

Frank Fehrenbach

Gli affreschi della Stazione Zoologica e l'antica *ekphrasis*

per Lilo

Molti storici e critici d'arte tedeschi – seguendo le indicazioni di Karl von Pidoll (1890), Julius Meier-Graefe (1909-1910), prima, e di Herbert von Einem (1967) e Bernhard Degenhart (1953), poi – hanno rivalutato il caso problematico di Marées (non parlando d'incassi nazionali) soprattutto per la sua modernità virulenta, come hanno sottolineato giustamente Anne S. Domm (1987b) e recentemente Maria Rosaria De Rosa (2000). Ciò significava, però, inserirlo nella fila del *mainstream* della pittura post-impressionista francese della seconda metà dell'Ottocento, che vuol dire – interpretando questa pittura come alba dell'astrazione¹ – confrontare Marées con Cézanne, valutare il tedesco come pittore del 'dipinto puro', militante del purovisibilismo, antagonista di contenuti letterari, nemico di iconografia e tradizione.² È stato – come tutti sanno – Konrad Fiedler a costruire il fondamento di questa interpretazione. Qui non c'è spazio per illuminare né i complicati rapporti tra pittore e mecenate-filosofo, né i problemi teoretici dell'estetica di Fiedler (Faensen 1965; Boehm 1987; Boehm 1997; Beyer 1997; Blum 1997; De Rosa 2000). Vorrei, invece, prendere le mosse da una concezione semplice di Kurt Badt (1973), e cioè che l'opacità inesplicabile dell'opera d'arte – le sue evidenze irriducibili – anche nel caso della 'composizione pura' ('Reine Komposition'; Ruhmer 1987a) rimangono imprecisati senza l'ambiente contrastante di, come le chiamava Badt (poco fortunatamente), 'determinanti negativi', cioè:

¹ '[...] Marées, accentuando l'elemento formale, soprattutto la grande forma, permette, rispetto agli elementi oggettuali e contenutistici, di riconoscere l'inizio di uno sviluppo che porta fino alla pittura astratta [...]' (Degenhart 1955, 139).

² 'Marées – e questo è il suo carattere rivoluzionario – ha superato radicalmente il predominio dell'oggetto e la forma ha vinto sul contenuto. Così, nella sua opera – e per la prima volta per noi comprensibile – è diventata realtà l'autonomia della forma figurativa che i pensatori dell'idealismo tedesco – Kant, Schiller, Goethe – avevano richiesto già un secolo prima.' (Lankheit 1952b, 16).

biografia, storia, tradizioni pittoriche, ed iconografia, essendo solo loro a dare rilievo alle prestazioni e trasformazioni artistiche.³

Nell'importante mostra di Basilea del 1989, Mary Louise Krumrine (1989) seguì l'orma di inserzioni biografiche nell'opera di Cézanne, e precisamente nel motivo dei *Baigneux*. Krumrine non esitava a riconoscere il pittore stesso nei suoi quadri, come partecipante androgino dei gruppi. La dissertazione di Basilea, ancora non pubblicata, di Gerd Blum trasformerà – suppongo – la nostra comprensione di Marées con un'impostazione simile (v. Blum, in questo volume). Ciò che c'interessa, però, non è il sottofondo quotidiano e contingente dell'arte, ma la tensione talvolta immane tra biografia e realizzazione artistica.

Lo studio dei rapporti tra iconografia tradizionale e l'opera di Hans von Marées è ancora agli inizi. Già uno sguardo superficiale, però, dimostra la decisione con la quale il nostro pittore si riferisce – nei casi di situazioni chiave e conflittuali della sua biografia – alla tradizione (Scheffler 1998, 413-418). La rottura drammatica e mai completamente superata con Fiedler, nell'estate del 1880, trova – come conferma lo stesso Marées – la sua trasformazione pittorica nell'immagine dell'*Uccisore del drago* (Fig. XXV). Nell'uccisore del drago, del male, Marées rappresentava sé stesso. La lettera a Fiedler del 3 luglio 1880 non lascia nessun dubbio su questo (Marées 1920, 186-189). Marées si difende contro coloro – cioè Fiedler – che lo spingono nel ruolo dell'artista tragico. La lettera, documento di una testarda *joie de vivre*, dimostra l'ubiquità degli *exempla* classici: Marées 'trasforma' la separazione in un dipinto sul cavaliere cristiano vincente. Stessa cosa, quando Marées, a Roma, dipinge come ultimo dipinto *Il ratto di Ganimede* (Fig. XVI) rapito al cielo dal padre degli Dei. Seguendo il *Ganimede* di Girolamo da Carpi a Dresda fino ai dettagli di composizione – come sottolineato dagli esperti (Ruhmer 1987b) – è l'*exemplum* di Raffaello che stupisce, e cioè: l'analogia tematica e biografica che lega l'evento liberatore con la Trasfigurazione del pittore rinascimentale Raffaello nella Pinacoteca del Vaticano. Ambedue i quadri si trovavano incompiuti sui cavalletti romani dei loro pittori, morti precoci. Marées adorava Raffaello, soprattutto la sua Santa Cecilia a Bologna, come dimostra una lettera del 25 maggio 1877 (Marées 1920, 127).

