



JOSÉ DE MADRAZO A ROMA:
LA FELICITÀ ETERNA DEL 1813

Volume edito in occasione della mostra
JOSÉ DE MADRAZO A ROMA: LA FELICITÀ ETERNA DEL 1813

Roma, 19 aprile - 25 maggio 2012

© Francesca Antonacci
Via Margutta, 54
00187 Roma
Tel. +39.06.45433036 - +39.06.45433054
e-mail: info@francescaantonacci.com
www.francescaantonacci.com



© Damiano Lapicciarella
Borgognissanti, 54-56r
50123 Firenze
Tel./Fax +39.055.284902
e-mail: damiano@lapicciarella.eu
www.lapicciarella.eu



Con la gentile collaborazione di
CASTIGLIONI
DEL BOSCO

Fotolito e Stampa
Officine Tipografiche - Roma

FRANCESCO LEONE

JOSÉ DE MADRAZO
A ROMA:
LA FELICITÀ ETERNA
DEL 1813

FRANCESCA ANTONACCI
Via Margutta 54, Roma

DAMIANO LAPICCIRELLA
Borgo Ognissanti 54/56r, Firenze



JOSÉ DE MADRAZO Y AGUDO

(Santander, 1781 - Madrid, 1859)

LA FELICITÀ ETERNA, 1813

Olio su tela, 210 x 189 cm

Firmato e datato sulla tavola tenuta dal putto di sinistra:
“J. de Mádraso f.t Roma/1813”

Iscritto sulle tavole:
“FELICES / QUI AMANT / CUSTOD. - FELICES / QUI CUSTOD. / AMANDO”

Provenienza:

1813, Carlo IV di Spagna, residenza reale di Sant’Alessio sull’Aventino a Roma;
1818, Madrid, collezioni reali;
1829-30, Napoli, palazzo reale, dono di nozze di Ferdinando VII a Maria Cristina di Borbone;
XX secolo, Milano, collezione privata.

Cornice in legno dorato e intagliato
risalente agli anni venti-trenta dell’Ottocento
con i gigli dei Borbone Napoli intagliati ai quattro angoli



Al verso della cornice e del telaio due sigilli in ceralacca
con le insegne dei Borbone di Napoli
risalenti agli anni venti-trenta dell’Ottocento

STORIA E PROVENIENZA

1813

La tela viene dipinta da Madrazo su commissione del re Carlo IV di Spagna per uno dei soffitti dell'appartamento reale della residenza del monastero di Sant'Alessio sull'Aventino a Roma.

Il monastero, appartenuto ai frati Girolamini, era stato soppresso dai francesi nel 1810 e acquistato da Carlo IV di Spagna, esiliato nel 1812 da Napoleone a Roma (dove era giunto il 16 di luglio), quale sua residenza estiva.

1818

L'opera risulta inventariata tra i 688 dipinti appartenenti ai sovrani Carlo IV e Maria Luisa che devono rientrare a Madrid dall'Italia e imbarcato sulla nave che il 4 marzo del 1818 naufraga nel golfo del Leone, al confine tra Francia e Spagna. Apparentemente il dipinto non sembra aver subito danni. Anche se non è da escludere e che, recuperata e trasportata a Barcellona, la tela sia stata interessata da un eventuale restauro ad opera proprio di Madrazo. Sappiamo per certo che ciò accadde alla *Morte di Viriato* (fig. 5), al *Trionfo dell'Amor divino sull'Amor profano* (fig. 10) e ad altri dipinti che subirono la stessa sorte, per il cui restauro Madrazo, affrettatosi a raggiungere Barcellona una volta arrivati i dipinti recuperati dal naufragio, allestì un vero e proprio laboratorio di restauro. Soltanto in un secondo momento le opere recuperate furono condotte a Madrid.

1829-1830

In questi anni il dipinto fu trasferito a palazzo Reale a Napoli, con ogni probabilità quale dono di nozze di Ferdinando VII, figlio di Carlo IV, a Maria Cristina di Borbone, sposata nel 1829 dopo la morte della sua terza consorte Maria Giuseppina di Sassonia. La notizia è confermata da Federico de Madrazo (1815-1894), figlio di José, nei *Recuerdos de mi vida* stilati nell'ultimo quarto del XIX secolo ma rimasti inediti fino al 1994. Qui è scritto che il dipinto de *La Felicidad Eterna* decorava il soffitto della stanza di Sant'Alessio in cui Carlo IV conservava una "hermosa colección de cuadros antiguos y modernos" e che "pasó después de la muerte del ex-Rey a Madrid y de aquí al Palacio Real de Nápoles" (FEDERICO DE MADRAZO 1994A, p. 16).

Devono risalire agli anni del trasferimento del dipinto a Napoli sia la cornice con i gigli borbonici ai quattro angoli che i due sigilli reali apposti sul verso della cornice e del telaio.

