

Pier Andrea De Rosa

Johann Jakob Frey
1813-1865

Nove inediti dipinti
Nine unpublished paintings



Ringraziamenti

Ci teniamo a ringraziare Pier Andrea De Rosa per l'entusiasmo ed il supporto che ci ha trasmesso durante la ricerca, lo studio e la realizzazione del catalogo di questi rari inediti dipinti di Johann Jakob Frey.

Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella

Un cenno di gratitudine a Laura Moreschini, Alberto Barsi e Loretana Alivernini.

Acknowledgements

We would like to thank Pier Andrea De Rosa for the infectious enthusiasm and support that he shared with us during the research, study and production of the catalogue for these rare and hitherto unknown works by Johann Jakob Frey.

Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella

We gratefully acknowledge the contribution of Laura Moreschini, Alberto Barsi and Loretana Alivernini.

© Francesca Antonacci Damiano Lapicciarella Fine Art

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, con qualsiasi procedimento, della presente opera o parti di essa senza l'autorizzazione della Galleria.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form by any electronic or mechanical means (including photocopying, recording, or information storage and retrieval) without the explicit consent of the copyright owners.

Pier Andrea De Rosa

Johann Jakob Frey
1813-1865

Nove inediti dipinti
Nine unpublished paintings



ANTONACCI LAPICCIRELLA
ROMA

1. JOHANN JAKOB FREY
Effetto di sole al tramonto, olio su carta intelata
Effect of the Sun at Sunset, oil on paper laid down on canvas
cm 29,5 x 44,5



2. JOHANN JAKOB FREY

Studio di cielo e nuvole con il Circeo e le Isole Ponziane, olio su carta intelata

Study of Sky and Clouds with Circeo and the Pontine Islands, oil on paper laid down on canvas
cm 29 x 44,5



3. JOHANN JAKOB FREY

Temporale sul litorale pontino, olio su carta intelata

Thunderstorm on the Pontine Shore, oil on paper laid down on canvas

cm 29,5 x 45



4. JOHANN JAKOB FREY

Effetto di luce e nuvole sul litorale pontino con il Circeo, olio su carta intelata

Effect of Light and Clouds on the Pontine Shore with Circeo, oil on paper laid down on canvas

cm 26,8 x 37,4



5. JOHANN JAKOB FREY

Alba sul litorale pontino, olio su carta intelata

Dawn on the Pontine Shore, oil on paper laid down on canvas

cm 29,1 x 44,3



6. JOHANN JAKOB FREY

Paesaggio con il golfo di Gaeta da occidente, olio su carta intelata

Landscape with the Gulf of Gaeta from the West, oil on paper laid down on canvas

cm 30 x 47



7. JOHANN JAKOB FREY

Paesaggio nei dintorni di Roma, olio su carta intelata

Landscape in the Environs of Rome, oil on paper laid down on canvas

cm 34,7 x 52,2



8. JOHANN JAKOB FREY

Pastore con gregge nella Campagna romana, olio su carta intelata

Shepherd with his Flock in the Roman Campagna, oil on paper laid down on canvas

cm 53 x 36,8



9. JOHANN JAKOB FREY

Il Casino del Muro Torto con l'acquedotto Felice a Villa Borghese, olio su carta intelata, datato in basso a sinistra 26 Oct 47

The Casino at the Muro Torto with the Acquedotto Felice in Villa Borghese, oil on paper laid down on canvas, dated lower left 26 Oct 47
cm 20,2 x 29,8





Quando il pittore di Basilea Johann Jakob Frey giunge a Roma nel terzo decennio del secolo XIX la Città Eterna si avvia ad abdicare al ruolo plurisecolare di Capitale delle Arti e tuttavia vive una stagione artistica intensa nella quale la diffusa comunità tedesca può vantare il magistero e l'eredità di figure quali i pittori Nazareni, Joseph Anton Koch e Johann Christian Reinhart tanto per fare qualche nome.

Il suo primo domicilio è in via di Sant'Isidoro (oggi via degli Artisti) dal nome del convento omonimo che aveva accolto i Nazareni, quello così limpidamente ripreso, con l'esteso giardino, nel primo piano di una delle quattro grandi vedute di Roma dalla torretta di Villa Malta eseguite da Reinhart nel 1829-1835 per Ludwig I di Baviera che, da principe figlio dell'Elettore Massimiliano, aveva preso a frequentare Roma dal 1805 fino a diventare proprietario proprio della villa medesima sul Pincio. Le

When Basle-born painter Johann Jakob Frey reached Rome in the 1830s, the Eternal City was on the verge of relinquishing its age-old role as “Capital of the Arts”, yet at the same time it was experiencing an intense artistic season in which its sizeable German community could boast of the teachings and legacy of such figures as the Nazarene painters Joseph Anton Koch and Johann Christian Reinhart, to name but a few.

Frey first took up residence in Via di Sant'Isidoro (now Via degli Artisti) named after the eponymous convent which had hosted the Nazarenes, the convent so clearly portrayed with its extensive gardens in the foreground of one of the four large views of Rome seen from the turret of Villa Malta that Reinhart was to paint for Ludwig I of Bavaria between 1829 and 1835. In his role as prince and as Elector Maximilian's son, Ludwig had begun to frequent Rome in 1805 and had ended up becoming the

Fig. 1. JOHANN HEINRICH SCHILBACH, *Studio di nuvole*, matita e acquerello su carta, cm 18,6 x 24,1, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum | JOHANN HEINRICH SCHILBACH, *Study of Clouds*, pencil and watercolour on paper, cm 18.6 x 24.1, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



quattro vedute sono oggi vanto della Neue Pinakothek di Monaco.