Più difficile di questi casi evidenti, risulta determinare i rapporti con la tradizione in quei quadri che Marées dipinse apparentemente senza tema-

³ Cf. la critica di Otto Karl Werckmeister (1973). Per la tradizione estetica (Zimmermann, Justi) cf. il brillante saggio di Andrea Pinotti (2001).

tica letteraria. Il grado di universalità per esempio delle *Le età della vita* e degli *Orangenbilder* è talmente alto (Börsch-Supan 1968, 1-9), che sembra inizialmente inutile cercare delle trasformazioni biografiche o addirittura iconografiche. E in nessun luogo questo procedimento appare più problematico che nella Sala degli Affreschi della Stazione Zoologica di Napoli, dove 'è stata evitata qualsiasi tematica letterariamente collegabile', come scriveva Herbert von Einem (1967, 9).⁴

Prima di esprimere – tuttavia – qualche ipotesi divergente, vorrei richiamare l'attenzione su una lacuna metodologica della iconografia classica, che è stata notata solo in tempi recenti. Idealmente, l'iconografia attribuisce a un oggetto rappresentato un significato letterario più o meno esplicitamente documentato. Con ciò procede nel senso dell'allegoria classica, continuando, per così dire, la tradizione di opere come l'*Iconologia* del Ripa o delle *Immagini de gli Dei* del Cartari.⁵ Di solito questo procedimento non è sensibile a rapporti meta-iconografici. Poichè i testi ai quali si riferiscono gli oggetti rappresentati, possono riflettere non solo contenuti (narrativi), ma anche esperienze estetiche specifiche, questi testi possono fondare o sostenere strategie estetiche. La correlazione tra immagini e testi – mestiere dell'iconografo – quindi, non può essere altro se non un primo passo, dopo il quale bisogna ricorrere a riflessioni di concrete esperienze estetiche implicitamente presenti nei testi relativi. Questo procedimento iconografico – per così dire – amplificato, e non da confondere con interpretazioni metapitturali (Stoichita 1997) e soprattutto non con modelli dualistici (l'immagine come segnalazione dell' 'invisibile' etc.), promette di offrire occasioni interpretative specialmente là, dove i testi stessi, ai quali si riferiscono le immagini, parlano positivamente di esperienze estetiche specifiche della pittura.

Proprio questo mi sembra sia il caso negli affreschi della Stazione Zoologica (Degenhart 1958; Grote 1958; Lenz 1987c; Nowald 1988; Ritter Santini 1988, 47ss; Groeben 1995a; De Rosa 2000, cap.3). I testi ai quali gli affreschi si riferiscono parlano di pitture che sembrano anticipare scopi estetici dell'arte di Marées: la celebrazione della visibilità, assenza della dinamica narrativa, vivacità, presenza, durabilità, tranquillità, significato esistenziale, un colorito 'profondo' ecc.

⁴ 'Scene di grande semplicità fanno entrare nella stanza il piacere della vita napoletana alla spiaggia e in campagna' (Kloss 1925, 379).

⁵ Cf. gli articoli di importanza fondamentale nel volume di Ekkehard Kaemmerling (³1984).

Ripetiamo, per prime, le condizioni originarie della commissione, descritte in modo dettagliato da Theodor Heuss (1940). Nel marzo del 1870, il quasi trentenne 'Privatdozent' Anton Dohrn arrivò a Napoli con l'intenzione di realizzare un laboratorio di ricerca della fauna mediterranea. Convinse il Comune di concedergli gratuitamente un terreno adiacente alla Villa Reale. Soltanto due anni dopo, nel marzo 1872 cominciarono i lavori di costruzione. Con la sua Stazione, Dohrn voleva realizzare idee scientifiche, ma esse erano inserite in aspirazioni culturali e sociali molto più ampie. Il finanziamento del progetto doveva essere garantito in primo luogo non dallo Stato (tedesco, o meglio: prussiano), ma tramite l'affitto dei cosiddetti 'tavoli di lavoro' a istituzioni sia tedesche che straniere. Poiché l'Acquario si poteva visitare sin dall'inizio, il pubblico (napoletano e turistico) era parte integrale dell'idea scientifica – come utente e sostenitore-finanziatore. Internazionalità, indipendenza dallo Stato, ricerca individuale e apertura al pubblico dovevano essere i pilastri della Stazione – per la maggior parte idee di una straordinaria modernità sino ai tempi nostri.⁶