1835

Nella *Lista* manoscritta dei suoi dipinti, stilata di memoria il 9 di dicembre per essere pubblicata sulla rivista "El Artista" dal suo allievo Valentín Carderera (C[ARDERERA] 1835), e invece rimasta inedita fino al 1992, Madrazo cita la tela come "alegoría pintada al óleo para un techo de S.r D.n Carlos IV, este cuadro lo posee hoy día la Reyna viuda de Nápoles" (*Lista de los retratos y cuadros de Historia que le va executados D.n José de Madrazo hasta el día de hoy, 9 de Diz.e de 1835* in JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1992, pp. 367-370: p. 368, n. 38; il documento è conservato presso l'Archivo Histórico Nacional di Madrid: Diversos, Colecciones-Bellas Artes, leg. 365).

1840

Il 28 di febbraio Federico de Madrazo, che sta soggiornando a Roma, indirizza al padre José una missiva in cui scrive d'aver visto nella residenza dell'ambasciatore di Francia, tra i disegni di un album costituito dalla moglie del diplomatico, un foglio raffigurante la *Felicità Eterna*: "Encima de un velador, entre otros libros, en la sala donde está el retrato del Rey debajo de un rico dosel de terciopelo, vi el Album de la embajadora en el que brilla el dibujito que V. ha hecho de *La Felicidad eterna*" (FEDERICO DE MADRAZO 1994B).

Si tratta, con ogni probabilità, di un disegno diverso da quello in collezione privata a Guadalajara (cfr qui il paragrafo "Opere in relazione" e fig. 1).



OPERE IN RELAZIONE

La Felicità Eterna, 1813

Penna e acquerello su carta, 560 x 450 mm

Firmato: "J. De Madrazo F. R. / 1813"

Iscritto: "FELICES / QUI AMANT / CUSTOD";

"FELICES / QUI CUSTOD / AMANDO";

"Cuadro al oleo p.a /techo - pint. Por D.n José de Madrazo /p.a Carlos IV. - existente en Nápoles"

Provenienza: Eredi Madrazo, Guadalajara, Collezione Privata (*JOSÉ DE MADRAZO* 1998, p. 412, n. 69).

(fig. 1)



Fig. 1

José de Madrazo, *La Felicità Eterna*, 1813, penna e acquerello su carta; Guadalajara, Collezione Privata.

BIBLIOGRAFIA SUL DIPINTO

C[ARDERERA] 1835, p. 308.

CAVEDA 1868, II, p. 316.

OSSORIO Y BERNARD 1883-1884, p. 399.

VEGUE Y GOLDON, SÁNCHEZ CANTÓN 1921, p. 73.

DE PANTORBA 1947, p. 67.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1992, p. 368, n. 38.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994, pp. 136-137.

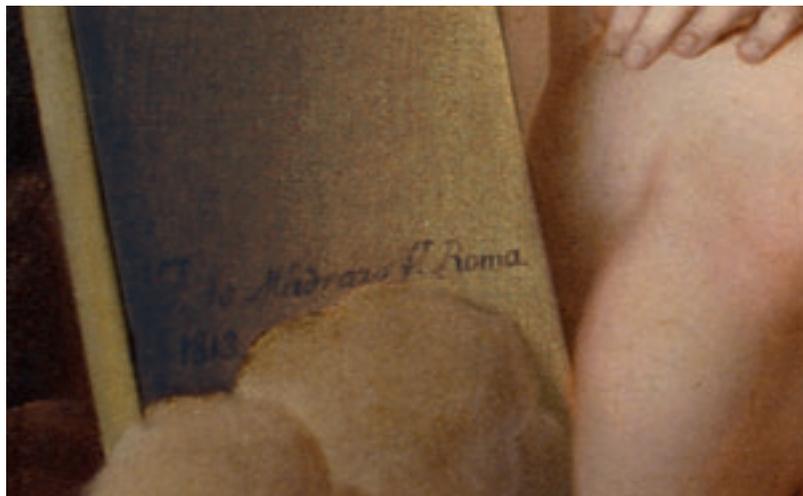
DE MADRAZO 1994A, p. 16.

DE MADRAZO 1994B, alla data 28-02-1840.

JOSÉ DE MADRAZO 1998, p. 412, cat. 69.

DÍEZ 1998, p. 97.

LEONE 2003, p. 638, fig. 33.



