

Gerd Blum

Hans von Marées a Napoli: Arte e autobiografia

a Gottfried Boehm per il suo 60° compleanno

Napoli è l'unica città italiana nella quale si trova ancora oggi un'opera principale di von Marées: gli affreschi della Stazione Zoologica; i soggiorni relativamente brevi a Napoli, e l'incontro con l'arte antica conservata nel Museo Archeologico Nazionale, hanno lasciato nel mondo iconico di Marées un'impronta profonda, maggiore di quella lasciata dalla vicinanza con le opere d'arte di Firenze e Roma, città nelle quali il pittore visse per anni.

Conoscendo i disegni e i dipinti di Hans von Marées e passeggiando tra le sale del Museo Archeologico, si è tentati di interpretare una gran parte dell'opera di Marées posteriore al 1874 come metamorfosi di opere principali esposte in questo museo. Il rinnovamento di Marées dell'antica pittura e scultura di Pompei ed Ercolano, già analizzato, per quanto riguarda la pittura, in modo approfondito da Annemarie Kuhn-Wengenmayr (in questo volume) e Rudolf Kuhn (1987), ha anche una decisa impronta autobiografica che sinora non è stata affatto messa in luce.

Com'è noto, di particolare importanza per Marées è il *Rilievo marmoreo con Orfeo ed Euridice* (Fig. 42; Schmoll gen. Eisenwerth 1988), che l'artista ha interpretato in tutta una serie di disegni e dipinti (Fig. XVIII, 11, 43) in rapporto alla sua sofferta relazione con la sua amica e amata, Irene Koppel, e il suo allievo e amico intimo, Adolf Hildebrand. Dopo che Irene Koppel si era separata dal marito e aveva sposato Hildebrand, il rapporto tra Marées e i due, le persone che, insieme a Konrad Fiedler, gli erano più care, si rompe. Il trauma di questa doppia separazione è alla base di gran parte delle invenzioni pittoriche di Marées a partire dal 1874 (Blum 2005).¹

¹ Blum (2005) analizza in questo studio, curato da Gottfried Boehm, l'elaborazione tematica e formale di temi autobiografici nei dipinti e nei disegni di Marées, i quali provengono da fonti spesso inedite dei lasciti di Irene Koppel von Hildebrand, Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler und Johannes Eichner (tutti nella Bayerische Staatsbibliothek München). Nel presente contributo, le costellazioni biografiche, la loro stilizzazione formale e le metamorfosi possono essere solo accennate.

In una serie di disegni, Marées varia il motivo dell'antico bassorilievo incentrato su tre figure. Questi disegni rappresentano formulazioni figurate del *ménage a trois* (MG 231, 232, 317, 324 e 350). Un dipinto nato in seguito allo studio del rilievo marmoreo di *Orfeo ed Euridice, Donna tra due uomini* (Fig. XXXI), fu inviato da von Marées a Adolf Hildebrand e Irene Koppel in segno di riconciliazione.

Altri due esempi di scultura antica conservati a Napoli sono il cosiddetto *Antínoo* (Fig. 44), una raffigurazione del favorito dell'imperatore Adriano, e il cosiddetto *Cánone (Doriforo)* di Policleto. Nella rappresentazione di Hildebrand Marées si rifà all'*Antínoo*, così ad esempio ne *Le età della vita* (Fig. XV; Domm 1989; Bessenich 1967) e negli schizzi per *i Tre uomini* (Fig. 45 e 46), probabilmente alludendo ai segnali omoerotici della scultura antica. Il *Doriforo* di Policleto (Fig. 3) è uno dei modelli per il dipinto centrale del trittico *Le Esperidi* (Fig. XIX) (Lenz 1987b; Blum 1996),² così come lo sono le cosiddette *Danzatrici*, un gruppo di bronzi antichi di Ercolano (Blum 1996). Anche il famoso *Hermes in riposo* del Museo Archeologico Nazionale viene citato da Marées in alcuni suoi disegni, soprattutto nella serie dei cosiddetti *Idilli* (MG 221-260).

La fondamentale importanza della pittura pompeiana per l'opera di Marées è già stata messa in luce. Mi limito, quindi, a citare alcuni esempi nei quali le implicazioni autobiografiche sono molto evidenti.

Un affresco pompeiano con *Chirone e Achille*³ sta, per esempio, alla base dei disegni con *Chirone e Achille* (MG 785-800), un lavoro anch'esso di impronta autobiografica, e che allude, come ha già messo in luce Meier-Graefe, al rapporto con i suoi allievi romani. Marées si rifà in alcune opere incentrate su temi diversi ma tutti d'impronta più o meno autobiografica,

Per i contenuti autobiografici dell'arte di Marées cfr. soprattutto Ettliger (1972); Lenz (1987a); Domm (1990); e Blum (1997; 2005). Le fonti più importanti per Marées sono tuttora gli scritti dei suoi allievi (Pidoll 1930; Volkmann 1912) e la monografia di Meier-Graefe (1909-1910). Le due edizioni dell'epistolario di Marées (Domm 1987; Meier-Graefe 1909-1910, III) sono entrambe incomplete; un'edizione storico-critica ancora non esiste – come anche nel caso dei diari inediti di Fiedler e le interessanti memorie di Irene Koppel (von) Hildebrand. Per la trattazione dei disegni di Marées, si raccomanda la consultazione dell'archivio fotografico fondato da Christian Lenz presso le Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Per i disegni conservati nella Graphische Sammlung di Monaco vedi Scheffler (1987a). Per il fondamento teorico dell'opera di Marées sono indispensabili: Boehm (1987; 1991).

² Per il significato della recezione dell'antichità nel concetto artistico e nella pittura di von Marées e i conflittuali motivi 'moderni': Boehm (1987; 1999).

³ Una riproduzione dell'affresco pompeiano si trova in: Varone e Lessing (1995, 149).

anche all'affresco *Oreste e Pilade davanti al re Toante* (Fig. 18). Famoso è il ricorso all'affresco nel dipinto centrale del trittico *Il corteggiamento* (Fig. XVII), la cui fonte autobiografica è rivelata chiaramente dal confronto con il disegno MG 885. Qui, vediamo avanzare un Marées deciso mentre un giovane indeciso (Hildebrand) si rivolge a una donna. All'affresco napoletano con Oreste e Pilade Marées si era già richiamato nel dipinto *Tre uomini* (Fig. XVIII), al centro delle nostre considerazioni, e nel disegno *Nestore nell'accampamento dei greci* (MG 313), nel quale egli anticipa il suo ruolo di maestro di un gruppo di allievi, ruolo che egli assumerà dopo la separazione da Adolf Hildebrand e Irene Koppel e la sua partenza per Roma. In queste opere Marées mette alla prova l'attualità della pittura e della scultura antiche, misurandola alla rappresentabilità delle relazioni umane nella sua vita. Contemporaneamente, Marées cerca per la sua pittura, in senso pienamente classicista, il fondamento di una lingua originaria delle immagini, da lui concepita come eterna e valida in ogni epoca, che l'artista vede espressa nell'arte greco-romana.

