

PRÉFACE

Giuseppe Cades occupa un posto di grande rilievo nella storia della pittura romana degli ultimi tre decenni del Settecento, anni che furono decisivi per l'arte europea. Decisivi anche perchè, proprio a Roma, negli studi di alcuni artisti stranieri sostanzialmente lontani dai modi in cui si esprimeva la cultura artistica locale, si elaborò e poi si affermò, all'incirca dal 1770, anno dell'arrivo di Füssli, al 1785, anno in cui si terminò il secondo soggiorno di David, quella profonda trasformazione stilistica che sconvolse tutto il vecchio sistema delle arti. O, per meglio dire, presero avvio quelle diverse e addirittura contrastanti « trasformazioni nell'arte del tardo diciottesimo secolo » che dopo le acute analisi di Robert Rosenblum e i vari problemi suscitati dal suo saggio che così appunto si intitola, sono state oggetto di interesse sempre più vivo da parte della critica d'arte.

Se questo avveniva a Roma e se Roma, fin dal tempo dell'arrivo di Winkelmann e ancora al tempo della formazione di Cades, si trovò al centro di quel fermento di idee, di quell'intrecciarsi di sentimenti, di passioni, di aspirazioni e di esperienze che portarono al formarsi sia di visioni preromantiche sia dello stile neoclassico, ciò dipendeva dal fatto che la città, che per più di due secoli era stata centro irradiante di novità stilistiche, cominciava ora ad essere considerata soprattutto come un deposito di memorie, come patria comune e insostituibile di ogni artista, come unico luogo ove fosse possibile assorbire, con la mente e col cuore, lo spirito eterno del classicismo. Cioè il passato ; e non altro. I molti artisti francesi, inglesi, tedeschi, scandinavi, che passarono non pochi anni di tirocinio a Roma, all'incirca dal 1760 sino al tempo dell'occupazione francese, ebbero infatti ben pochi rapporti con i pittori romani del tempo : pochissimi, direi, anche se non si può affermare che non ne ebbero affatto.

E' vero che quando David nel 1785, nello studio che era stato di Placido Costanzi e che aveva preso in affitto in via del Babuino, espose al pubblico la grande tela con il *Giuramento degli Orazi* appena terminata, suscitò enorme impressione nell'ambiente romano, come testimoniano le *Lettere da Roma* di Wilhelm Tischbein, l'articolo anonimo pubblicato nelle *Memorie per le Belle Arti* e altri articoli, scritti e poesie, per non dire della lettera dello stesso David al marchese de Bièvre ; ma è anche vero che gli altri artisti stranieri che non avevano, come i francesi, l'appoggio della loro Accademia e che abitavano disseminati nei paraggi di Piazza di Spagna, si frequentavano quasi esclusivamente fra di loro e vivevano in una effettiva solitudine.

Cades è l'eccezione che conferma la regola : nel decennio fra il Settanta e l'Ottanta, vale a dire ai suoi vent'anni, seppe infatti rompere quell'isolamento e frequentò con ogni probabilità quello che è stato chiamato « The poetical circle », cioè l'ambiente intorno a Füssli, dato che sappiamo certamente che conobbe Johann Tobias Sergel, lo scultore svedese che di Füssli era intimissimo amico. E certamente conobbe e frequentò in quell'occasione anche il danese Nicolai Abildgaard, amico di Sergel e di Füssli, che influenzò notevolmente i

suoi disegni giovanili. Non mi par dubbio che a questi suoi contatti, favoriti forse dalla sua origine francese (quegli artisti nordici avevano conservato sempre un certo rapporto con i *pensionnaires* dell'*Académie de France*) siano da imputare, in misura notevole, le ragioni che fanno di Cades un artista di grande rilievo nell'ambiente artistico romano, un pittore e un disegnatore di indubbia originalità, che, nella vicenda della pittura romana del tardo Settecento, occupa una posizione che credo si possa definire d'avanguardia.

Quando, negli anni Settanta, Cades comincia ad intensificare la sua attività, la pittura romana, quella consacrata dagli incarichi nell'Accademia di San Luca, dal mecenatismo papale, dalle commesse ecclesiastiche e dal successo presso la committenza privata, era orientata in quella direzione che le era stata impressa sin dal tempo del predominio marattesco, vale a dire all'inizio di quella lunga catena di avvenimenti artistici legati fra loro in una conseguente successione di riforme stilistiche, in fondo più grammaticali che linguistiche, e che, partita dal tardo Barocco era passata al Rococò, dal Rococò all'accademizzazione del Barocco e quindi al rinnovamento dell'eredità classicista. Una strada che, segnata ora più ora meno da obbedienze accademiche, da un formalismo ora più ora meno classicheggiante, cioè con varianti più libere o meno libere, si può definire, per la sua sostanza ideologica, la strada maestra di tutto il Settecento italiano. Proprio su quella traccia alcune scuole regionali seppero elaborare il loro « grande stile » verso la metà del secolo e oltre, fra lo spegnersi del breve crepuscolo del Rococò e il sorgere del vero neoclassicismo.

A Roma è nell'attività sessantennale di Pompeo Gerolamo Batoni che questa strada si rispecchia esemplarmente verso la sua estrema conclusione: in Batoni, che in vita godette di una considerazione non inferiore a quella di Giambattista Tiepolo, che Winckelmann definì « ein der ersten in der Welt », che Antonio Canova chiamava « quell'omo grande » e che fu sempre considerato il primo a Roma quando non doveva dividere quel primato con Anton Raphael Mengs nei periodi in cui costui soggiornava nella città.