IL TEMA RAFFIGURATO

In una prospettiva antinapoleonica di celebrazione di una gloriosa e antica dinastia reale come quella spagnola, custode di valori plurisecolari legittimati da un diritto divino che ambiscono all'eterno legandola alla chiesa di Roma e che riusciranno a sopravvivere ben oltre la contingenza storica favorevole alla meteora di Napoleone, il grande dipinto di Madrazo raffigura l'allegoria della Felicità Eterna così come viene descritta da Cesare Ripa nell'*Iconologia* (I edizione: Roma 1593; l'edizione più popolare è quella dell'abate Cesare Orlandi stampata a Perugia in 5 volumi tra il 1764 e il 1767: Ripa [1593] 1764-1767):

“Giovane, ignuda, con le trecce d'oro, coronata di Lauro, sia bella, e risplendente, sederà sopra il Cielo stellato, tenendo una palma nella sinistra mano, e nella destra una fiamma di fuoco, alzando gl'occhi in alto, con segni di allegrezza. Giovane, si dipinge, perciocché la felicità eterna non ha seco, se non allegrezza perpetua, sanità vera, bene incorrotto, e tutte le grazie particolari, che seguono la gioventù, e delle quali l'altre età sono difettose. Si fa ignuda, perché non ha bisogno di valersi delle cose caduche della Terra, o per sovvenire alla vita, o per ornarsi, ma tutto il ben suo, e l'altrui nasce immediatamente da lei medesima. I Capelli d'oro sono i pensieri soavi di sempiterna pace, e sicura concordia. In questo significato è pigliato l'Oro ancora da' Poeti, che è la prima età incorrotta de gli uomini, quando si viveva senza contaminare le leggi della natura; essi la dimandarono l'età dell'Oro, come si è detto in altro proposito altrove. Ponsi a sedere sopra il Cielo stellato, per dimostrare, che la vera felicità, che solo in Cielo si gode, non è soggetta a rapido corso delle stelle, e allo scambievole movimento de' tempi. La Corona del Lauro con la palma mostra, che non si può andare alla felicità del Cielo, se non per molte tribolazioni, essendo vero il detto di S. Paolo, che dice: Non coronabitur nisi qui legitimum certaverit. La fiamma ardente dimostra l'amor di Dio, e il mirar alto la contemplatione di lui, perché in ambedue queste parti consiste la beatitudine, e la compita felicità”.

Nel “rapido corso delle stelle” e nello “scambievole movimento de' tempi” citati da Ripa, ai quali non può essere soggetta la “vera felicità” (quella, appunto, raggiunta con la pratica dei valori cristiani e un illuminato governo monarchico), Madrazo, il re e i loro consulenti iconografici intesero cogliere, con ogni probabilità, una prefigurazione delle passeggere vicende storiche di Napoleone, solo momentaneamente vittorioso, al cui impero Roma fu assoggetta nel 1809 subito dopo l'annessione degli Stati pontifici con il decreto del 17 maggio emanato dal campo imperiale di Vienna, il forzato allontanamento di papa Pio VII Chiaramonti la notte tra il 5 e il 6 luglio insieme al cardinal Pacca (il papa resterà in esilio fino al 1814) e la cessazione del potere temporale della chiesa. In questa lettura storica antinapoleonica, alle transitorie angustie sofferte dalla Chiesa di Roma e all'esilio romano imposto da Napoleone al deposedo re Carlo IV di Spagna farebbe eco l'ultimo passo della descrizione di Ripa con il riferimento alle “molte tribolazioni” necessarie per giungere alla “felicità del Cielo” e il richiamo a San Paolo. Mentre l'Età dell'Oro, cui alludono, come scrive Ripa, i capelli d'oro della personificazione femminile, può essere identificata con l'era che verrà, nuovamente sotto l'egida del sovrano restaurato e illuminata dall'amore per Dio e dalla contemplazione, cui si riferiscono rispettivamente la face ardente tenuta nella mano e lo sguardo rivolto verso l'alto.

FONTI FIGURATIVE DEL DIPINTO

Sin dal suo arrivo a Roma alla fine del 1803, dopo gli studi nell'atelier parigino di Jacques-Louis David, Madrazo (che a Roma resterà per ben 16 anni, fino al 1819) aveva guardato con senso di imprescindibilità al magistero classicista di Raffaello, come tutti gli artisti di quella generazione giunti nella città papale - capitale universale delle arti contemporanee e custode dei capolavori dell'arte passata di ogni epoca - per formarsi sulle norme universali del vero gusto e per compiere definitivamente la palingenesi classicista delle arti attraverso il magistero degli antichi e lo studio della "maniera grande" dei classici moderni, da Raffaello ai Carracci, da Reni a Domenichino.

Si chiarisce emblematicamente in questa prospettiva - sul piano formale, però, filtrata dal classicismo sentimentale di Tommaso Minardi, dalle modanature stondate e allungate del purismo di Jean-Auguste-Dominique Ingres e dalle sperimentazioni avanguardistiche di Pelagio Palagi e Francesco Hayez - la forte impronta raffaellesca della *Felicità Eterna* di Madrazo, in cui la figura femminile, come ha notato Jordán de Urríes y de la Colina nel 1994, ricorda sia il celebre affresco della *Galatea* a Villa Farnesina che l'allegoria della *Poesia* affrescata da Raffaello in uno dei quattro medaglioni della volta della Stanza della Segnatura in Vaticano (**fig. 2**). Quest'ultimo riferimento è ancor più stringente - per le varianti che Madrazo mostra di recepire rispetto all'affresco - se si affianca il dipinto all'acquaforte che dai primi modelli raffaelleschi, antecedenti e in parte variati rispetto agli affreschi, trasse tra il 1514 e il 1520 Marcantonio Raimondi (**fig. 3**), del quale molte incisioni erano conservate tra le raccolte personali di José de Madrazo (cfr. *LOS MADRAZO* 1985, p. 60, n. 1; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994, p. 137).