In questa sede, mi propongo di dimostrare questa doppia motivazione dei riferimenti di Marées all'antichità classica sulla base del dipinto *Tre uomini* (Fig. XVIII). Fu eseguito nel 1874/75, immediatamente prima del suo trasloco da Firenze a Roma e del compimento del disegno *Nestore*. Volendo situare la mia analisi nel contesto dell'opera del pittore, va premesso che il dipinto, come quasi tutte le opere di Marées, può essere ricondotto a motivi autobiografici. Quest'opera, come molte altre già mostrate, risulta essere una rielaborazione artistica – in questo caso cifrata – della sua amicizia con Hildebrand e della rottura con lui e con Irene Koppel.

Il ricorso nei *Tre uomini*, così come in altri dipinti, alle formule iconiche dell'arte antica, ha lo scopo di raffigurare e allo stesso tempo di generalizzare argomenti autobiografici. Marées non ricorre ai soggetti mitologici dei suoi modelli. Egli illustra piuttosto i momenti autobiografici servendosi di valori espressivi e semantici legati al linguaggio del corpo e alla composizione dei gruppi di figure presenti nell'arte antica. Di questi Marées si serve per raffigurare soggetti individuali, altamente personali, per i quali l'iconografia classica non gli offriva adeguati mezzi rappresentativi.

In secondo luogo, il ricorso all'arte antica era un mezzo per generalizzare soggetti inizialmente autobiografici in dipinti monumentali. Il loro significato doveva essere immediato, dovevano quindi, secondo l'intenzione di Marées, rivelare all'osservatore in modo immediato il loro pieno significato. *Le Esperidi* (Fig. XIX), nei quali Marées sviluppa il mondo di immagini dell'*Aranceto* della Stazione Zoologica di Napoli (Fig. V, VI), rappresentavano per Marées opere di 'importanza e di significato generali'

(lettera a Hildebrand del 20 luglio 1871, cit. da Meier-Graefe 1909-1910, III: 50). In terzo luogo, il ricorso alla pittura antica aveva anche la funzione di cifrare soggetti considerati troppo scottanti e intimi per una mostra pubblica.

Nei *Tre uomini* questi tre compiti – raffigurazione, generalizzazione e cifratura – sono intersecati tra loro. Da una parte Marées ha lasciato questo dipinto, dopo la rottura con Hildebrand, come un messaggio all'amico a Firenze.⁴ Dall'altra, quest'opera rappresenta un momento importante nel suo programma di 'rinnovamento della pittura antica' (Kuhn 1987), in particolare nel senso di una riduzione – all'epoca nuova nell'opera di Marées – a nudi monumentali che preparano la strada sia alla coreografia scenica che alla composizione formale del famoso dipinto centrale nella seconda versione del trittico *Le Esperidi*.

Il dipinto di piccolo formato riprende l'opposizione antitetica tra il giovane indeciso, che incrocia le mani dietro la schiena, e il 'portatore d'asta', un'opposizione sulla quale si concentrano i disegni preparatori (Fig. 44, 45). In mezzo a queste figure nude si trova un terzo uomo, evidenziato dalle diverse, in parte luminose tonalità di rosso della sua corta veste.

La figura con l'asta a sinistra, una raffigurazione dello stesso Marées, come dimostra la somiglianza del volto con i suoi ritratti, somiglianza che si nota anche nei disegni, rivolge il suo sguardo al di fuori del dipinto. L'espressione rassegnata del suo volto fa da contrasto con il portamento

⁴ Meier-Graefe lo ha ritrovato in uno stato che necessitava ampio restauro. Sembra che Hildebrand non ne abbia avuto molta cura. Meier-Graefe scrive in un passaggio, che, nella sua oggettività, è più informativo dei suoi estesi elogi su Marées, considerato una specie di eroe spirituale: 'Il dipinto, lasciato da Marées a San Francesco, era, quando fu nel 1901 lasciato da Hildebrand a J.E. Sattler, il padre dell'attuale proprietario, per il restauro, in uno stato deplorabile. Estesi tratti erano coperti da colori e vernici versate sopra.' (Meier-Graefe 1909-1910, II: 244). I 'colori e le vernici versate' potrebbe essere stato l'opera di Hildebrand, nel cui atelier fu, anche dopo il 1896/1898, piallata la prima versione del dipinto centrale del trittico *Le Esperidi*, 'per recuperare la tavola per altri quadri' (Meier-Graefe 1909-1910, II: 292). Secondo Meier-Graefe anche la fotografia di questa tavola fu distrutta. Il fatto che Hildebrand trattava alcuni dei dipinti in modo negligente o distruttivo, mentre teneva altri in alta considerazione, potrebbe indicare come lui abbia percepito bene i messaggi trasmessi a lui e a sua moglie. Il trattamento distruttivo di alcuni dei quadri di Marées è ancora più significativo se si ricorda che Hildebrand ha, nonostante i dissensi personali, sempre espressamente riconosciuto in Marées il suo unico maestro, e che si è riferito in molte opere esplicitamente alle opere di Marées. Per questi riferimenti vedi la monografia di Esche-Braunfels (1993). È noto che nei testi scritti da Hildebrand su Marées si parla esclusivamente – e ciò evidentemente in malafede – del 'problema della forma' di Marées.

sicuro di sé, quasi ostentato: con la mano destra poggiata sul fianco, la figura afferra con la sinistra tesa un'asta – forse una lancia la cui punta è tagliata dal margine superiore del dipinto⁵ – poggiando in modo stabile i piedi sul terreno. La figura è separata dagli altri due giovani, vicini l'uno all'altro, da uno spazio intermedio, marcato dall'ampio gesto del suo braccio sinistro. Rispetto alle altre due figure, il portatore d'asta è contrassegnato soprattutto dalla sua posizione dominante nel formato del dipinto.⁶

La figura a destra, il giovane con le braccia incrociate dietro la schiena, rivela espressioni contraddittorie del corpo. All'atteggiamento del portatore d'asta, ampio e sicuro di sé, si contrappone una figura confusa e raccolta in sé stessa. La figura al centro si trova in un rapporto ambivalente con entrambi i nudi di fianco, ai quali è affine nel linguaggio del corpo e nei rapporti formali. I suoi piedi sono rivolti uno a destra e l'altro a sinistra. Da una parte, la figura centrale rivolge uno sguardo intenso verso il giovane alla sua sinistra. Dall'altra, però, il suo busto è orientato verso il portatore d'asta. Anche il suo braccio sinistro è rivolto in questa direzione. Come la figura con la barba, anche questa regge un'asta e poggia entrambi i piedi sul terreno. Complessivamente, la figura centrale si trova, rispetto alle due figure laterali, in un rapporto complesso e contraddittorio; in un rapporto di attrazione e allo stesso tempo di rifiuto.