Sin dall'inizio, Dohrn progettò un grande salone di musica centrale, aperto al mare tramite la veranda, parte irrinunciabile della sua utopia, che collegava scienza e arte, lavoro intellettuale e ozio, ricerca individuale e socialità. Neanche nei tempi faticosissimi della fase costruttiva Dohrn rinunciò all'ozio con gli amici:

Non lavoro quasi niente, vivo solo per mangiare, nuotare, andare in barca, giocare a boccia con tutti i compagni del caffè dell'osteria, dove abbiamo mangiato le ostriche l'ultima volta insieme nel vecchio palazzo della regina Giovanna [...] e parlo molto con Marées. (Lettera di Dohrn alla sua fidanzata nel giugno 1873, cit. da Groeben 1995a, 14-15)

Marées aveva fatto conoscenza di Dohrn nel gennaio 1873, a Dresda, ed era arrivato, insieme a Adolf Hildebrand, a Napoli quattro mesi dopo. Fu idea di Marées ornare il salone di musica con affreschi e sculture per sottolineare la funzione della stanza. E fu Marées a fare della realizzazione di quest'idea un suo affare di cuore; fu lui a convincere committente (Dohrn) e finanziatore (Fiedler) del progetto, in cui, d'altronde, Marées stesso non guadagnò assolutamente nulla. Agì di propria iniziativa, personale (fenomeno artistico troppo poco studiato, e, nello stesso tempo, topos

⁶ Per la fondazione di istituti di ricerca stranieri in Italia alla fine del Ottocento vedi i saggi in Seidel e Hansmann (1999).

elogiativo sin dall'antichità, per es. Plinio; v. Shearman 1998, 22]). Ciò che affascinava Marées della Stazione di Dohrn fu il suo scopo culturale e sociale, la sua 'costituzione repubblicana' e l'idea di una 'famiglia di intellettuali'. Di conseguenza per la stanza fu ideato un programma particolare, che – prima – incluse elementi molto personali (ritratti di amici), – secondo – escluse allusioni ai concreti campi di ricerca biologica, ma – terzo – sottolineò posizioni biologiche accentuate da notevole opposizione, contenendo cioè le statue – opere di Hildebrand – di Charles Darwin (Fig. 34) e di Karl Ernst von Baer (Fig. 35). La scelta di von Baer, tra parentesi, è documento di una notevole perspicacia, pensando all'importante concetto della autopoiesis nella teoria biologica contemporanea ([Baer] 2002; Weber 2003).

Sarebbe molto interessante inserire la decorazione della Sala degli Affreschi nell'ambito dell'autorappresentazione visiva delle grandi istituzioni scientifiche ottocentesche – cioè integrarla nel suo ruolo specifico nella storia e nella sociologia della scienza. Per quanto riguarda tale questione, soprattutto la persona di Anton Dohrn è di notevole interesse. Il 'Privatdozent' progettava a Napoli non solo un luogo per gli studi specialistici di biologia marina, ma per la ricerca dei fenomeni vitali in genere. L'idea era quella di osservare la selezione naturale delle specie *in actu* – nel senso darwiniano – e con essa la dinamica fondamentale della biologia, della vita. In questo scopo, la teoria della selezione e la teleologia biologica (Kantiana, Goethiana) non si escludevano (Lenoir 1982; Cornell 1986; Weber e Varela 2002). Personalmente, Dohrn, come goethiano, teneva molto a quell'equilibrio tra scienza e arte che Darwin – per ammissione personale – aveva sacrificato sull'altare della scienza (Darwin 1958). Per questo fu presto incaricato Charles Grant, l'insegnante d'inglese di Adolf von Hildebrand. Il suo compito era quello di equilibrare le fatiche della fondazione istituzionale, di vivificare, come scrisse Dohrn, 'le fonti naturali della mia vita mentale e sentimentale' ('die natürlichen Quellen meines Geistes- und Gemütslebens') (Heuss 1940, 126). Subito dopo l'arrivo degli artisti Dohrn raccontò delle sue aspettative: Con la 'sala dalla parte del mare' la 'stazione diventa sempre più romantica e certamente una rara unione tra arte e scienza' (lettera del 22 maggio 1873; cit. da Groeben 1995a, 14). Non a caso Marées progettava, fin dall'inizio, 'due statue colossali dipinte dell'arte e della scienza' (lettera a Fiedler del 20 luglio 1873; Marées 1920, 74).