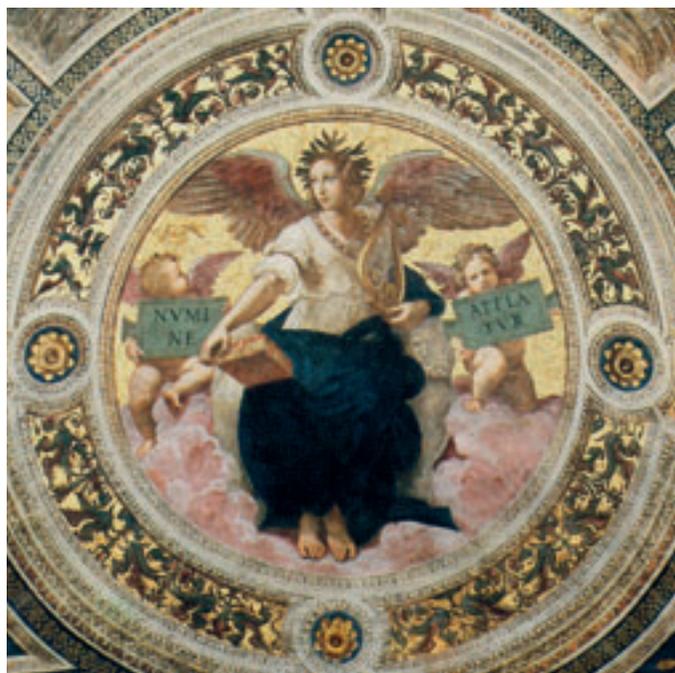


Fig. 2
Raffaello, *La Poesia*, 1508-1511, affresco, particolare della decorazione della volta della Stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 3
Marcantonio Raimondi, *La Poesia* (da Raffaello), 1514-1520 circa; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica.





IL CONTESTO ARTISTICO, L'ATTIVITÀ ROMANA DI MADRAZO (1803-1819) E IL RITROVAMENTO DELLA *FELICITÀ ETERNA*

Quando Madrazo vi giunse nel 1803 Roma tornava a vivere una delle fasi più avvincenti della sua plurisecolare storia artistica; in quel momento indubbiamente la più avvincente d'Europa, cui neanche la Parigi di David può essere paragonata.

Infranti i sogni della Repubblica giacobina, eletto papa Pio VII nell'anno 1800, Roma, proprio nel momento in cui Madrazo la raggiungeva, tornava a essere l'ambita meta del *Grand Tour*; la patria mondiale delle arti in cui dovevano nuovamente confluire viaggiatori stranieri da ogni parte del mondo, dopo il blocco della seconda metà degli anni novanta dovuto alle guerre e al precipitare degli eventi politici. In brevissimo tempo, come ormai hanno ampiamente documentato gli studi dell'ultimo decennio avviati dalla mostra *Maestà di Roma* del 2003, la città, culla di colonie d'artisti di ogni nazionalità, tornò a essere la "locomotiva d'Europa".

Ma rispetto agli ultimi anni del secolo precedente - che artisticamente si erano chiusi sotto il segno dell'eredità di Anton Raphael Mengs, Pompeo Batoni e Domenico Corvi - ora, con l'avvio del nuovo secolo e in coincidenza del dominio francese (1809-1814), venivano maturando esperienze e linguaggi nuovi (d'avanguardia direi), dei quali lo stesso Madrazo sarebbe stato profondamente partecipe e in cui si sarebbero perfettamente inquadrate le esperienze primitiviste di Ingres e dei suoi satelliti, lo spiritualismo dei Nazareni tedeschi, il classicismo sentimentale di Tommaso Minardi, la sintassi visiva dei giovani artisti italiani che durante il periodo napoleonico avrebbero ruotato attorno all'Accademia d'Italia del palazzo di Venezia, con in testa Francesco Hayez e Pelagio Palagi, artefici con la Restaurazione della svolta romantica (LEONE 2009).