La figura centrale, messa in evidenza dalla veste rossa, ha senza dubbio i lineamenti di Adolf Hildebrand, come dimostra il confronto con il ritratto

⁵ Non è chiaro se l'uomo a sinistra dei *Tre uomini* tenga un'asta o, come nel disegno preparatorio MG 505, una lancia (tagliata di sopra dal bordo del dipinto). La lancia, al posto dell'asta, viene portata dalla figura di un giovane uomo (Hildebrand?) sull'abbozzo di composizione per un dipinto di tre figure, che si trova nel centro del foglio MG 509 conservato a Monaco di Baviera e che Meier-Graefe attribuisce all'abbozzo per i *Tre uomini*. A sinistra, un anziano si rivolge verso una donna. Sul dipinto *Cinque uomini in un paesaggio* (MG 331; GL 138, Hamburg, proprietà privata), che conosco solo attraverso riproduzioni inadeguate, un giovane tiene un'asta come una lancia. Meier-Graefe, nel suo gergo insopportabile, associò le aste delle due figure a destra a lance: '[...] come giovani guerrieri (sic!) sono posizionate le figure piene di forza. Sembra di guardare attraverso lance. Il rosso della veste intorno al compagno in centro brilla come una bandiera in campo' (sic!) (Meier-Graefe 1909-1910, II: 300). Sulla tradizione dell'autoritratto come portatore di asta o bandiera cf. Lott-Reschke 2004. Il tema è trattato ampiamente in Blum (2005, cap. VI.2 und VII.1.1.).

⁶ Il dipinto non è stato tagliato. La dott.ssa BIRTHÄLMER del Von der Heydt-Museum e il restauratore, signor IGHHAUT, sono stati così gentili di staccare la tela dalla cornice: Su tutti e quattro i lati, intorno ai bordi sono visibili i resti di fondo e tracce di colore.

dell'amico realizzato da Marées in un periodo di poco precedente (MG 129; GL 80), anch'esso conservato a Wuppertal.⁷ I *Tre uomini* è un 'Freundschaftsbild' ('dipinto di un'amicizia') dal messaggio complesso. Al suo centro si trova Hildebrand. Forse alludendo ad un famoso soggetto mitologico, il giovane artista è rappresentato 'al bivio'.⁸ La figura con i lineamenti di Hildebrand si trova chiaramente in conflitto con sé stesso, indeciso se rivolgersi alla figura di destra o a quella di sinistra. Hildebrand si trova in mezzo a due figure le cui posture, marcatamente differenti, rappresentano concezioni di vita alternative. Il significato di queste figure deve essere ricercato partendo dall' 'iconografia privata' di Marées.

La figura di sinistra varia solo di poco l'atteggiamento deciso e orgoglioso della corrispondente figura nei disegni preparatori il cui volto, soprattutto in MG 308 (Fig. 46), mostra in modo ancor più chiaro la fisionomia di Marées. Il pittore riprende qui un motivo presente in due autoritratti dello stesso periodo: i rami di un albero ricoprono da dietro il capo del portatore d'asta e sembrano avvolgerlo con una corona d'alloro (Lenz 1987a, 240). Non è soltanto questa 'autoincoronazione' come *pictor laureatus*, ma soprattutto il motivo del 'portatore d'asta', ripreso da *Paesaggio romano I* (Fig. 47), a rendere evidente il fatto che Marées, nella figura di sinistra dei *Tre uomini*, abbia dipinto la sua concezione d'artista in un autoritratto cifrato.

Caratteristico per Marées è il fatto che egli traduce in creazioni pittoriche, in modo sorprendentemente diretto e, in un certo senso, letterale, le metafore che lui usa nelle sue lettere. Ciò vale, ad esempio, per l'espressione tedesca 'bei der Stange bleiben' che ha il significato di 'rimanere della propria opinione' e letteralmente tradotto significa 'rimanere attaccato al bastone, all'asta'; un'espressione che Marées usa nelle sue lettere per sottolineare la propria 'perseveranza' ('Beharrlichkeit'). La perseveranza era considerata da Marées una delle qualità artistiche più importanti, una qualità che Marées esigeva da Hildebrand in numerose lettere. Marées traduce il modo di dire 'bei der Stange bleiben' in un equivalente pittorico: il 'portatore d'asta'. La figura centrale di *Paesaggio romano I*, identificabile

⁷ La corrispondenza mi sembra evidente, nonostante il colore dei capelli. In particolare, spiccano la rassomiglianza della forma della testa, la fronte alta, l'attaccatura dei capelli e la forma di naso e bocca (MG 130; GL 181). Schmoll gen. Eisenwerth (1988) ha per primo notato la dimensione autobiografica del dipinto. Non si esprime sull'identità della figura centrale, accenna, però, che potrebbe trattarsi di Fiedler.

⁸ Ci sono affinità formali e contestuali con l'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci al Museo di Capodimonte di Napoli.

senza dubbio come un autoritratto;⁹ personifica per la prima volta la coerente ‘perseveranza’ di Marées verso i suoi compiti artistici solitari; ciò avviene attraverso la posizione della figura che volge le spalle alla vicina figura femminile e regge l’asta in modo dimostrativo nella direzione di Hildebrand, rappresentato in primo piano.

In autoritratti posteriori, Marées trasforma l’asta in oggetti semanticamente più univoci: una bandiera o una lancia. Ettliger (1972) ha potuto identificare il cosiddetto *Uomo con lo stendardo* (Fig. 48) come autoritratto di Marées, e questo sulla base di un passo di una sua lettera che in questa figura viene trasposto in modo sorprendentemente letterale. Il passo della lettera, dagli sgradevoli toni militari, è il seguente: ‘Rimarrò fedele al mio programma di vita e, anche se ciò mi dovesse portare alla rovina, ciò accadrà con la bandiera in pugno’ (lettera a Fiedler del 23 dicembre 1877, cit. in Meier-Graefe 1909-1910, III: 169).

Marées si presenta nei *Tre uomini* come uomo maturo, consapevole della propria vocazione e infallibilmente perseverante nei suoi ideali. Il suo sguardo deciso, diretto e intenso fuori del dipinto, sembra essere un’illustrazione diretta nel linguaggio del corpo del principio di Marées: ‘non perdere di vista in nessuna circostanza la propria meta’.¹⁰ Complessivamente, il portamento stabile, deciso, quasi inamovibile di Marées esprime, in contrasto con le altre due figure maschili, ‘perseveranza’. Questa è ‘la più mascolina di tutte le qualità maschili’, per dirla nel linguaggio marziale di Marées, dovuto alla sua educazione prussiana, della quale a volte si prendevano gioco Irene Koppel e Melanie Tauber.

Ma chi rappresenta la figura a destra? Nel caso della figura a destra, decisamente la più ‘delicata’ delle tre, potrebbe trattarsi della raffigurazione cifrata di Irene Koppel, poiché disegni preparatori mostrano come terza figura, insieme con Marées e Hildebrand, la futura moglie di Hildebrand. A sostegno di questa tesi vale il fatto che in un disegno (MG 321; Fig. 49) che mostra Marées, Hildebrand e Irene Koppel, l’amica è raffigurata in una maniera simile, in piedi e con le cosce e le ginocchia strette l’uno all’altra. Una metamorfosi della costellazione autobiografica di due uomini e una donna in una scena con tre figure dello stesso sesso è testimoniata anche negli schizzi preparatori (innanzi tutto MG 357) per i *Tre giovinetti* conservati a Berlino.

⁹ Con questa figura Marées cita il noto autoritratto di Raffaello agli Uffizi. Per l’interpretazione autobiografica del *Paesaggio romano I*, cfr. Blum (2005, cap. II).