Il pittore realizzò gli affreschi in soli quattro mesi – attestando un furore artistico che Marées stesso descrisse con grande suggestione nelle sue lettere dell'estate e dell'autunno 1873. La stretta misura del tempo –

assolutamente inusuale per Marées – forzava il pittore alla massima economia nel lavoro. Mentre il giovane Hildebrand – senza alcuna esperienza nella pittura murale – aiutava a dipingere i fregi antichizzanti, e i collaboratori la mattina preparavano l'intonaco della 'giornata', Marées eseguiva grandi schizzi d'olio dal modello vivo e nel pomeriggio dipingeva l'intonaco in modo irreversibile.⁷

Sul tema degli affreschi, Marées si espresse in numerose lettere. A Irene Koppel parlò di grandi pitture su muro, 'che esprimono in modo coerente i piaceri della vita al mare e alla spiaggia.' Marées sottolineò in questa lettera l'ambiente 'mimetico': 'Dalla nostra stanza di lavoro guardiamo sempre sul golfo delizioso' (3 luglio 1873; Marées 1920, 67). Due giorni dopo, alla Signora Tauber, parlò di 'immagini, che sono tutte in rapporto l'una con le altre' (Marées 1920, 69). Marées espresse le sue aspettative in modo più dettagliato a Fiedler. Scrisse in una lettera del 20 luglio 1873:

Il tema è tutto preso dalla vita. Il mare con grotte, isole, scogli e architettura, con pescatori, che stendono reti, spingono una barca nell'acqua, nella barca stessa i ritratti di Dohn, Kleinenberg, Grant, Hildebrand e me stesso; una taverna in riva al mare, e – per arrivare finalmente all'asciutto, al lato delle finestre, un aranceto con le figure corrispondenti. Tutte le figure in grandezza naturale. Inoltre, due statue colossali dell'arte e della scienza. (Marées 1920, 74)

Alla fine vennero menzionati i due camini di stucco e la fontana interna di Hildebrand. La conclusione lapidaria di Marées: 'Una grande parte delle figure nude. Questo sull'idea in generale.'

Conosciamo bene la timidezza con la quale Marées parlava a Fiedler (che, nonostante i ripetuti inviti, non riteneva necessario visitare gli affreschi del suo pittore ritenuto 'tragico') dei temi dei suoi quadri; considerando la teoria della pittura fiedleriana era una timidezza molto ragionevole! Spesso le opere non avevano nemmeno titoli; in questi casi Marées parlava, per esempio, di 'tre quadri a casa Sua'. Marées non andò oltre titoli come 'Orangenbild' o 'mein Hesperidenbild', che sono esattamente i titoli che Fiedler usò nelle sue risposte. Con l'innocenza con la quale Marées si era espresso in una lettera a Melanie Tauber (19 settembre 1873) non avrebbe parlato a Fiedler: 'oggi già messo una "giovinetta" in grandezza naturale nell'aranceto' (Marées 1920, 80), cui avrebbe desiderato dare le fattezze della signorina, ma la fotografia che possedeva non era sufficiente...

⁷ Per la tecnica: Giusti (1999, 30-34).

È credibile che gli affreschi siano soltanto quei 'Zustandsbilder' (immagini di una condizione) che Marées descriveva nelle sue lettere a Fiedler? Se Marées si definì – in una lettera a Melanie Tauber (maggio 1877) – 'sacerdote di Atena' e 'Ulisse' (Marées 1920, 128-129), e quando scrisse a Fiedler, poco prima della rottura, il 12 giugno 1880: 'In somma: sono convinto che lo spirito di un Apelle è sceso su di me' (Marées 1920, 181), questi sono riferimenti molto importanti, che indicano la forza identificatrice continua degli *exempla* classici. La mitologia antica è presente anche nelle denotazioni topografiche, per esempio, quando Marées chiama Roma 'città di Bacco'. E per quanto riguarda Napoli? È significativo che i due artisti subito dopo il loro arrivo nella città partenopea visitassero gli affreschi di Pompei (Kuhn-Wengenmayr, in questo volume; Bessenich 1967; Kuhn 1987).

Quattro anni dopo, Marées scrisse a Melanie Tauber – che definì nelle lettere spesso come 'Pallas Athena' – in una lettera sognante da Roma (giugno 1877):

[...] approfitterò di Ischia come stazione balneare e di villeggiatura. E può darsi che trovi in queste rive omeriche una baia, dove possiamo costruire la nostra villa futura. Il mormorio delle onde marine è assolutamente indispensabile per un soggiorno in una campagna riposante. (Domm 1987a, 163)

Fine luglio / inizio agosto 1877 scriveva (alla stessa) in modo più concreto, dall'isola:

[...] le rive felici di questo mare. Qui, dalla mia finestra, vedo il luogo dove l'élite dei romani costruì le sue ville di campagna, e il fatto che oggi è diverso dimostra semplicemente quanto poco si sappia vivere. (Marées 1920, 139)