Dunque Roma, con la presenza di una multiforme eterogeneità di linguaggi in grado di favorire naturalmente l'emulazione tra gli artisti, l'avanzamento delle arti e il dibattito critico, era destinata a restare, ancora per pochi ma decisivi lustri, un avanzato centro di elaborazione artistica e di smistamento di opere su scala internazionale. È proprio Hayez, giuntovi nel 1809 (nello stesso anno in cui si tiene nelle sale del Campidoglio la fondamentale esposizione d'arte voluta dalle autorità napoleoniche per salutare l'elezione di Roma a città imperiale e per fare il punto sulla contemporanea situazione artistica romana), a restituire con grande efficacia, nei suoi tardi *Ricordi* autobiografici, l'impareggiabile effervescenza culturale della Roma di quel momento. "Roma - scrive il giovane pittore - aveva cambiato Governo, [...] era divenuta un dipartimento dell'Impero Francese. [...]. In quel tempo in Roma si godeva di molta libertà, e specialmente gli artisti, e credo che come in quell'epoca, non ve ne siano mai stati tanti in quella città. Ve n'erano di tutte le nazioni e ognuna di queste aveva la sua accademia, o sostenuta dal proprio governo, ovvero dall'unione di artisti che privatamente a loro spese la sostenevano. V'erano i Tedeschi che formavano la loro scuola, e gl'Italiani cominciarono allora a formarla [...]. I Spagnoli, i Russi, ed altri ancora avevano le loro Accademie, e molte, come dissi, esistevano per opera privata" (HAYEZ 1995, p. 63).

Oltre alla mostra del 1809 in Campidoglio, un decisivo momento di confronto tra i diversi idiomi compresenti a Roma fu il cantiere del Quirinale napoleonico, l'imponente impresa decorativa diretta dall'architetto Raffaele Stern e da una prestigiosa commissione in cui comparivano anche Canova e Dominique-Vivant Denon, decretata dalle autorità napoleoniche e controllata dall'imperatore in persona, per quelle stanze (sette in tutto) del palazzo del Quirinale, dal 1809 palazzo Imperiale, che avrebbero dovuto ospitare Napoleone e Maria Luisa al loro tanto atteso (ma invano) arrivo a Roma. Un'impresa che tra il 1811 e il 1813 vide confrontarsi, contribuendo notevolmente allo sviluppo di nuovi linguaggi figurativi, un gran numero di artisti, tra i quali, oltre a Ingres, figuravano i nomi di Felice Giani, Pelagio Palagi, Vincenzo Camuccini, Gaspare Landi, Bartolomeo Pinelli, Tommaso Conca, Luigi Agricola, Paul Duqueylar, Agostino Nocchi, Stefano Tofanelli, Filippo Agricola, degli scultori Bertel Thorvaldsen, Carlo Finelli, Massimiliano Laboureur (TERNOIS 1970; *IL PALAZZO DEL QUIRINALE* 1989).

A questi si deve aggiungere lo stesso Madrazo, al quale nel 1812, per il secondo salone dell'appartamento dell'imperatrice, alla cui decorazione dovevano contribuire anche i dipinti di Ingres (il celebre *Romolo vincitore di*

Acrone; tempera su tela, Parigi, Musée du Louvre), Giacomo Conca (*Battaglia delle Termopili*, disperso) e Luigi Agricola (*Orazio Coclite*, disperso), fu affidato il tema della *Battaglia dei troiani per il corpo di Patroclo*. L'opera, ultimata e collocata entro il 1812, criticata dall'*Intendent* francese Martial Daru, che in una lettera del 9 gennaio 1813 parla di difetti e durezza delle campiture cromatiche a fronte dei pregi della composizione e del disegno (paradigmaticamente sono le stesse critiche mosse qualche anno prima alla *Morte di Cesare* di Camuccini da parte della comunità artistica romana), risulta ad oggi dispersa come buona parte dei dipinti che durante il pontificato di Pio IX, tra la fine degli anni quaranta e il 1851, furono rimossi e trasportati al palazzo Lateranense (SCARPATI 1989; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994, pp. 133-136). Mentre se ne conserva il cartone preparatorio presso il Museo de Arte Moderno di Madrid (LAFRANCONI 2003, p. 153; **fig. 4**).



Fig. 4

José de Madrazo, *Battaglia dei troiani per il corpo di Patroclo*, 1812, cartone; Madrid, Museo de Arte Moderno.

L'esecuzione della *Felicità Eterna* di Madrazo, dipinta nel 1813 per un'altra residenza reale (quella di un re deposto ed esiliato), intrisa del classicismo sentimentale minardiano e profilata con modanature stondate e allungate che richiamano Ingres, si colloca esattamente in questo contesto figurativo, anche se, ritengo, con una valenza contenutistica e ideologica assolutamente antitetica rispetto al clima di celebrazione napoleonica che si intendeva orchestrare all'interno della residenza imperiale.

In questa prospettiva il ritrovamento del dipinto, sino ad oggi noto soltanto da una fotografia (cfr. LEONE 2003, p. 638, fig. 33), si configura di notevole rilevanza per gli studi storico-artistici perché risulta l'unica testimonianza che documenti il cantiere degli appartamenti reali di Carlo IV in Sant'Alessio. Una committenza di grandissimo livello, ma quasi dimenticata dalla storia dell'arte, che ha rappresentato il culmine, e per certi versi anche l'epilogo,

di una intera stagione figurativa, insieme all'impresa decorativa del Quirinale (soltanto in parte compiuta e soltanto in parte conservata), ai temi esemplari di storia romana fatti dipingere su tela tra il 1810 e il 1814 dal principe Gabrielli per i suoi appartamenti del palazzo di Monte Giordano (oggi palazzo Taverna) a Landi, Camuccini, Giacomo Conca e Agostino Tofanelli e ai distrutti affreschi compiuti nel 1813-14 da Palagi e, in misura minoritaria, ancora da Landi e Camuccini per la Galleria di Teseo del demolito palazzo Torlonia di piazza Venezia, voluti dal banchiere napoleonico Giovanni Torlonia.