¹⁰ Lettera a Artur Volkmann del 7 dicembre 1881; Meier-Graefe 1909-1910, III: 223, 130, 169, 187, 281, 297.

Riguardo all'identificazione del nudo di destra con la personificazione cifrata di Irene Koppel c'è tuttavia da aggiungere che questa figura va anche ricondotta al confuso e indeciso Hildebrand degli schizzi. La figura di destra ne ripete l'atteggiamento con le braccia incrociate dietro la schiena. È notevole che nel dipinto finale non sia il nudo di destra, ma la figura centrale ad avere i lineamenti dell'amico e allievo. Tuttavia, il fatto che la figura di destra ripeta la postura dell'Hildebrand degli schizzi, è un indizio del fatto che anche in quest'ultima sia da vedere la personificazione del giovane scultore, in un certo senso il suo *alter ego*. Quest'ipotesi è sostenuta anche dal fatto che la figura esprime con il suo atteggiamento del corpo indecisione e confusione interiori: tutte caratteristiche che Marées sembra aver individuato nella personalità del suo giovane amico, e che Marées aveva già tematizzato nel *Paesaggio romano I* e in vari altri disegni. In questo modo, Hildebrand, raffigurato al centro del dipinto, sarebbe immerso nel suo 'altro io' o, per meglio dire, nel suo 'io che era stato'.¹¹

Nella rappresentazione, al centro del dipinto, di Hildebrand che, da una parte guarda affascinato la figura di destra e dall'altra ha afferrato l'asta o la lancia che il maestro presenta in maniera ben più decisa, è figurato il dilemma attribuito al giovane scultore: essere coinvolto da un lato in un conflitto con sé stesso o meglio nel suo rapporto con Irene Koppel e dall'altro con le possibilità della propria vocazione d'artista personificata in modo paradigmatico dalla figura che rappresenta Marées. Nella costellazione delle tre figure è presente un aspetto temporale-successivo: Hildebrand sembra gettare ancora uno sguardo al giovane di destra mentre ha già afferrato l'asta e si appresta a seguire il maestro.¹² In questo modo, la tela potrebbe essere letta anche come una sorta di appello alla futura formazione artistica di Hildebrand. Uno sviluppo desiderato da Marées e che presupponeva, secondo lui, il distacco da Irene Koppel. La fondatezza di questa lettura viene sostenuta dalla metamorfosi del motivo di uno sviluppo successivo – da giovane esitante a uomo maturo – in questo caso, però, in figure femminili nelle tre donne del dipinto centrale del

¹¹ Per i riferimenti dei *Tre uomini* alla statua di Adamo, opera effettuata contemporaneamente da Hildebrand, cfr. Blum (2005, Kap. III). Esche-Braunfels (1993) ha analizzato dettagliatamente i riferimenti figurativi di Marées all'opera di Hildebrand. Anche questi, d'altronde, mostrano spesso implicazioni autobiografiche (Blum 1999).

¹² Secondo l'opinione lucida ma purtroppo non ulteriormente elaborata di Schmoll gen. Eisenwerth (1988, 314), l'uomo a sinistra tiene 'l'asta' come se la volesse porgere al giovane tutto a sinistra. È il simbolo della sua maestria, che tramanda all'allievo, se questi fosse pronto ad accettare il suo insegnamento'.

trittico *Le Esperidi* (Fig. XIX) e nei quadri centrali di entrambe le varianti del *Giudizio di Paride*.

La tela ha dunque, riassumendo, un molteplice significato autobiografico. In primo luogo, essa riprende un motivo antitetico, già caratteristico per la raffigurazione di Hildebrand nel *Paesaggio romano I*: il giovane artista è rappresentato in conflitto tra confusione adolescenziale in rapporto d'amore, da una parte, e, dall'altra, una accettata vocazione d'artista che ha preso coscienza di sé. Quest'ultima viene personificata, non senza presunzione, da Marées stesso. Non è possibile in questa sede soffermarsi sulla complessa articolazione anche sul piano formale di questo conflitto, sul fatto che la figura centrale, anche da un punto di vista formale della composizione, si richiami in modo uguale ad entrambe le figure laterali, trovandosi in rapporti formali di concorrenza sia verso la figura di sinistra che verso quella di destra. In secondo luogo, il dipinto è probabilmente la raffigurazione cifrata di Hildebrand in conflitto tra Irene Koppel e Marées. In terzo luogo, il dipinto rappresenta uno sviluppo da 'fanciullo' a 'uomo', che Marées raccomandava all'amico e all'allievo anche nelle sue lettere.

Il modo in cui nei *Tre uomini* le corrispondenze sia formali che quelle legate al linguaggio del corpo illustrano i rapporti di concorrenza dell'uomo raffigurato al centro sia verso la figura di sinistra che verso quella di destra, non è pensabile senza uno studio approfondito del bassorilievo attico a tre figure *Orfeo, Euridice e Hermes* (Abb. 42). Anche in esso è raffigurata una figura centrale, Euridice, in conflitto tra due uomini. Marées non riprende il soggetto mitologico del bassorilievo: piuttosto si rifà ad uno strato semantico pre-iconografico che secondo la sua opinione risulterebbe immediatamente comprensibile nel linguaggio del corpo e nella composizione,¹³ uno strato semantico che Marées attualizza in rapporto alla propria vita.

Inoltre, Marées si rifà, come già accennato, nella composizione delle figure di questo 'dipinto d'amicizia' al gruppo di amici del dipinto pompeiano *Oreste e Pilade davanti a re Toante* (Fig. 19) come a una rappresentazione dello stesso tema nella Casa di Pinario Cereale (Andreae 1973, fig. 59). L'antico affresco mostra a sinistra una coppia d'amici caratterizzata anch'essa da un contrasto tra passività e attività. L'opposizione tra l'atteggiamento orgoglioso di Pilade e la rassegnazione di Oreste prefigura l'opposizione nel linguaggio del corpo delle figure laterali dei *Tre uomini*. Il tema dei prigionieri viene reinterpretato nella figura di destra nell'immagine di una 'prigionia in sé stesso'.

¹³ Per la provenienza classicista di questa concezione di Marées vedi Blum (2005).

I *Tre uomini* sono di grande importanza per lo sviluppo successivo dei quadri delle *Esperidi*, grazie alla compenetrazione di elementi espressivi formali e di quelli legati al linguaggio del corpo in figure monumentali, fenomeno nuovo per l'opera di Marées e realizzato anche nel dipinto contemporaneo *Donna tra due uomini* (Fig. XXXI). In entrambi i quadri Marées si rifà ad opere dell'antichità, ma non certamente per un interesse antiquario-positivistico. Questi quadri attualizzano l'arte antica mettendone alla prova il mondo iconico dell'antichità nella rappresentazione della propria vita. Allo stesso tempo, Marées 'antichizza', per così dire, la propria pittura, altamente personale e contingente nelle sue origini tematiche, trasformandola alla maniera dell'arte antica in rappresentazioni che, secondo la sua intenzione, volgendosi a una idea dell'arte più generale, le attribuiscono valore universale.