Con ciò è detta la parola decisiva sui possibili rapporti tra gli affreschi napoletani e il riferimento al luogo. Napoli e il suo golfo erano, come si sapeva, famosi per le numerose e spettacolari ville antiche in riva al mare. Plinio il Giovane (³1976, lettere II, 17 und IX, 7; De La Ruffinière Du Prey 1994) descrisse come nella sua villa a Baiae (e anche sul lago di Como) si poteva pescare non solo dalla stanza da letto, ma addirittura stando a letto. La maggior parte di queste ville possedeva, come si può leggere per esempio in Vitruvio, magnifiche gallerie di quadri. Spesso si trattava di criptoportici con un lato aperto sul mare. Una di queste gallerie divenne molto famosa, perchè il sofista greco Filostrato il Vecchio (Philostratus 1960; 1968) le aveva dedicato il ciclo di descrizioni più esteso che l'antichità ci abbia tramandato (Webb 1992; Bryson 1994; Schönberger 1995). Filostrato sottolineava sin

dall'inizio dei suoi Eikones che la pinacoteca descritta si trovava a Napoli oppure vicino. Le più diffuse guide turistiche dell'Ottocento colsero volentieri la precisazione topografica. Stanislao D'Aloe menziona la galleria enfaticamente nel suo *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* (D'Aloe 1845, I: 61): 'un portico ornato splendidamente di marmo [...] una scelta di tavole de' più famosi pittori.' E Giuseppe Galanti ci fa sapere – nella sua *Nuova guida per Napoli e suoi contorni* (Galanti 1845, 10), dello stesso anno – che anche nel declino tardoromano, Napoli rimaneva famosissima per i suoi tesori d'arte, tra i quali il 'portico delle pitture descritto da Filostrato'.

Ma sono lo stesso committente Dohrn e il suo dotto interlocutore Charles Grant ad aver conosciuto molto probabilmente questo cimelio della pittura antica. I goethiani ardenti, che Theodor Heuss ci fa conoscere, potevano aver letto i dettagliati ragionamenti e parafrasi del loro idolo, pubblicati originariamente nel 1818 in *Über Kunst und Altertum*. È vero che la trattazione goethiana dei dipinti di Filostrato non include indicazioni topografiche, ma Goethe presuppone – contro una corrente della filologia soprattutto francese – l'esistenza reale della galleria nell'antichità, e rimanda come testimonianza alla pittura pompeiana ed ercolanea (Goethe 1954, XIII: 792-841). Il testo e la traduzione libera di Goethe, che parlava della 'vita meravigliosamente piacevole in queste immagini' ('wundersam erfreuliches Leben in diesen Bildern')⁸ faceva sì che le *Eikones* diventassero popolari in Germania. Nel 1832 uscì la seconda traduzione tedesca (A.F. Lindau). E nel 1842-43 Moritz von Schwind disegnò – per una delle 'Antikensäle' della odierna Karlsruher Kunsthalle – un ciclo di affreschi che si rifaceva a Filostrato che, però, non ebbe l'apprezzamento del Granduca di Baden (Schönberger 1995, 70; Michel 1973). Con le sue figurazioni rosse su fondo nero, Schwind realizzava una speranza di Goethe che vide nelle *Eikones* un tema degno per i concorsi dei Weimarer Kunstfreunde, ma per il quale i tempi non erano ancora favorevoli.⁹

Era il sito della Stazione Zoologica, direttamente in riva al mare, e l'apertura della Sala degli Affreschi verso il golfo che doveva risvegliare il ricordo di antichi portici dipinti – e soprattutto del più famoso di tutti: la galleria napoletana di Filostrato. Ed è, appunto, un criptoportico che Marées inserì in modo ben visibile ma finora inosservato (Fig. 36), nell'affresco della parete orientale, nel paesaggio in fondo di *La partenza dei pescatori*

⁸ Cit. dal 1819 dalla introduzione di Otto Schönberger (1995, 69).

⁹ Per i legami tra l'estetica goethiana e Fiedler viz. Marées, cf. Lichtenstern (in questo volume).

(Fig. I). I fregi ornamentali di Hildebrand, invece, rispecchiano decorazioni pompeiane. Bernhard Degenhart (1958, 14 e 48) sottolinea perciò negli affreschi napoletani di Marées il rapporto del luogo con gli antichi affreschi di Pompei, la cui immediata vicinanza ha più di un significato casuale, ma simbolico, e a cui, nella pittura monumentale tedesca nulla è più affine appunto dell'opera di Marées.

Non a caso, troviamo un altro riferimento alla storia dell'arte locale nel progetto di Anton Dohrn per la facciata della Stazione, un abbozzo che – come ha ricordato Christiane Groeben (1995a: 12) – rievoca la facciata tardobarocca di S. Maria della Sapienza a Napoli.