Con la Restaurazione molto cambierà. Tramontati definitivamente lo spirito d'avanguardia della cultura figurativa romana e la sperimentazione estetica neoclassica, le trame innovative della pittura di storia si svolgeranno altrove in Italia, particolarmente a Milano, in parte anche a Firenze.

Ma torniamo a Madrazo. A Roma egli vi era giunto sul finire del 1803 con David negli occhi e gli antichi nel cuore e aveva trovato nel coté davidiano del neoclassicismo romano, nel modello dell'*exemplum virtutis*, rappresentato ai massimi vertici dal classicismo eroico-quiritario della *Morte di Cesare* e della *Morte di Virginia* di Camuccini, un ideale terreno di coltura delle sue elaborazioni artistiche. Di ciò sono documento la *Morte di Lucrezia* del 1804 - che però, in quanto disperso, possiamo giudicare soltanto da una incisione di Giovanni Battista Romero del 1804 pubblicata sulle "Memorie Enciclopediche Romane" del 1806 (fig. 6) - e, soprattutto, il



Fig. 5
José de Madrazo, *Morte di Viriatio*, 1807, olio su tela; Madrid, Museo del Prado.



Fig. 6
Giovanni Battista Romero (incisore), E. H. Montagny (disegno), *La Morte di Lucrezia - 1804*, incisione dal dipinto disperso di José del Madrazo; da G. A. Guattani, "Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità, ecc.", I, Roma, 1806, p. 51.

capolavoro della *Morte di Viriato* (Madrid, Museo del Prado; **fig. 5**), ultimato nel 1807 e ispirato alla vicenda dell'eroe lusitano Viriato, morto del 139 d. C. dopo decenni di estenuante lotta contro i romani invasori della penisola iberica (BROOK 2003A). Un dipinto magistrale in cui Madrazo - volendo assicurarsi, grazie al tema di storia patria, l'appoggio economico della corona e conseguentemente il prolungamento del soggiorno romano in un momento di grave crisi per il mercato dell'arte - aveva saputo rielaborare il modello seicentesco di Poussin (la *Morte di Germanico*), i vertici del classicismo anglofono del secolo precedente (Gavin Hamilton e John Flaxman; ARIAS ANGLÉS 1985) attraverso le istanze davidiane e gli esempi più recenti che il contesto romano poteva offrire. Tra questi, in primo luogo, l'arcaismo astratto e primitivista del giovane Ingres, che a Roma era giunto soltanto nel 1806 ma che Madrazo aveva ben conosciuto a Parigi nello studio di David e con il quale, come accennato, si sarebbe ritrovato a lavorare gomito a gomito nelle stanze del palazzo del Quirinale. Un empito stilistico e ideativo - quello di Ingres - che a Roma, di lì a pochi anni, si sarebbe intrecciato, oltreché con le ricerche dello stesso Madrazo, con il purismo lineare di Pinelli e Minardi, con lo spirito neoquattrocentesco dei primi pittori Nazareni (Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius, Philipp Veit, Karl Eggers), con il classicismo raffaellesco di Camuccini, con il neocinquecentismo coloristico di Landi, con lo studio sui Primitivi italiani su cui proprio gli esperimenti espressivi di Hayez (**fig. 7**)



Fig. 7
Francesco Hayez, *Atleta trionfante*, 1813, olio su tela; Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 8
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Romolo vincitore di Acrone*, 1812, tempera su tela;
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, in deposito al Musée du Louvre.

e del compagno di pensionato Giovanni De Min stavano lavorando. Dopo l'*Edipo e la sfinge* del 1808 (Parigi, Musée du Louvre), il *Giove e Teti* del 1810-11 (Aix-en-Provence, Musée Granet), sarà proprio nel *Romolo vincitore di Acrone* (per lo stesso salone per cui Madrazo dipinse la *Battaglia dei troiani per il corpo di Patroclo*; **fig. 8**) e nel *Sogno di Ossian* (Montauban, Musée Ingres) - e cioè nei due rivoluzionari e monumentali dipinti licenziati per il cantiere del Quirinale tra il 1812 e il 1813, proprio alla medesima altezza cronologia della *Felicità Eterna* - che Ingres riuscì a esprimere i vertici di queste rivoluzionarie istanze figurative.