Sulle orme del breve ma proficuo alunnato a Monaco dove operavano figure quali Johann Georg von Dillis, Carl Rottmann e Johann Wilhelm Schirmer, a Roma il giovane Frey si unisce alla vita della comunità artistica tedesca affiancandosi a quei pittori che promuovono lo studio della natura dal vivo insieme agli effetti atmosferici della luce. E se Carl Blechen, Rottmann e Johann Heinrich Schilbach avevano già fatto ritorno in patria

owner of the villa on the Pincio. The four views today are the boast of the Neue Pinakothek in Munich.

In the wake of brief but profitable studies in Munich where such figures as Johann Georg von Dillis, Carl Rottmann and Johann Wilhelm Schirmer were then working, young Frey joined in the life of Rome's German community alongside those painters who pursued the study of nature from life and the atmospheric study of light. And while Carl Blechen, Rottmann and Johann Heinrich Schilbach had already returned home, the city was soon to welcome Schirmer, who had founded an "Association for the Description of Landscape" with his comrade Carl Friedrich Lessing in 1827. It is reasonable to suppose that Frey must have frequented the Antico Caffè Greco, a venue of choice for northern European and German artists whose habits earned them such resounding criticism from Felix Mendelssohn-Bartholdy¹, or the "Trattoria del Lepre" across the street at nos. 9/10, Via dei Condotti – its premises are currently home to a celebrated *maison* – which boasted a daily menu that would put many of today's finest restaurants to shame. It was in these years that Frey embraced the basic, immutable direction that his art was to take, seeking out and focusing on the lure of the light of Rome, of central and southern Italy and of the Mediterranean as a whole, through atmospheric variation and change set in a natural context and giving rise to the original interaction between light, landscape and nature that was soon to become the exemplary hallmark of his painting.



Fig. 2. HEINRICH REINHOLD, *Veduta nella Campagna romana*, 1822, olio su carta, cm 12,6 x 21,6, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Landesgalerie |

HEINRICH REINHOLD, *View in the Roman Campagna*, 1822, oil on paper, cm 12.6 x 21.6, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum Landesgalerie

presto sarebbe giunto nell'Urbe Schirmer che nel 1827 aveva fondato, con il sodale Carl Friedrich Lessing, una "Associazione per la descrizione del paesaggio". È ragionevole immaginare Frey tra i frequentatori dell'antico Caffè Greco, luogo privilegiato dagli artisti nordici e tedeschi le cui abitudini valsero loro la sonora stroncatura di Felix Mendelssohn-Bartholdy¹ o della dirimpettaia "Trattoria del Lepre", ai civici 9/10 di via dei Condotti, negli ambienti oggi sede di una celebre *maison*: tra l'altro la trattoria vantava "una lista giornaliera delle pietanze"

He spent time working in Naples and its surrounding area and in Sicily, affording priority to drawing and to watercolour with the agile and nervous depiction of brief views and solitary landscapes often devoid of human figures, together with studies of light, sky and clouds. We can catch a glimpse of the value and of the great store that Frey and northern European artists in general set by light in this anecdote told by Roman painter Nino Costa set in the 1850s: "I was down in the valley of the Ariccia in the company of Mason once, painting rocks at sunset on one of

da fare invidia ai migliori esercizi di oggi. In questi anni Frey matura l'indirizzo basico e irrinunciabile della propria arte con al centro il fascino e la ricerca della luce di Roma dell'Italia centro-meridionale e del Mediterraneo attraverso le variazioni e le cangianze atmosferiche impostate sul contesto naturale in una originale interazione luce/paesaggio/natura che si leverà presto a sigla esemplare della sua pittura.

Trascorre quindi periodi di lavoro a Napoli e contorni e in Sicilia privilegiando disegni e acquerelli con la ripresa agile e nervosa di brevi vedute, solinghi scorci vuoti di figure umane, insieme a studi di luce, di cielo e di nuvole. A meglio esprimere il valore e il significato della luce, non solo per Frey ma per gli artisti ultramontani in genere, valga questo aneddoto del pittore romano Nino Costa riferito agli anni Cinquanta del secolo: «Un giorno, assieme a Mason, stavo sotto la valle dell'Ariccìa, dipingendo delle rocce al calar del sole in una delle splendide giornate invernali italiane. Passarono due contadini. Ed uno chiese all'altro ammiccando noi: “Ma questi accidenti o che nun ce l'hanno li sassi ar paesaccio loro? Li sassi ce l'hanno, ma nun cianno er sole”, rispondeva l'altro»².

Ma il futuro più prossimo aveva in serbo per Johann Jakob una coinvolgente, ancorché travagliata, esperienza umana ed artistica: l'incarico pervenutogli nel 1842 dal governo prussiano di far parte, in qualità di pittore, di una memorabile spedizione in Egitto ed Etiopia condotta dall'egittologo Karl Richard Lepsius, per altro suo amico

those splendid Italian winter days, when two peasants walked past and one of them asked the other, glancing in our direction: “Ain't these buggers got no stones in their own bloody country?” To which his companion replied: “They got stones all right, they just ain't got no sun!”².

