovviamente l'ambizione di costituire un percorso d'analisi sistematica. Il primo di questi obiettivi, l'idea di costituire, com'è stato spiegato, un catalogo non definitivo ma esplicativo delle problematiche e delle peculiarità iconografiche relative ai poemi dell'*Ossian*, sarà il presupposto per gli intenti successivi. Solo collegandosi al repertorio iconografico presente nel *database*, infatti, sarà per l'appunto possibile agli studiosi – ed è il nostro secondo proposito – capire tramite la diffusione e il successo o il favore delle immagini, la fortuna critica dell'opera letteraria da cui dipendono attraverso le varie edizioni date alle stampe. È evidente che a fronte di questi due obiettivi, e come conseguenza di essi, un'ultima finalità del nostro intervento – ed è invero la più complessa e ambiziosa – si sostanzia nel tentativo di tracciare un *fil rouge* trasversale ed eloquente tra letteratura e arti visive onde sondare le risposte che possono derivare da quell'approccio interdisciplinare che informa l'intero nostro progetto.