Il biennio 1812-1813 fu, dunque, mirabile per la storia dell'arte romana e conseguentemente europea. E lo fu anche - direi in particolar modo - per la carriera artistica di Madrazo. A quelle date egli era pittore affermato, una delle figure più rilevanti della forte comunità artistica spagnola, saldamente impiantata a Roma dal tardo Settecento sotto il patrocinio dell'Accademia Reale di San Fernando di Madrid e, ovviamente, finanziata dalla corona (BROOK 1999). Anche se nel 1808, con l'invasione della Spagna da parte delle armate napoleoniche, la deposizione dei Borbone e l'insediamento sul trono di Giuseppe Bonaparte, le fortune degli artisti spagnoli a Roma erano improvvisamente mutate, e non certo in meglio. Quell'anno il palazzo di Spagna - la dimora dei pensionati iberici residenti a Roma - era stato occupato dai francesi e gli artisti spagnoli sbattuti fuori, senza più il sostegno finanziario di Madrid e privati di ogni opportunità di lavoro. Nel gennaio del 1809 erano stati addirittura incarcerati in Castel Sant'Angelo per esser rimasti fedeli a Carlo IV e aver rifiutato giuramento di fedeltà al nuovo re Giuseppe Bonaparte. Era stato soltanto il repentino intervento di Antonio Canova - in quegli anni figura cardine nella tutela e nel sostentamento degli artisti di ogni nazionalità residenti a Roma - a permetterne la scarcerazione.

Ovviamente anche Madrazo, dopo il grande successo della *Morte di Viriato* del 1807, era stato travolto da quei disastrosi eventi e fu soltanto l'arrivo a Roma, nel 1812, di re Carlo IV esiliato da Napoleone a sancire per lui - e chiaramente per i suoi connazionali - il termine di quel terribile triennio e l'avvio di una nuova stagione, il cui abbrivio fu segnato proprio dal coinvolgimento, insieme al connazionale scultore Alvarez Cubero, nel cantiere del Quirinale di Napoleone.

Fu però il 1813 l'*annus mirabilis* della sua carriera, quello in cui Madrazo licenziò due capolavori - gli unici, a noi oggi noti, paragonabili per esiti alla *Morte di Viriato* - appartenenti al genere dell'allegoria moraleggiante di matrice cristiana, dopo essersi sperimentato, nel 1812, nel grave e impegnativo cimento della grande pittura di storia con la tela per il Quirinale e finanche nella pittura di genere popolare con la tela dei *Pifferai* (**fig. 9**), in cui il rigore prospettico,



Fig. 9

José de Madrazo, *Pifferai suonano davanti alla statua della Madonna*, 1812, olio su tela; Madrid, collezione privata.



Fig. 10

José de Madrazo, *Trionfo dell'Amor divino sull'Amor profano*, 1813, olio su tela; Madrid, Museo del Prado.

la razionalità compositiva, il nitor e delle atmosfere e le figure e dalla valenza sentimentale, già venute d'inquietudini romantiche e come estrapolate da un passato estraneo ai circuiti della storia, rimandano ai Nazareni e alla pittura di genere, non priva di accenti religiosi, di francesi come la Hortense Lescot e François-Marius Granet (BROOK 2003B).

I due capolavori del 1813 sono, appunto, la *Felicità Eterna* e il *Trionfo dell'Amor divino sull'Amor profano* (JOSÉ DE MADRAZO 1998, pp. 252-255, cat. 11; **fig. 10**); dipinto in cui, oltre allo stretto parallelo con gli *Amorini* di Canova, con l'impeto di Grazia del registro creativo di Palagi e, soprattutto, con la rivoluzionaria sintesi formale di Hayez (**fig. 12**), ben si collegano, come nella *Felicità Eterna*, le suggestioni di quel "clas-

sicismo sentimentale” di marca schilleriana e di area tedesca che nel primo decennio dell'Ottocento sul versante figurativo era stato interpretato a Roma da Joseph Anton Koch e Gottlieb Schick - nella Città Eterna fino al 1811 e evidentemente ben presente a Madrazo nell'impaginato paesistico del dipinto - e che ora veniva rimodulato dal talento eccentrico e complesso di Minardi. Mentre per la testa dell'Amore coronato d'alloro i paralleli più stringenti sono nella figura di Apollo del *Parnaso* di Mengs a Villa Albani - dell'Anton Raphael Mengs che in Spagna aveva lasciato brani pittorici decisivi per la riforma classicista dello stile sui quali si erano formate intere generazioni di pittori - e, ancor più, nell'Apollo citaredo del *Parnaso* di Raffaello nella Stanza della Segnatura (**fig. 11**).

I dipinti compiuti tra il 1812 e il 1813 decretarono la definitiva e pubblica consacrazione di Madrazo. Nel '13 anche sul versante istituzionale giunsero due decisivi riconoscimenti: la nomina a socio di merito dell'Accademia di San Luca (12 dicembre)



Fig. 11
Raffaello, *Apollo*, 1508-1511, affresco, particolare del *Parnaso* della Stanza della Segnatura; Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 12
Francesco Hayez, *Amore*, 1816 circa, olio su tela; Milano, Accademia di Belle Arti di Brera.

e quella di “Pintor de la Real Cámara de Carlos IV y María Luisa” in Roma.