But what the immediate future held in store for Johann Jakob was an awe-inspiring, if laborious, experience on the human and artistic level when he received an invitation from the Prussian Government in 1842 requesting him to take part, in his capacity as a painter, in a memorable expedition to Egypt and Ethiopia due to be led by the Egyptologist Karl Richard Lepsius, who happened to be his friend and admirer. And even though, in the event, Frey was forced by the climatic and environmental conditions to leave the expedition early and to return to Rome via Greece, the experience was to add new and exciting lymph to his art, to the point where his oriental paintings were to meet with the favour of his admirers from this time on, earning him a leading role in the very fashionable genre of orientalist painting in the footsteps of Belluno-born artist Ippolito Caffi, who was working in the same places as he but over a longer period of time. It was only to be expected that Frey's time in Egypt, with its new dominant colours, with the texture of the atmosphere and the light, the skies, the dawns and the sunsets, would impress itself on the painter's mind and draw him towards new experiments with colour, which he grafted onto the humus that he had built up in Munich and in his years in Rome, in the wake of the legacy of the most innovative artists with German

ed estimatore. Malgrado Frey fosse costretto dalle condizioni climatiche ed ambientali ad abbandonare l'impresa anzitempo e fare ritorno a Roma attraverso la Grecia, questa esperienza aggiungerà novella e singolare linfa alla sua arte al punto che d'ora innanzi i dipinti di soggetto orientale incontreranno il favore dei suoi estimatori conferendogli un posto primario nell'apprezzato filone della pittura orientalista alla stregua del bellunese Ippolito Caffi attivo negli stessi luoghi ma con più ampio lasso temporale. Come era prevedibile, il soggiorno in Egitto con le nuove dominanze di cromie, il tessuto dell'atmosfera e della luce, i cieli, le albe, i tramonti si imprimono sulla pupilla del pittore e lo traggono a nuove esperienze coloristiche che si saldano con il *background* maturato a Monaco e negli anni romani sulle orme del lascito dei più innovativi tra gli artisti di cultura tedesca fino a segnalarsi a pieno titolo tra i maestri della pittura *en plein air*: aspetto questo finora trascurato dagli studi e che proprio questo mio *excursus* si propone di rivalutare.

Agli anni direttamente successivi al ritorno a Roma sono dunque da ricondurre i nove dipinti ad olio su carta che costituiscono il tema e la giustificazione di questo scritto che intende aggiungere nuovi e finora inesplorati contributi a vieppiù delineare la figura di un artista di grande merito quale è Frey. E, vista la temperie di questi dipinti, sembra opportuno muovere innanzitutto da un esame delle originali soluzioni tecniche alle quali egli fa

Fig. 3. JEAN-MICHEL CELS, *Studio di nuvole con uccelli*, 1842, olio su carta, cm 26,6 x 37,3, Londra, The National Gallery, The Gere Collection | JEAN-MICHEL CELS, *Study of Clouds with Birds*, 1842, oil on paper, cm 26.6 x 37.3, London, The National Gallery, The Gere Collection



cultural roots, until he became a master of *plein air* painting in his own right. This aspect of his art has been overlooked by scholars hitherto and it is precisely the aspect on which this essay seeks to cast new light.

Thus the nine oil paintings on paper that form the theme and object of the essay may be dated to the years immediately following his return to Rome. The essay sets out to offer a new contribution, in hitherto unexplored territory, to an ever clearer definition of the very worthy artist that

Fig. 4. FRIEDRICH NERLY, *Rocce nella Serpentara ad Olevano*, olio su carta, cm 29,2 x 42,1, Erfurt, Angermuseum | FRIEDRICH NERLY, *Study of Rocks in the Serpentara at Olevano*, oil on paper, cm 29.2 x 42.1, Erfurt, Angermuseum



ricorso. Più in particolare, come considera anche Alessandro Pavia restauratore in Roma, nei primi sei dipinti che definirei studi “atmosferici”, Frey ricorre ad una carta marrone chiaro sulla quale stende preventivamente un velo di colore non materico, ricco di diluente, quasi povero e tale da essere, nelle veloci more dell’esecuzione all’aperto, più prontamente assorbito dalla carta creando, allo stesso tempo, singolari effetti di trasparenza e levità di pennello a meglio cogliere le mutazioni della luce: non studi preparatori quindi a cui fare ricorso al chiuso dello studio, bensì “tratti” di piccole dimensioni, esternazioni istintive sull’impulso del momento fisico e

Frey undeniably was; and in view of the quality of these paintings, it seems appropriate to begin with an examination of the original technical solution to which he resorted. In greater detail, as Rome-based restorer Alessandro Pavia agrees, in the first six paintings which I would call “atmospheric” studies, Frey resorts to the use of a light brown paper to which he preemptively applies a layer of non-textural colour with a great deal of thinners, almost poor and such as to be more rapidly absorbed by the paper in the short timeframe allowed by painting *en plein air*, while at the same time creating singular effects of transparency and allowing him to adopt the kind of light brushwork best suited to capturing the changing light. Thus these are not preparatory studies for subsequent consultation while engaged in studio work but small “sketches”, instinctive outbursts jotted down on the spur of the physical and spiritual moment, expressions of the soul not designed for sale or for public display. On the contrary, they are episodes which we might call “private”, intended to be stored in the recesses of the mind, moments of enrapt inspiration for a motif, without any trace of preparatory drawing that would sit ill at ease with the immediacy of that inspiration, and certainly with no trace of a signature – to what end? – but with only an occasional trace of vague dating.