L'ordine dei dipinti e la logica architettonica della galleria filostratiana furono dibattuti dagli accademici fin a quando Karl Lehmann-Hartleben (1941) non pubblicò una soluzione convincente che dimostrava anche l'ordine tematico dei quadri. Prima del suo suggerimento, la successione dei dipinti pareva 'confusa' ('verworren' – Goethe) e una lettura associativa delle *Eikones* era, per così dire, naturale. Penso che – come conseguenza di quest'ordine – Marées a Napoli combinasse diverse descrizioni di Filostrato in modo piuttosto associativo (come già lo Schwind). Ma due *ekphraseis* assumono una particolare importanza: *Erotos* (I, 6) e *Isole* (Nesoi; II, 17). Non è da meravigliarsi che Marées scegliesse dipinti poco narrativi oppure movimentati ma molto calmi, idilliaci, insomma: 'Zustandsbilder'. Elaborando gli strati letterari, in ogni caso soltanto rudimentali, Marées scopriva esperienze tipiche, nelle quali i contenuti narrativi si rinnovavano (Imdahl 1963; Blum 1996). Questa capacità singolare di rinnovamento estetico non è, però, l'oggetto del mio contributo.

Filostrato, nella sua descrizione del dipinto *Erotos*, inserì subito all'inizio un appello diretto al lettore, che vivifica la situazione dipinta: 'Guarda pure, amorini colgono mele!' ('Sieh nur, Liebesgötter lesen Äpfel!'). Lo scenario è costituito da una piantagione di alberi, che corrono dritti, sotto i quali si vede il prato tenero. Tra il fogliame alto e scuro e il prato brillano le mele (oppure arance) dorate e rubiconde. 'An den hohen Ästen hangen goldne Äpfel', traduce Goethe (1954, XIII: 807). Qualche amorino balla, altri corrono qua e là, e altri ancora dormono. Il tema fondamentale è l'amore e ciò è messo in evidenza dal coniglio, che appare sotto gli alberi di frutta. Conigli erano gli animali sacri di Afrodite, 'perché quella razza feconda sempre in amore è la favorita degli Dei' (Goethe). La dea dell'amore non si vede da nessuna parte, ma ninfe, che appaiono come madri orgogliose di bambini belli. Acqua è condotta in solchi ad irrigare alberi d'arancia. Il tema del dipinto è la fecondità stessa; contiene una speranza, che Goethe esprime: 'possa il boschetto fiorire sempre e dar frutti!'

Marées adottò dall'idillio di Filostrato gli elementi essenziali: il melo, o meglio l'arancio, l'erba tenera, i bambini che giocano o dormono, i conigli (Fig. 37), e addirittura il motivo dell'irrigazione (tramite il vecchio giardiniere). Al posto delle orgogliose ninfe-madri della *ekphrasis*, Marées, probabilmente, si riferì alla descrizione tematicamente connessa delle *Cantatrici di inni* (II, 1). Dove Filostrato parla di fanciulle coi vestiti leggeri (chiton e cintola), nell'affresco donzelle ridenti nel boschetto di mirti cantano all'immagine di Afrodite. Quando Marées inserì su uno dei abbozzi per *L'aranceto* (Fig. 38) sull'erba, apparentemente senza motivo, una conchiglia di Tritone – identificata dalla Groeben (1995a, 52) – si rivela il legame tematico con gli *Erotes* di Filostrato ancora una volta: La conchiglia è – nella *ekphrasis Aphrodite* – l'attributo della dea dell'amore; sulla conchiglia Afrodite Anadiomene raggiungeva la riva del mare! (Si ricordi la descrizione di Marées: '[...] per arrivare finalmente all'asciutto.')

Anche per gli affreschi che sono di fronte ai *Rematori* – nei quali si rispecchia, per così dire, il mare oltre la terrazza – e alla *Partenza dei pescatori* è, a mio parere, importante fare riferimento ad alcuni motivi della *ekphrasis Isole* – anche questo un 'Zustandsbild'. Filostrato scelse una tecnica particolare per dar vita alla sua descrizione (enargeia). Chiede subito all'inizio al bambino decenne a cui spiega i dipinti: 'Sei contento, fanciullo mio, se parliamo delle isole qui come se fossimo su una barca in primavera [...].' Il mare non è né mosso, né completamente calmo, ma movimentato e vivace, adatto a una gita allegra e leggera. Può aver inizio l'immergersi nel dipinto: 'Guarda! Facciamo già forza sui remi!' Il bambino risponde entusiasta: 'Certo! Lasciaci salpare!' A poco a poco le isole sono visibili dalla barca; tutte sono piuttosto piccole, talvolta si alzano ripidamente dal mare, con fiori di montagna e api, talvolta sono più piatte e offrono buon terreno ai contadini e ai pescatori, che si vedono. Col tempo, il mare ha separato qualche isola, ma la loro forma dimostra che, una volta, erano unite.