Nel 1814, come gli altri artisti spagnoli di stanza a Roma, Madrazo si vide rinnovato il pensionato artistico per ordine di re Ferdinando VII - appena succeduto al padre Carlo IV, che morirà a Roma il 20 gennaio del '19 - e poté trattenersi nella Città Eterna fino al 1819.

Quell'anno, avendo fatto definitivo rientro a Madrid, Madrazo fu osannato quale artefice del rinnovamento artistico spagnolo, dopo essere stato nominato - il 18 ottobre del 1818 - socio dell'Accademia Reale di San Fernando, nelle cui sale l'esposizione della *Morte di Viriato* fu accolta dal corpo accademico in una generale acclamazione.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

RIPA [1593] 1764-1767

C. Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi*, 5 vols., Perugia 1764-1767.

C[ARDERERA] 1835

V. C[arderera], *Galería de Ingenios Contemporáneos: don José de Madrazo*, in "El Artista", II, XXVI, pp 306-310.

CAVEDA 1868

J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, 2 voll., Madrid.

OSSORIO Y BERNARD 1883-1884

M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid.

VEGUE Y GOLDON, SÁNCHEZ CANTÓN 1921

A. Vegue y Goldon, F.J. Sánchez Cantón, *Tres salas del Museo Romántico (Donación Vega Inclán). Catálogo*, Madrid.

DE PANTORBA 1947

B. de Pantorba, *Don José de Madrazo*, in "Arte Español", XVII, pp. 64-74.

TERNOIS 1970

D. Ternois, *Napoléon et la decoration du Palais Impérial de Montecavallo en 1811-1813*, in "Revue de l'art", nn.4-7, pp. 68-89.

EALO DE SA 1981

M. Ealo de Sa, *José de Madrazo, primer pintor neoclásico de España en su bicentenario 1781-1981*, Santander.

ARIAS ANGLÉS 1985

E. Arias Anglés, *Influencias de John Flaxman y Gavin Hamilton en José de Madrazo y nueva lectura de la Muerte de Viriato*, in "Archivo Español de arte", 232, pp. 351-362.

LOS MADRAZO 1985

Los Madrazo, catalogo della mostra, Madrid.

IL PALAZZO DEL QUIRINALE 1989

Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico, a cura di M. Natoli, M. A. Scarpati, 2 voll., Roma.

SCARPATI 1989

M. A. Scarpati, scheda in *IL PALAZZO DEL QUIRINALE* 1989, I, p. 552.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1992

J. Jordán de Urríes y de la Colina, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in "Arte Español de arte", 65, pp. 351-370.

DE MADRAZO 1994A

F. de Madrazo, *Recuerdos de mi vida*, in *Federico de Madrazo (1815-1894)*, catalogo della mostra, a cura di C. González López, M. Martí Aixelá, Madrid, pp. 11-108.

DE MADRAZO 1994B

F. de Madrazo, *Federico de Madrazo, Epistolario*, 2 voll., Madrid, alla data 28-02-1840.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA 1994

J. Jordán de Urríes y de la Colina, *José de Madrazo en Italia (1803-1819)*, in "Arte Español de arte", 67, pp. 129-148.

HAYEZ 1995

F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, trascrizione di C. Ferri, Vicenza.

DÍEZ 1998

J. L. Díez, *José de Madrazo, pintor y dibujante*, in *JOSÉ DE MADRAZO* 1998, pp. 71-117.

JOSÉ DE MADRAZO 1998

José de Madrazo (1781-1859), catalogo della mostra (Santander, Madrid), a cura di J. L. Díez, Santander.

BROOK 1999

C. Brook, *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 68, pp. 17-30.

BROOK 2003A

C. Brook, *José de Madrazo - Morte di Viriato*, scheda in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, p. 139.

BROOK 2003B

C. Brook, *José de Madrazo - Pifferai suonano davanti alla statua della Madonna*, scheda in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, p. 131.

LAFRANCONI 2003

M. Lafranconi, *Il programma cesareo del Quirinale*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 151-156.

LEONE 2003

F. Leone, *Diario di Roma. 1815 - 1849*, in *MAESTÀ DI ROMA* 2003, pp. 617 - 643.

MAESTÀ DI ROMA 2003

Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia: Universale ed Eterna, Capitale delle arti, catalogo della mostra di Roma, progetto S. Susinno, realizzazione S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, Milano.

LEONE 2009

L'officina neoclassica: anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo, in *OFFICINA NEOCLASSICA* 2009, pp. 18-53.

OFFICINA NEOCLASSICA 2009

L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia, catalogo della mostra di Faenza, a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Milano.



*finito di stampare nel mese di aprile 2012
presso Officine Tipografiche - Roma*