The first five paintings share precisely this light-based compositional approach, together with the choice of a virtually identical viewpoint along the Lazio or Pontine sea shores. Their topographical proximity enhances Frey’s *modus operandi*, which rests on the study of changes in

spirituale, moti dell'anima, non mirati alla vendita o all'esposizione in pubblico, quanto piuttosto episodi, per dire, "privati" destinati a rimanere nei recessi della memoria, attimi di rapita ispirazione sul motivo: nessuna traccia di disegno preparatorio che mal si concilierebbe con l'immediatezza dell'ispirazione, né tanto meno di firma – a qual fine? – ma solo, a tratti, un segno di vaga datazione.

Proprio questo fare luministico e compositivo, insieme alla scelta di un punto di veduta pressoché identico lungo il litorale laziale o pontino, accomuna i primi cinque dipinti. La loro prossimità topografica esalta il *modus operandi* di Frey imperniato sullo studio delle variazioni della luce atmosferica che forse l'occhio e la sensibilità dell'uomo del settentrione colgono in termini più profondi. Spirito sensibilissimo ai moti intimi della natura in tutte le sue componenti, Frey amava vagabondare a piedi nella Campagna e lungo il litorale a sud di Roma. Ne dà affettuosa notizia Ferdinand Gregorovius quando ricorda: «Ogni domenica faccio delle passeggiate nella Campagna con i pittori Frey e Müller e lo scultore Mayer»; ed ancora: «Il 10 [giugno 1855] sono andato a Castel Fusano con l'allegra compagnia di Frey, Müller ed altri»³. Rudolph Müller, acquerellista di merito e originario anch'egli di Basilea, era giunto a Roma nel 1834. Lo si ricorda anche per un lungo sodalizio umano e artistico con il conterraneo Friedrich Horner (1800-1864). Gregorovius giudica Müller «noto pittore di acquerelli».

the atmospheric light which his northern European eye and sensitivity may well have perceived more deeply than those of a native. Highly sensitive to the intimate gestures of nature in its every connotation, Frey loved to wander on foot in the Roman Campagna and along the sea shore south of Rome, as we hear from his friend Ferdinand Gregorovius, the renowned historian of mediaeval Rome, when he tells us: «Every Sunday I go for walks in the Roman Campagna with the painters Frey and Müller and the sculptor Mayer»; or again: «On 10th inst. [June 1855] I went to Castel Fusano in the merry company of Frey, Müller and others»³. Rudolph Müller, a commendable painter of watercolours also from Basle, had come to Rome in 1834. He is remembered also for his long human and artistic comradeship with his fellow countryman Friedrich Horner (1800-64). Gregorovius called Müller a “celebrated painter of watercolours”.

The series opens with an *Effect of the Sun at Sunset* (plate 1), where Frey conjugates his rare sensitivity with splendid colour effects, achieving the lower foreground simply by producing a growing crescendo of bold, almost impulsive contrasts of blue and violet, interrupted in their turn by a broad swathe of yellow surmounted by small but enveloping masses of moving clouds, an achievement of extremely deceptive simplicity designed the better to mete out the succession of planes: if we try to cover up some of these small clouds, we instantly realise the extent to which the picture loses in intensity and significance. It comes nat-

La serie si apre con *Effetto di sole al tramonto* (tav. 1), dove Frey coniuga la sua rara sensibilità agli effetti coloristici con il primissimo piano in basso risolto *tout court* in un crescendo di contrasti audaci, direi impulsivi, di blu e violetto interrotti, a loro volta, da una ampia stesura di giallo cui sovrastano brevi avvolgenti masse di nuvole in movimento, un colpo d'ala estremo nella sua ingannevole semplicità, inteso a meglio scandire la successione dei piani: proviamoci a coprirle alcune di queste nuvolette e ci accorgeremo di quanto il testo perda di intensità e in gravidanza: trovo spontaneo accostare questo rapito effetto di tramonto alla *Veduta della Campagna romana* di Heinrich Reinhold (fig. 2) del 1822 alla Niedersächsisches Landesmuseum Landesgalerie di Hannover.

La presenza del caratteristico profilo del promontorio del Circeo accomuna *Studio di cielo e nuvole con il Circeo e le Isole Ponziane* ed *Effetto di luce e nuvole sul litorale pontino con il Circeo* (tavv. 2,4) che fissano due successivi stati atmosferici segnati dal mutarsi del cielo quasi che una brezza improvvisa abbia percorso da sinistra la diffusa nuvolaglia fino a spingerla fuori campo e schiarendo i toni di base.

In *Temporale sul litorale pontino* (tav. 3) la scena varia di un poco in linea topografica segnata da un cielo corrusco forato da un più grumoso tono di bianco: quasi un largo anticipo delle radicali soluzioni cromatiche di un pittore tedesco della generazione successiva e così lontano dalle propensioni di Frey, Karl Wilhelm Diefenbach

usually to set this enraptured sunset effect alongside the *View of the Roman Campagna* by Heinrich Reinhold (fig. 2) dated 1822 and now in the Niedersächsisches Landesmuseum Landesgalerie in Hannover.

The presence of the unmistakable profile of Mount Circeo links the *Study of Sky and Clouds with Circeo and the Pontine Islands* to the *Effect of Light and Clouds on the Pontine Shore with Circeo* (plates 2, 4) the pictures capturing two successive weather conditions marked by the changing sky, almost as though a sudden gust of wind had blown in from the left to sweep the clouds out of the picture, thus making the entire tone of the scene much lighter.