Come dimostrano le lettere, nel linguaggio elementare del corpo nudo convergono, secondo Marées, sia l'individuale che il generale, sia il presente che la storia. Gli antichi modelli di rappresentazione di figure, da lui citati, lo rafforzano nella convinzione che l'uomo con i suoi sentimenti e le sue azioni, in fondo, non sia cambiato dall'antichità ad oggi: 'L'arte non è veramente antica; [...] essa è tanto vecchia e tanto nuova quanto lo sono le passioni finora immutate degli uomini' (lettera a Fiedler del 29 gennaio 1882, cit. in Meier-Graefe 1909-1910, III: 232). Come per Hildebrand, anche per Marées, nelle parole di Gottfried Boehm (1998, 14), 'la storia dell'arte non significava passato, non aveva affatto bisogno di una ricerca storico-artistica in senso moderno. L'artista vi vedeva piuttosto un repertorio di possibilità artistiche da attualizzare.'

Questa concezione classicistica di un valore 'trans-storico' dell'arte antica è naturalmente in senso storico ricca di premesse e non dovrebbe trattenere lo storico dell'arte dall'analisi delle idee chiaramente contemporanee che sono alla base dell'intenzione dei quadri di Marées (Hamann und Hermand 1977; Domm 1989). Su questa carica di contemporaneità nell'intenzionalità della sua opera, sulla quale Marées, al contrario del suo contemporaneo Édouard Manet, ha riflettuto poco, non devono trarre in inganno né le gesta antichizzanti della sua pittura, né l'atteggiamento critico verso la sua epoca, che risale al lungo periodo dell' 'esilio' italiano. Da un punto di vista storico, la sua visione 'senza tempo' dell'antichità e della propria arte, che si rifà a caratteristiche antropologiche universali, risulta, invece, essere estremamente legata alla sua epoca.¹⁴ Il suo epistolario rivela

¹⁴ Per una collocazione di Marées nella storia delle idee, vedi lo studio importante ma

un miscuglio, tipico per le correnti conservatrici tedesche alla fine dell'Ottocento, costituito da una parte di entusiasmo per l'antichità e di un'enfasi per l'universale e l'ideale, e, dall'altra, di militarismo¹⁵, nazionalismo¹⁶ e di un antisemitismo¹⁷ che nel caso di Marées è diretto contro la propria origine.

I dipinti di Marées, tuttavia, parlano un altro linguaggio rispetto alle sue lettere e alle sue affermazioni tramandate oralmente. Intenzione e opera, in Marées, molto spesso non corrispondono: hanno anche un significato diverso e l'affermazione nelle sue lettere di voler trasporre le proprie intenzioni direttamente nei quadri. Se tali contraddizioni, come è postulato da Derrida (Norris 1996) e da de Man (1993),¹⁸ si trovano *volens volens* in modo più o meno acuto in ogni testo e in ogni dipinto, esse tuttavia sono per l'opera di Marées, e certo non volutamente, d'importanza centrale.

poco recepito di Hamann e Hermand (1977) e di Domm (1990; 1987, 330ss). L'ampia monografia di Meier-Graefe (1909-1910) continua in modo enfatico e poco critico l'auto-stilizzazione di Marées nelle sue lettere (Domm 1987, 380-381).

¹⁵ In retrospettiva, l'ex-amica Irene von Hildebrand parlò di un 'prussianesimo marziale' di Marées, che 'tanto contrastava con l'artista'. Non è senza ironia, che fu proprio questa evidente auto-stilizzazione come guerriero cavalleresco dell'arte, utilizzato nelle lettere di Marées alle amate Irene Koppel (poi: [von] Hildebrand) e Melanie Tauber, come anche nei *Tre uomini*, a indurre Irene von Hildebrand a notare 'una involontaria comicità nella sua persona', che è 'il maggior nemico di ogni amore' (Bayerische Staatsbibliothek München, Hildebrand-Archiv, Ana 550, Irene v. Hildebrand, Aufzeichnungen über ihre Mutter, Jessy Hillebrand, [...], Hans von Marées, ohne Paginierung [typographische Abschrift von Bernhard Sattler]).

¹⁶ Durante la guerra franco-tedesca del 1870/1871 Marées scrive: 'Quando si vedono i nostri uomini così ammassati, queste figure così robuste e questi cittadini così intelligenti, è impossibile credere di poter essere sconfitti da un'altra nazione. È solo deplorabile che il sangue che viene versato dalla nostra parte sia così tanto più nobile di quello dei nostri nemici. Ciò che si vede dei francesi nell'occasione dei frequenti trasporti dei feriti, si distingue esternamente per perfidia, meschinità od ottusità [...]' (Lettera a Fiedler del 10 agosto 1870, in: Domm 1987a, 60). Marées era per linea paterna di origine francese (ugonotta); nel 1869 aveva visitato Parigi e nei suoi quadri si rifà varie volte a Édouard Manet.

¹⁷ In una lettera a Fiedler del 15 novembre 1870 scrive: 'Considerato che il proprietario della casa, anche se ebreo, sembra essere un brav'uomo, mi illudo di poter finalmente godere di un periodo di riposo' (Domm 1987a, 63); e in una lettera a suo fratello Georg del 25 dicembre 1877: 'Non mi importa niente della gloria passeggera; perché essere famoso oggi giorno non significa altro che sapere il proprio nome nella bocca di tanti ebrei impertinenti, un luogo piuttosto puzzolente' (Meier-Graefe 1909-1910, III: 170). La madre di Marées era ebrea.