Marées 'trasforma' la *ekphrasis* con una particolare fedeltà al testo, inserisce, a metà coperto, il fanciullo decenne (Fig. 41), 'separa' e 'unisce' perfino le isole tramite la finta struttura architettonica della parete. Ma aggiunge al dipinto di Filostrato una barca 'reale', che lì fungeva soltanto come metafora della vivacità descrittiva, come mezzo per immergersi nel dipinto. Per questa barca 'reale' altre descrizioni di Filostrato possono essere rilevanti. Una di queste descrizioni viene da Filostrato il Giovane, le cui *ekphrasis*, però, erano sempre collegate a quelle del nonno. Nel *Ritorno degli argonauti* appare una barca, nella cui parte anteriore stanno i rematori. Dietro si vede Giasone con la sua bella preda: il vello d'oro (la rete di Marées?), e anche Medea. Ma la donna riflette sui suoi delitti. Nella parafrasi di Goethe (1954, XIII: 817):

‘i suoi occhi abbassati sono pieni di lacrime’. Con i muscoli gonfi dei rematori, che vanno descritti nella *ekphrasis*, il Giovane cita una descrizione del nonno: *Bosporus* (I, 13). Qui si rappresenta il lavoro dei pescatori che partono in barca, con la pelle abbronzata, che incitano l’uno l’altro a pescare i tonni. Un pescatore guardiano osserva il mare per calcolare il numero dei pesci. La descrizione di Filostrato il Vecchio è uno dei primi esempi letterari della prospettiva dei colori e della ‘spedizione’ (come dirà Leonardo da Vinci); sottolinea fenomeni fondamentalmente ottici e pittorici: più in profondità si vedono i pesci, più chiari diventano i loro colori e più confuse le loro forme, ‘perché quando lo sguardo si immerge nell’acqua diventa troppo debole per riconoscere le cose’.

È il tema della ‘vitalità’ stessa che sta al centro di ambedue i casi – *aranceto e rematori/pescatori* – molto adatto alla ‘Lebensforschung’ (ricerca sulla vita) di Anton Dohrn. Mentre *L’aranceto* (Fig. V, VI) allude alla fertilità biologica e all’amicizia, è la vita come comunità attiva che si esprime nei gruppi maschili degli altri due affreschi (Figg. I, III). È a questa comunità che si rivolge l’Anton Dohrn dipinto nell’affresco *La pergola* (Fig. VII). L’immagine che lui vede, la gita in comune verso il mare aperto, diventa specchio della propria iniziativa culturale e scientifica. Ma gli affreschi interpretano Filostrato in un senso ancora più profondo. Così come nelle *Eikones* il motivo della descrizione ‘che dà vita’ (‘belebende Beschreibung’) crea trionfi veri e propri della presenza e accende tutti i sensi – si può sentire il profumo delle mele, delle arance ecc. – così anche gli affreschi di Marées superano, in un certo senso, i confini del dipinto, cioè i limiti estetici e diventano realtà pittorica. Attraverso lo sguardo e l’inclinazione del corpo, la figura dipinta di Dohrn indica il tema. Il suo sguardo s’immerge nell’affresco *I rematori*, come il suo corpo s’inclina sul campo del mare. (Un movimento che è ripreso dalle gambe di Grant sotto il tavolo.) Marées realizza l’appello retorico di Filostrato che si trova quasi ovunque nelle *Eikones*: ‘Guarda!’ (Si pensi al motto di Marées: ‘Sehen lernen ist Alles’ [Saper vedere è tutto]¹⁰). Ed egli prende sul serio ciò che Filostrato sottolinea più di cinquanta volte: ‘È tutto dipinto!’

Vivace come la realtà stessa eppure dipinto! L’antica *ekphrasis* varia questo motivo, come tutti sanno, infinite volte. Si trova ancora nel centro delle fatiche pittoriche di Marées, che trovò, però, soluzioni impensabili nell’antichità. Tuttavia, sono i cenni di Filostrato in cui Marées si poteva senz’altro riconoscere – per esempio nella *ekphrasis Xenia* (I, 38): si vedono

¹⁰ Cit. da Pidoll (1890, 3). Cf. anche Boehm (1987).

mele e ancora mele, a mucchi e a forma di piramidi a dieci; odorose e splendenti come d'oro. Il loro colore rosso non sembra aggiunto alla superficie, ma come fiorire dal loro interno. (Ricordo l'affascinante analisi del colorito di Marées di Meier-Graefe: luminoso e trasparente; una materia di colori galleggianti ecc.).¹¹ E l'apoteosi della pittura che si trova proprio all'inizio delle *Eikones* è stata molto probabilmente per Marées ma certamente per tanti altri pittori sin dal Rinascimento una conferma enorme: Chi disprezza la pittura, disdegna la verità stessa, la *sophia* e la *symmetria* per la quale il pittore appare come un altro Dio.