In *Thunderstorm on the Pontine Shore* (plate 3) the scene varies a little in topographical terms and is marked by a glittering sky pierced by a more curdled tone of white, almost a distant herald of the radical colour schemes that were to be adopted by Karl Wilhelm Diefenbach, a German painter from a later generation who was yet so distant in sensitivity from Frey. *Dawn on the Pontine Shore* (plate 5) on the other hand, where the skilled use of the paper's basic colour is self-evident, recalls an oil on paper by Belgian painter Michel Cels (fig. 3), a little-known artist with a very different sensitivity to Frey, although his work is to be found in that veritable jewel casket that is the Gere Collection in the National Gallery in London⁴.

In *Landscape with the Gulf of Gaeta from the West* (plate 6) Frey adds a new component, with something of a Swiss feel, to his study of the sky. I would call it a form



Fig. 5. FRITZ PETZHOLDT, *Paesaggio di montagna con rocce ricoperte di vegetazione*, olio su carta, cm 39 x 47,1, Copenhagen, Statens Museum for Kunst | FRITZ PETZHOLDT, *Mountain Landscape with Rocks Covered in Vegetation*, oil on paper, 39 x 47.1 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst

mentre *Alba sul litorale pontino* (tav. 5), dove è evidente l'accorto uso del colore base della carta, richiama un olio su carta del pittore belga Michel Cels (fig. 3), figura poco nota e lontana dalla sensibilità del nostro e però presente in quel vero e proprio scrigno che è la Gere Collection della londinese National Gallery⁴.

In *Paesaggio con il golfo di Gaeta da occidente* (tav. 6) allo studio di cielo Frey aggiunge un'altra componente

of “affection” for the trees and other vegetation and it prevails even more sweepingly in *Landscape in the Environs of Rome* (plate 7). Here we encounter a different manner, possibly more explicit and aware, that brings to mind a remark made by Letizia Norci Cagiano de Azevedo: “Frey’s predominant interest in plants and trees is far from simply skin deep or the product of chance. Naturally it is influenced by a northern European tendency shared by many



Fig. 6. LÉON FLEURY, *Il Casino del Muro Torto con l'acquedotto dell'Acqua Felice*, olio su carta, cm 15,5 x 26, Londra, The National Gallery, The Gere Collection | LÉON FLEURY, *View in the Villa Borghese: the Casino del Muro Torto and the Aqueduct of the Acqua Felice*, oil on paper, cm 15.5 x 26, London, The National Gallery, The Gere Collection

dell'anima svizzera: l'affetto, oserei dire, per gli alberi e la vegetazione che prevale con maggiore ampiezza in *Paesaggio nei dintorni di Roma* (tav. 7). Qui trovi un fare diverso, forse più esplicito ed avvertito, che richiama un'osservazione di Letizia Norci Cagiano de Azevedo: «L'interesse preponderante di Frey per le piante e per gli alberi è ben lungi dall'essere epidermico o casuale; certo risente di una tendenza nordica comune a molti roman-

Romantics, but the intensity of sentiment that fills certain of his drawings of forests and countryside is a product of his technical skill, the result of a study so attentive and so insistent that it can have been triggered only by a deeper-seated and more complex motivation"⁵. His nostalgic subscription to nature is accentuated when he tackles sites in Italy and in the Mediterranean, to the point where it ends up completely dominating buildings and architecture while

tici, ma l'intensità sentimentale che anima certi suoi disegni di foreste e campagne è raggiunta attraverso un'abilità tecnica, uno studio così attento e insistente che può essere giustificato soltanto da una motivazione intima e complessa»⁵. L'adesione nostalgica al dato naturale si accentua nel confronto con i luoghi italiani e mediterranei fino a prevalere del tutto sugli edifici e le architetture mentre recupera un nuovo puntuale riscontro negli studi appassionati di fiori, di piante, di alberi, sovente caduti e marcescenti, così come degli animali che aiutano l'uomo nelle quotidiane incombenze: l'uomo appunto che così di rado compare nelle sue opere e sempre in ruoli a dir poco marginali⁶. Il rapporto tra natura e architetture si fa esemplare sillogismo nella sua *Veduta dei templi di Paestum sotto la pioggia* del Kunstmuseum di Basilea, ma già presente nella mostra di Frey a New York nel 1985⁷, dove l'imperiosa mole degli antichi manufatti scade quasi a fievole *silhouette* sotto un subitaneo turbine di pioggia. Ed ecco che nelle stesse vedute finite di grande formato, in quelle così emblematiche di Roma, il verde cangiante della vegetazione e gli alti pini svettanti giungono ad occupare fino a tre quarti della scena con la Città relegata a lontano, e sovente impreciso, fondale.

Pastore con gregge nella Campagna romana (tav. 8) si leva a sintomatica sintesi e sigla del mondo più intimo di Frey. L'apice, direi, del trasporto nostalgico per le epifaniche manifestazioni della natura: a sinistra, il fusto scheletrito di un albero a fronte della preponderante dif-

revealing a new and very topical application in his passionate studies of flowers, plants and trees which have often fallen and are now rotting, or in his studies of the beasts that help man in his daily toil – man, who so rarely appears in his paintings, and then only in a role that it would be a euphemism even to call marginal⁶. The bond between nature and architecture rises to the level of an exemplary syllogism in his *View of the Temples of Paestum in the Rain* in the Kunstmuseum in Basle, but already present in the Frey exhibition in New York in 1985⁷, where the imperious mass of the ancient buildings is demoted almost to the role of a feeble silhouette in a sudden, violent storm with sheets of water pouring from the heavens. Even in the emblematic views of Rome, finished and in large format, the shimmering green of the vegetation and the tall, swaying pine trees occupy fully three-quarters of the scene, with the Eternal City itself relegated to the role of a distant and often blurred backdrop.