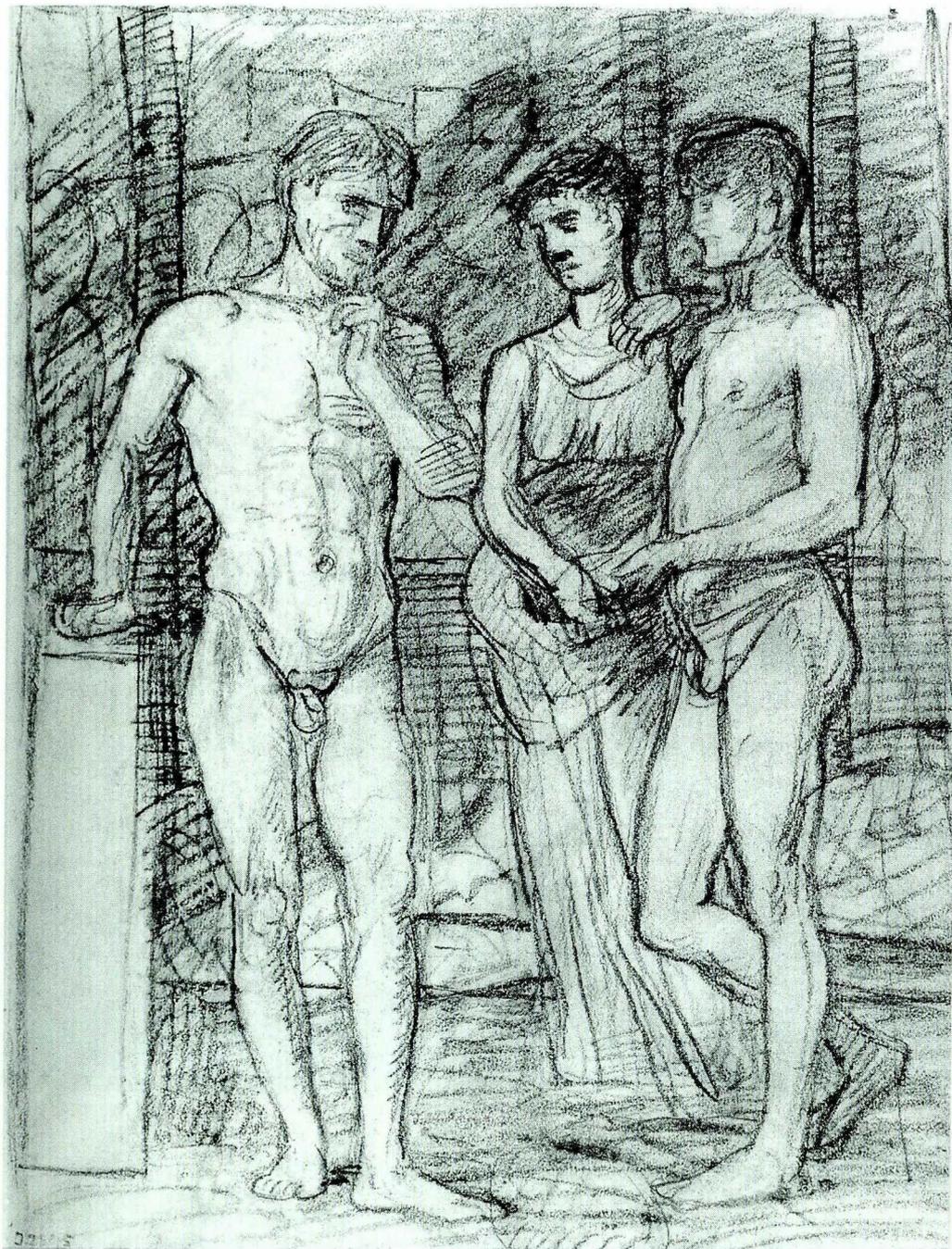
¹⁸ Sulla recente discussione del problema del rapporto tra l'intenzione dell'autore e l'opera, vedi anche l'antologia istruttiva di Jannidis *et al.* (2000).

Nelle tele e nei disegni di Marées vi sono ambivalenze, attrazioni, 'debolezze', deviazioni dalla norma sociale (ad esempio nelle opere dal tema omoerotico più o meno latente) che egli nelle sue lettere, almeno in quelle conservate, non ammette. E si tratta di elementi che possiedono una densità semantica specificamente figurativa e ambivalente, che le sue lettere non raggiungono. I quadri di Marées non sono una limpida realizzazione delle sue intenzioni, e in questo caso bisogna dire: per fortuna. Sono proprio le differenze nei confronti delle intenzioni dell'autore a far sì che i quadri di Marées siano più di semplici testimoni delle ideologie di fine Ottocento. Proprio nelle sue contraddizioni l'opera di Marées è comunque una delle riflessioni più intense sulle opere dell'arte antica conservate a Napoli.¹⁹

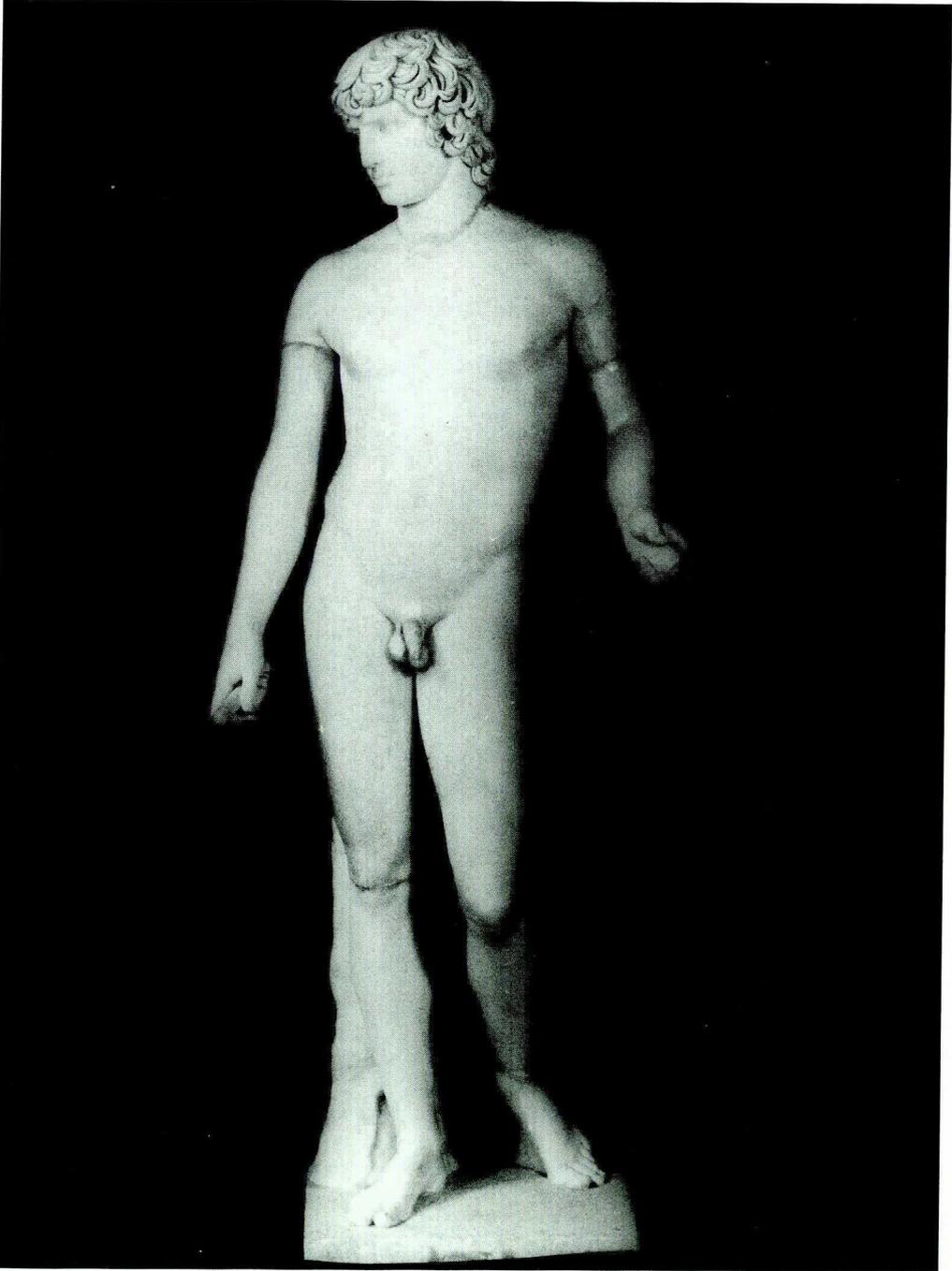
¹⁹ Ringrazio di cuore il dott. Riccardo Nicolosi dell'Università di Costanza per alcuni importanti suggerimenti e per la traduzione del testo, e la dott.ssa Sigrid von Moisy della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera per avermi permesso di consultare l'archivio di Hildebrand.