Se quanto qui ho accennato per linee forse troppo sommarie può considerarsi un'approssimazione alla realtà della situazione tardo settecentesca romana nelle sue linee generali, non vorrei per questo che si pensasse che la pittura romana della seconda metà del secolo stagnasse in una sorta di agonia del Barocco, o nella superficialità della sua metamorfosi nel Rococò che si esaurisce nei tardi echi maratteschi e nelle banali riforme classiciste della pittura chiesastica, o negli eleganti capricci raggelati da un prezioso accademismo di Trevisani, di Conca e di Giaquinto, o dei loro seguaci. Se Roma era indubbiamente una città in lenta e progressiva decadenza culturale, spirituale e politica, era tuttavia una città dove non mancavano fermenti intellettuali, dove circolavano idee, dove si manifestavano, talvolta, improvvise e inattese espressioni di vigore pittorico e di fervide immaginazioni visive, una città dove nacquero le immagini visionarie e « sublimi » di Piranesi, uno dei maggiori artisti del suo secolo. Era ancora, anzi diventava sempre di più una città internazionale, cosmopolita nel senso moderno del termine, per quelle presenze straniere che, in vari campi, ne rialzavano il livello culturale e che si infittirono col

progressivo diffondersi della moda del « Grand Tour ». Presenze che costituiscono una élite intellettuale che non venne in fondo mai meno fino al 1870, quando Gregorovius pensava melanconicamente che una volta retrocessa a capitale del regno d'Italia, Roma sarebbe precipitata nella piattezza creata da una chiusa e meschina classe amministrativa e quindi abbandonata a un destino provinciale. Come in effetti accadde.

Se Cades seppe eludere gli schemi stilistici e iconografici dell'ambiente accademico romano, se seppe cercare stimoli intellettuali in una cultura artistica nuova come quella che nasceva in quegli anni a Roma nella cerchia di Füssli e degli artisti nordici ossessionati dal « sublime » dell'antico e della terribilità michelangiolesca, se seppe in quella direzione, illuminata da bagliori neogotici e neo-rinascimentali, anticipare certi risultati grafici del più giovane Felice Giani o addirittura precorrere romantiche immaginazioni ottocentesche tipo stile « troubadour », bisogna considerare che a favorire la sua apertura mentale e ad acuire la sua sensibilità gli sovvenne anche la ventura di aver fatto i suoi primi passi sotto la guida di un ottimo maestro. Domenico Corvi, di cui frequentò la scuola prima dei vent'anni, apparteneva alla generazione di Piranesi e con il suo « Neoclassicismo avanti lettera » si distaccava anche lui decisamente dal clima culturale in cui vivevano la maggior parte degli artisti che facevano capo all'Accademia di San Luca. La sua accesa immaginazione nutrita di appassionate e quasi romantiche aspirazioni classiche lo portò a creare, con indubbia originalità, un mondo di visioni drammaticamente grandiose, teatrali, ma nello stesso tempo intense e corpose, con una coscienza così viva della nobiltà e dell'eloquenza visiva, se così può dirsi, della cultura classica che era del tutto nuova nella pittura romana della sua generazione.

Su questi fondamenti Cades, favorito da un talento assimilativo che si può dire senza pari, ma fin dai primi anni padrone di una cultura più europea che romana, aperta alle suggestioni di un passato dove l'antico e i classici potevano essere recuperati nella tensione intellettuale di una ricerca intenta e creare immagini nuove e significanti, lasciò nel corso della sua breve carriera una traccia singolare e affascinante nella storia della pittura del tardo Settecento.

Ciononostante per lunghi anni Cades fu se non proprio ignorato certamente sottovalutato. Nel 1964, all'inizio di una sua breve « Introduzione ai disegni di Giuseppe Cades », pubblicata in *Master Drawings*, Anthony M. Clark, che avviò su nuove basi lo studio del Settecento romano, scriveva: « Non si conosce nessuna biografia su Cades e la letteratura su di lui è pressochè inesistente. Le poche pagine di Lanzi non sono di molto aiuto ed eccetto un buon esempio della virtù di Noack nella voce del Thieme-Becker, più tardi estesa dal Voss (che menziona dieci opere), non esistono attualmente che due corti articoli sul celebre affresco di Villa Borghese del 1787. Nessuna delle pubblicazioni rende giustizia a un artista molto attivo, di grande virtù e interesse ».

Negli anni successivi la conoscenza di Cades e la considerazione della sua virtù rimasero sostanzialmente allo stesso punto se si eccettuano alcuni occasionali interventi dello stesso Clark, qualche sporadico contributo, qualche

breve referto più aggiornato, come quello per esempio nella recente *Storia dell'Arte in Italia. La Pittura del Settecento* di Giancarlo Sestieri, che poteva giovare del resto dei primi articoli di Maria Teresa Caracciolo e, naturalmente, dell'avvertimento di Tony Clark. Ora questa esauriente, documentatissima monografia con la quale Maria Teresa conclude un lavoro di molti anni sull'artista, riempie finalmente quella grave lacuna e adempie una sorta di promessa che l'autrice fece a suo tempo al compianto comune amico Tony Clark. La storia di Cades, arricchita di moltissimi documenti e di molte opere inedite, è seguita attraverso una fitta rete di avvenimenti e di rapporti, che portano un notevolissimo contributo alla conoscenza non solo della figura di Cades ma in generale della cultura artistica romana di quei tre decenni, estremamente densi di eventi, che si conclusero nel 1799, anno in cui Cades morì e che coincide con uno dei momenti più drammatici della storia di Roma.

Giuliano Briganti.