Shepherd with his Flock in the Roman Campagna (plate 8) is almost a symptomatic summary, a signature piece revealing Frey's most intimate world. I would argue that it marks the high point of his nostalgic passion for the manifestations of nature. On the left, the skeletal trunk of a tree contrasts with the dominant, spreading vegetation, while full sunlight glares on the tufa rock (possibly the Alban volcano of old?) until it blazes. One's thoughts go instinctively to an oil on paper depicting *Rocks in the Serpentara in Olevano* by Friedrich Nerly (fig. 4) in the Angersmuseum in Erfurt but more particularly to the oil

fusa vegetazione mentre l'accesa luce solare si riverbera fino ad avvampare la roccia tufacea (forse dell'antico vulcano albano?) e il pensiero va d'istinto ad un olio su carta con *Rocce nella Serpentara ad Olevano* di Friedrich Nerly (fig. 4) nello Angersmuseum di Erfurt ma, più in particolare, all'olio su carta di Fritz Petzholdt *Paesaggio di montagna con rocce ricoperte di vegetazione* (fig. 5) dello Statens Museum for Kunst di Copenhagen esposto nel 2006 alla mostra romana dell'800 danese⁸.

Il Casino del Muro Torto con l'acquedotto Felice a Villa Borghese (tav. 9) era, come altri luoghi della celebre Villa, soggetto caro ai vedutisti del Sette-Ottocento: ricordo un analitico disegno di Christoffer Wilhelm Eckersberg allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen o il più articolato olio del nostro Ippolito Caffi del Museo di Roma ma ben più diretto e sintomatico è il richiamo all'olio su carta di Léon Fleury nella Gere Collection⁹ (fig. 6) con identico impianto compositivo, quasi a coprire il Casino e ripartito in masse opposte di vegetazione con, a separarle, un sentiero e un più esteso segmento dell'acquedotto Felice. Il dipinto di Frey reca, in basso a sinistra, la data del 26 ottobre 1847: nel giugno di due anni dopo il Casino e l'annesso acquedotto cadranno sotto i colpi dei cannoni francesi. L'edificio, in seguito ricostruito, sebbene su progetto difforme da quello che si vede in Frey e Fleury, accoglie oggi il Museo Carlo Bilotti.

Frey fu pittore di successo presso la propria commit-

on paper depicting a *Mountain Landscape with Rocks Covered in Vegetation* by Fritz Petzholdt (fig. 5) now in the Statens Museum for Kunst in Copenhagen and displayed at the exhibition on Danish 19th century art in Rome in 2006⁸.

The Casino at the Muro Torto with the Acquedotto Felice in Villa Borghese (plate 9), like other parts of the celebrated villa, was a theme close to the heart of the 18th and 19th century vedutisti. One might mention an analytical drawing by Christoffer Wilhelm Eckersberg in the Statens Museum for Kunst of Copenhagen, or the rather more comprehensive oil painting by our own Ippolito Caffi in the Museo di Roma, but a far more direct and symptomatic comparison may be made with an oil on paper by Léon Fleury in the Gere Collection⁹ (fig. 6). The composition is identical, almost covering the Casino and divided into opposing masses of vegetation separated by a path and a more extensive segment of the Acquedotto Felice. Frey's painting bears, bottom left, the date of 26 October 1847. Only two years later, in June 1849, both the Casino and the adjacent aqueduct were to be blown apart by French cannon fire. The building was later rebuilt to a somewhat different plan from the Casino of Frey and Fleury's day and it now houses the Museo Carlo Bilotti.

Frey was a successful painter both with his own patrons and with his devoted admirers, who were bewitched by his luminous panoramic views of Rome and by his orientalist subjects, as we can tell from the frequency with which his



Fig. 7. GIOVANNI BATTISTA CAMUCCINI, *Paesaggio con alberi e rocce*, olio su carta, cm 27,8 x 37,9, Londra, The National Gallery, The Gere Collection | GIOVANNI BATTISTA CAMUCCINI, *Landscape with Trees and Rocks*, oil on paper, cm 27.8 x 37.9, London, The National Gallery, The Gere Collection

tenza e i suoi devoti estimatori stregati dalle luminose vedute panoramiche di Roma e dai soggetti orientalisti come informa anche il ricorrere del suo nome nei tradizionali repertori che si pubblicavano a Roma soprattutto ad uso dei viaggiatori forestieri. E appunto in uno dei più affidabili tra questi egli vi figura come «pittore di paesaggio» nell'*atelier* n. 3 al civico 9 di via del Babuino dove «si possono ammirare vedute italiane, dell'Egitto e del deserto, luoghi questi ultimi dove ha vissuto per

name crops up in the traditional repertoires published in Rome, primarily for the use of foreign travellers. One of the most reliable such publications describes him as a “painter of landscapes” who worked in workshop number three at no. 9, Via del Babuino, where “you may admire views of Italy, of Egypt and of the desert, the latter being places in which he lived for some time”¹⁰. Just to be clear, no. 9, Via del Babuino was a prestigious hotel, the Hotel de Russie. In fact it was one of the city’s major establish-