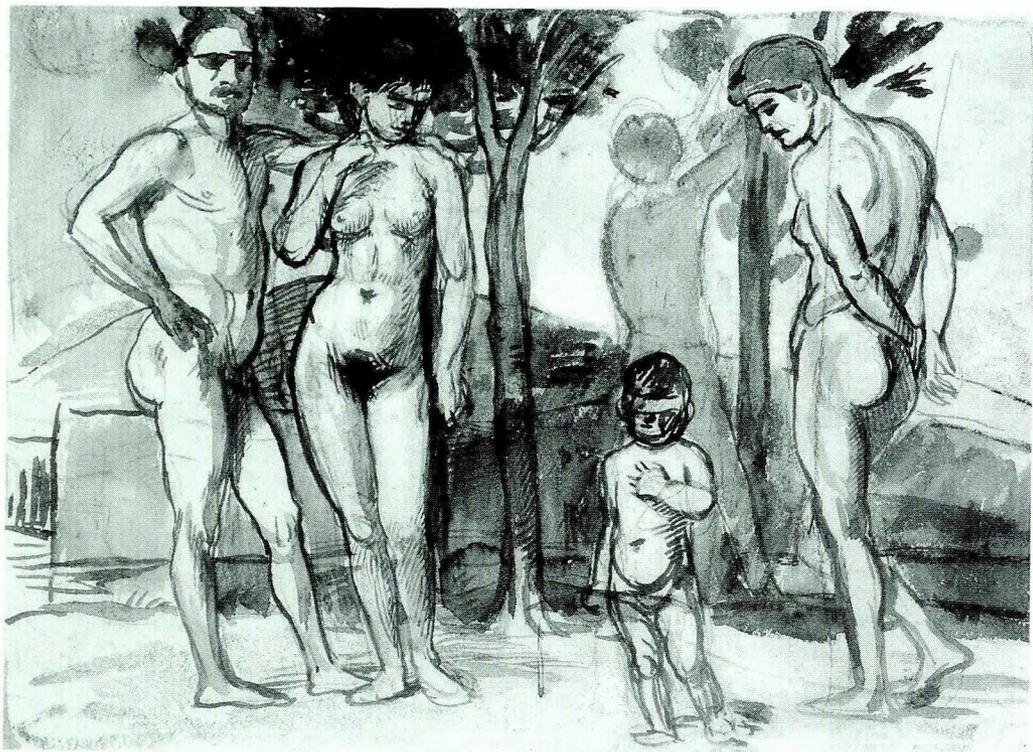
42.
Orfeo, Euridice e Hermes, copia di un rilievo attico.
Orpheus, Eurydike und Hermes, Kopie nach einem attischen Relief.



43. Hans von Marées
Disegno con tre figure.
Zeichnung mit drei Figuren.



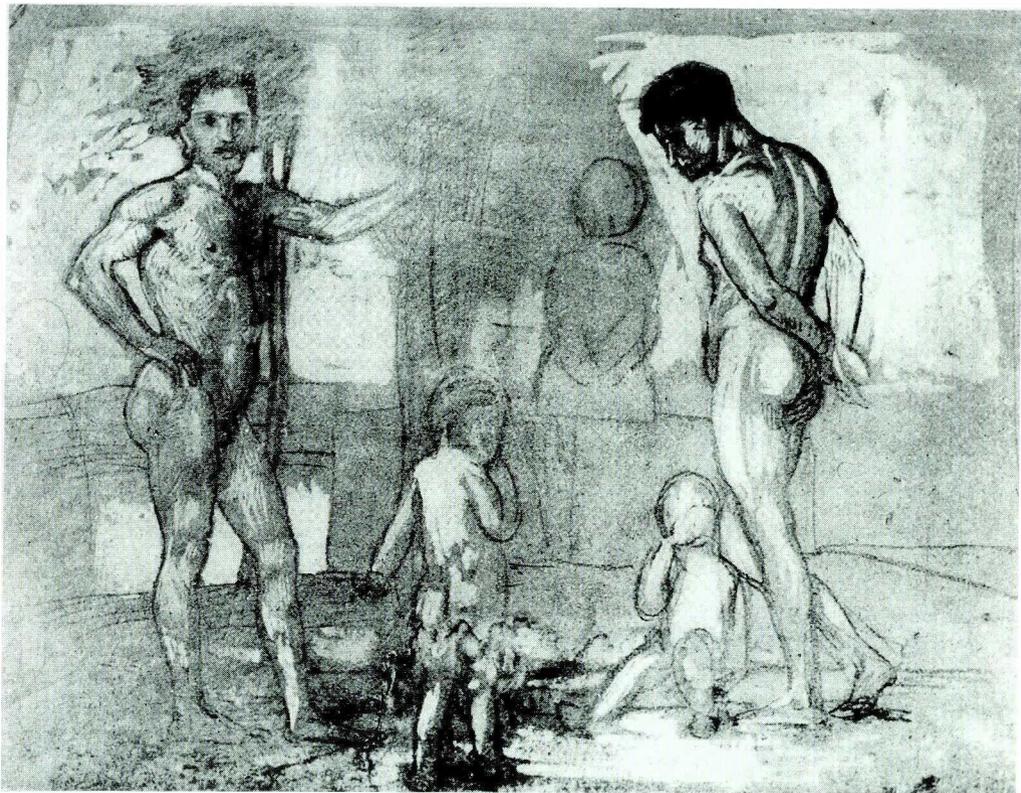
44.
Antínoo, marmo.
Antinous, Marmor.



45. Hans von Marées, 1874

Schizzo per *Tre uomini*, china nera e bianca su carta marrone.

Vorzeichnung zu den *Drei Männern*, schwarze und weisse Tusche auf braunem Papier.