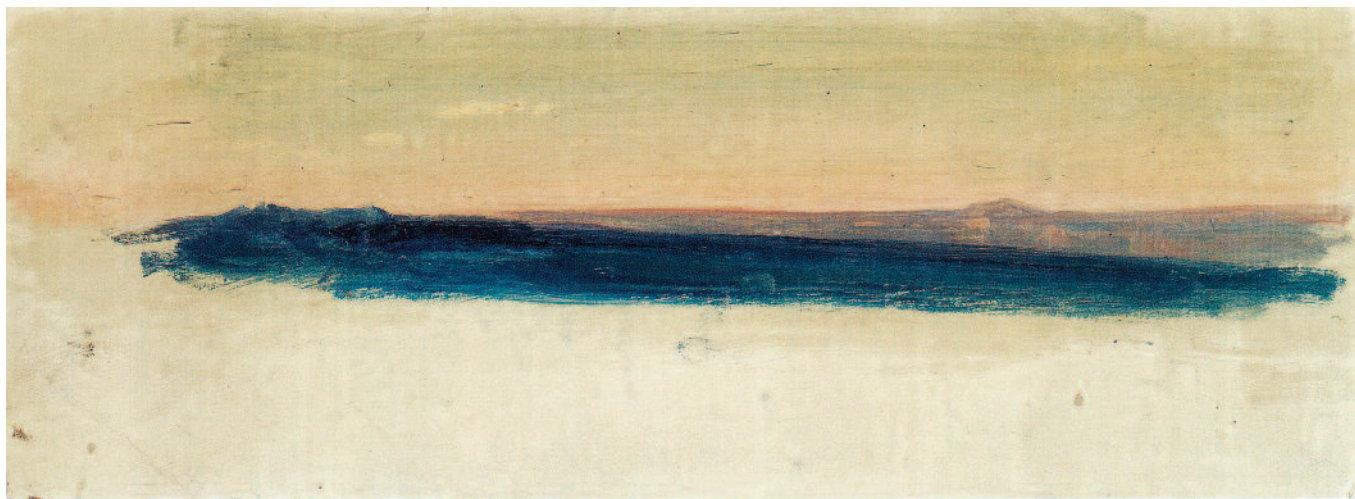


Fig. 8. CARL BLECHEN, *Effetto di luce nella Campagna romana*, olio su tela, cm 7 x 18,4 Berlino, SMPK Kupferstichkabinett |

CARL BLECHEN, *Effect of light in the Roman Campagna*, oil on canvas, cm 7 x 18.4 Berlin, SMPK Kupferstichkabinett

qualche tempo»¹⁰. Per intenderci, al numero 9 al Babuino era un albergo di prestigio, l'*Hotel de Russie*, uno dei più accorsati dell'Urbe e segnalato come tale sin dalle prime edizioni del *Baedeker* e del *Murray's Handbook*. Insomma per concedersi un simile lusso Frey doveva aver conseguito un notevole e ben stabile *status* socio-economico. Quanto poi alla partecipazione alla vita artistica romana la tuttora esigua documentazione della sua vicenda artistica non permette di spingersi oltre qualche, ancorché giustificata, intuizione. Quale supporre che abbia preso parte alle esposizioni annuali della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti nelle sale di Piazza del Popolo concesse da Gregorio XVI nel 1835, visto che, almeno a partire dal 1856, "Giovanni Frey" figura nell'Albo dei Soci del sodalizio con due azioni¹¹: ove si consideri che la gran parte dei soci era titolare di

ments and indicated as such in the first editions of the *Baedeker* guide and of *Murray's Handbook*. In short, Frey must have achieved considerable and solid social and economic status if he was able to afford to live in such style. As for his participation in Rome's artistic life, the paltry documentation we have regarding his career does not allow us to venture beyond a few (albeit informed) guesses. For instance, he may well have taken part in the national exhibitions held by the Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in the rooms on Piazza del Popolo granted by Pope Gregory XVI in 1835, given that, from 1856 at least, "Giovanni Frey" appears in the society's membership register with two shares¹¹. If we consider that an overwhelming majority of members had only one share and that only leading members of the Roman aristocracy, illustrious ecclesiastics and artists of a certain renown had



Fig. 9. CARL BLECHEN, *Impressione di Roma dalla Campagna*, olio su carta, cm 12,4 x 20,5, Berlino, SMPK, Kupferstichkabinett |

CARL BLECHEN, *Rome from the Campagna*, oil on paper, cm 12.4 x 20.5, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

una singola azione e che soltanto figure di spicco della nobiltà romana, eminenti ecclesiastici e artisti di un certo grido ne possedevano un numero superiore, ci si rende conto della statura sociale ed artistica di Frey. Va da sé che i “soci cultori” avevano diritto ad esporre le loro opere nelle sale del Popolo.

Ora, nel chiudersi di questo breve scrutinio dei nove originalissimi e determinanti dipinti su carta di Johann Jakob Frey voglio citare l'affettuoso ricordo che a lui dedica, in data 8 ottobre 1865, Ferdinand Gregorovius,

more than that, we will realise at once that Frey's social and artistic status was of some importance. And it goes without saying that the *soci cultori*, that is the artist members of the Society, were entitled to show their work in the rooms on Piazza del Popolo.

In concluding this brief analysis of these nine highly original and crucial paintings on paper by Johann Jakob Frey, I would like to quote the affectionate commemoration of him penned by Ferdinand Gregorovius, “civis romanus”, on 8 October 1865: “We have buried the painter Giovanni

“civis romanus”: «Abbiamo sepolto il pittore Giovanni Frey di Basilea alla piramide di Cestio. Egli era uno dei miei più vecchi amici romani, esperto viaggiatore è stato un tempo in Egitto con Lepsius: un uomo d'onore»¹².

Non intendo mancare di esprimere la mia simpatia a Francesca e Damiano per avermi offerto il destro di recare questo contributo, critico e sentimentale, che potrà – immodesto auspicio – aggiungere elementi nuovi alla cronaca artistica e umana di Johann Jakob Frey, pittore di vaglia e «uomo d'onore».

Note

¹ F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Lettere dall'Italia*, Torino 1983, pp. 126-127.

² N. COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura G. GUERRAZZI COSTA, introduzione di M.F. APOLLONI, Milano 1983, p. 146. George Heming Mason (1818-1872), amico e sodale di Costa.

³ F. GREGOROVIVUS, *Diari romani 1852-1874*, Roma 1982, pp. 56-57.

⁴ *A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, a cura di C. RIOPELLE e X. BRAY, Londra 2003, tav. 12, pp. 52-53.

⁵ *Vedute mediterranee di Johann Jakob Frey (Basilea 1813 – Roma 1865). Disegni ed acquarelli*, Roma 1980, p. 11.

⁶ *Animalia. Animali dipinti da Johann Jakob Frey ed altri artisti*, Roma 1989.

⁷ *Johann Jakob Frey (1813-1865). A Swiss Painter in Italy*, New York 1985, tav. 8.

⁸ *'800 danese. Architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Roma, Complesso del Vittoriano, 18 maggio – 4 giugno 2006, cat. n. 23.

⁹ *A Brush with Nature*, cit., tav. 29, pp. 88-89.

¹⁰ F.S. BONFIGLI, *The Artistical Directory or Guide to the Studios in Rome*, Roma 1858, p. 22.

¹¹ *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. Elenco dei Socii dell'anno 1856 e delle azioni da ciascuno acquistate*, Roma 1856, p. 10.

¹² Gregorovivus, cit., p. 349.

Frey of Basle at the Pyramid of Caius Cestius. He was one of my oldest Roman friends. An expert traveller, there was a time when he travelled to Egypt with Lepsius: a man of honour”¹².

I cannot fail to express my sincere gratitude to Francesca and Damiano for offering me the opportunity to pen this essay, at once critical and sentimental, which I brazenly hope will add new elements to the human and artistic history of Johann Jakob Frey, a valiant painter and a “man of honour”.

Notes

¹ F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Lettere dall'Italia*, Turin 1983, pp. 126-127.

² N. COSTA, *Quel che vidi e quel che intesi*, ed. G. GUERRAZZI COSTA, introduction by M.F. APOLLONI, Milan 1983, p. 146. George Heming Mason (1818-72), Costa's friend and comrade.

³ F. GREGOROVIVUS, *Diari romani 1852-1874*, Rome 1982, pp. 56-57.

⁴ *A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches*, ed. C. RIOPELLE and X. BRAY, London 2003, plate 12, pp. 52-53.

⁵ *Vedute mediterranee di Johann Jakob Frey (Basilea 1813 – Roma 1865). Disegni ed acquarelli*, Rome 1980, p. 11.

⁶ *Animalia. Animali dipinti da Johann Jakob Frey ed altri artisti*, Rome 1989.

⁷ *Johann Jakob Frey (1813-1865). A Swiss Painter in Italy*, New York 1985, plate 8.

⁸ *'800 danese. Architettura di Roma e paesaggi di Olevano Romano*, Rome, Complesso del Vittoriano, May 18 – June 4 2006, cat. n. 23.

⁹ *A Brush with Nature*, op. cit., plate 29, pp. 88-89.

¹⁰ F.S. BONFIGLI, *The Artistical Directory or Guide to the Studios in Rome*, Rome 1858, p. 22.

¹¹ *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. Elenco dei Socii dell'anno 1856 e delle azioni da ciascuno acquistate*, Rome 1856, p. 10.

¹² Gregorovivus, op. cit., p. 349.



Fig. 10. JOHANN JAKOB FREY, *Roma dalle pendici settentrionali della Camilluccia*, olio su tela, cm 99 x 137, Collezione privata | JOHANN JAKOB FREY, *Rome from the Northern Slopes of the Camilluccia*, oil on canvas, cm 99 x 137, Private Collection

ANTONACCI LAPICCIRELLA

FINE ART

Via Margutta 54, Roma

Tel. +39 06 45433036

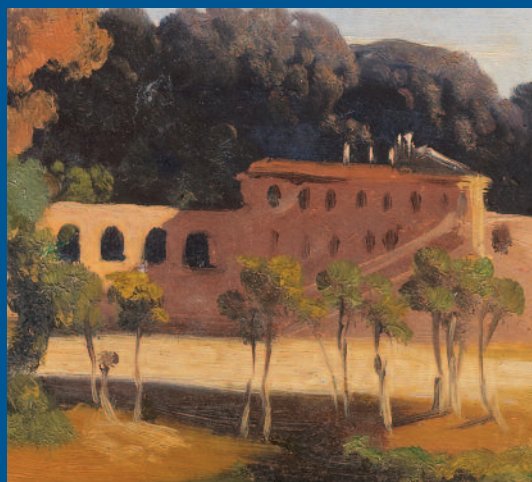
www.al-fineart.com

info@al-fineart.com

Traduzione | *Translation*
Stephen Tobin

Fotografie | *Photographs*
Arte Fotografica - Roma

Finito di stampare
nel mese di Febbraio 2017
presso Solari Grafiche
Stampato in Italia - Printed in Italy



ANTONACCI LAPICCIRELLA
ROMA

Via Margutta, 54 | 00187 Roma
Tel. +39 0645433036 | info@al-fineart.com | www.al-fineart.com