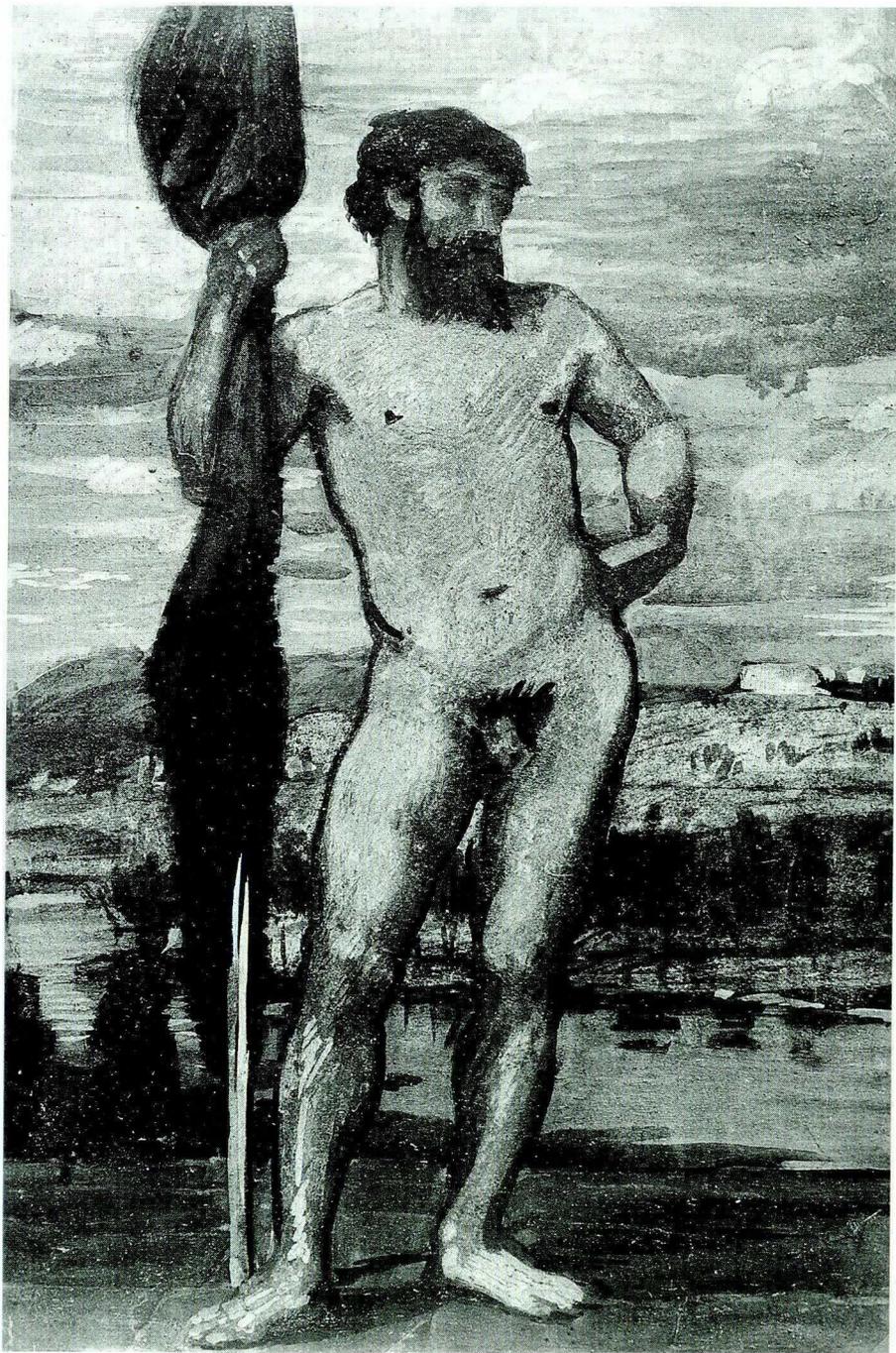
46. Hans von Marées, 1874

Vorzeichnung zu den *Drei Männern*, Kohle mit Weiß auf braunem Papier.

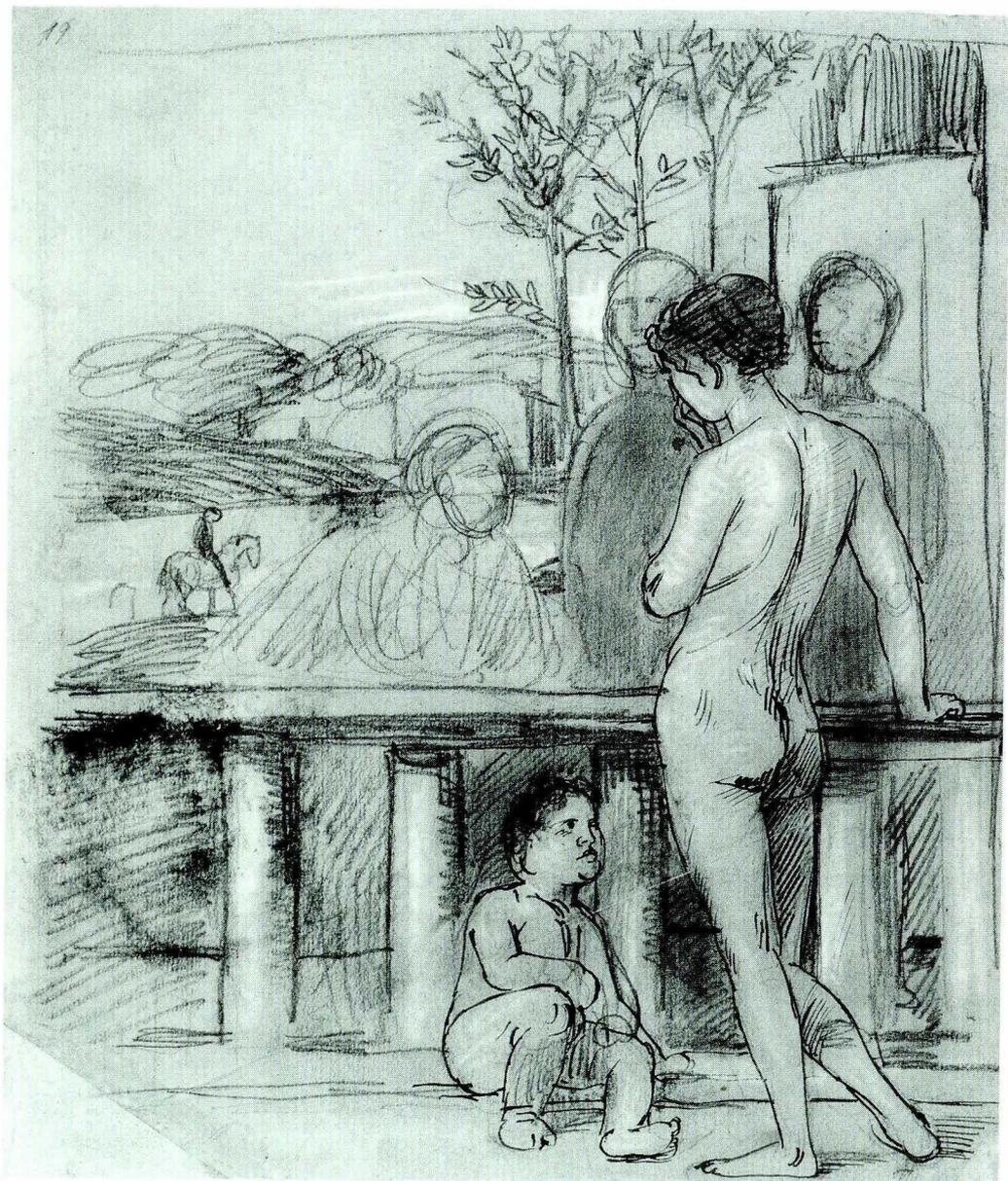
Schizzo per *Tre uomini*, carboncino con bianco su carta marrone.



47. Hans von Marées, 1868
Paesaggio romano I, olio su tela.
Römische Landschaft I, Öl auf Leinwand.



48. Hans von Marées, 1880
L'uomo con lo stendardo, olio su tavola.
Der Mann mit der Standarte, Öl auf Holz.



49. Hans von Marées, ca. 1875

Fanciulla e putto davanti a una balastrata (schizzo per i *Tre uomini*), matita, china e gessetto bianco su carta marrone chiara.

Mädchen und Putte vor einer Balustrade (Zeichnung im Umkreis der *Drei Männer*), Blei, Tinte und weisse Kreide auf hellbraunem Papier.