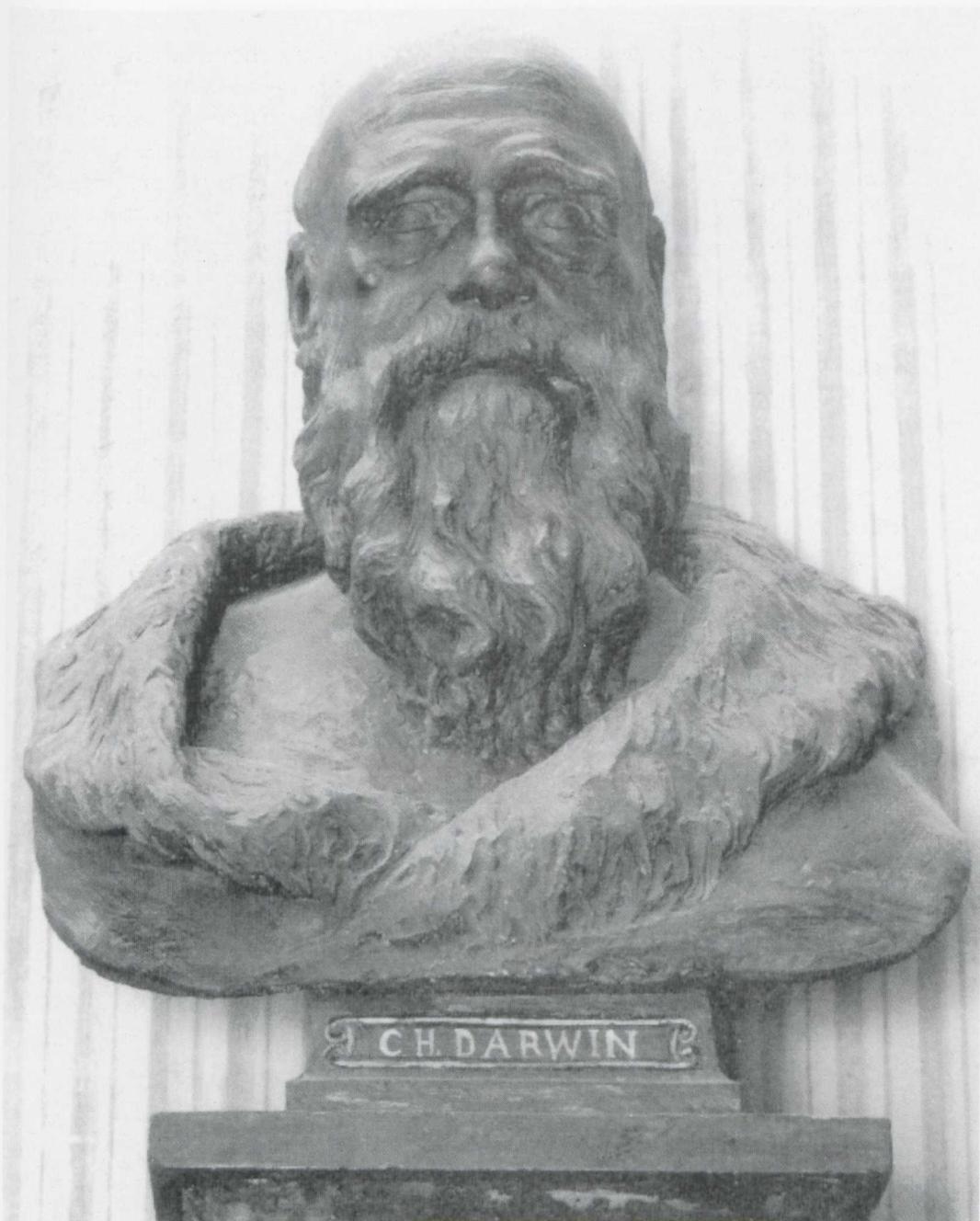
L'affresco della parete orientale serve come una *ouverture* alle altre immagini. L'attesa che si fa sentire, si risolve negli affreschi restanti. È possibile che anche qui, nella *Pergola*, Marées faccia riferimento a Filostrato?

Nella sua *ekphrasis Ragnatela* (II, 28) Filostrato ammira l'arte del pittore che è pari alle capacità di Penelope. Vediamo il cortile di un palazzo in rovina, un atrio desolato, solitario con colonne che non reggono più il tetto dell'edificio. Qui ci sono soltanto ragni. A loro piacciono 'luoghi tranquilli' (a proposito: secondo Marées condizione indispensabile dell'arte), costruiscono le loro ragnatele preferibilmente negli angoli. Il premio delle tessitrici zelanti sono le mosche. Come i ragni, il pittore ne ha già acchiappate tre. Sono intrappolate, vogliono scappare, ma il tessuto fermo (della ragnatela, della pittura) non lo possono strappare; per questo stanno ferme.

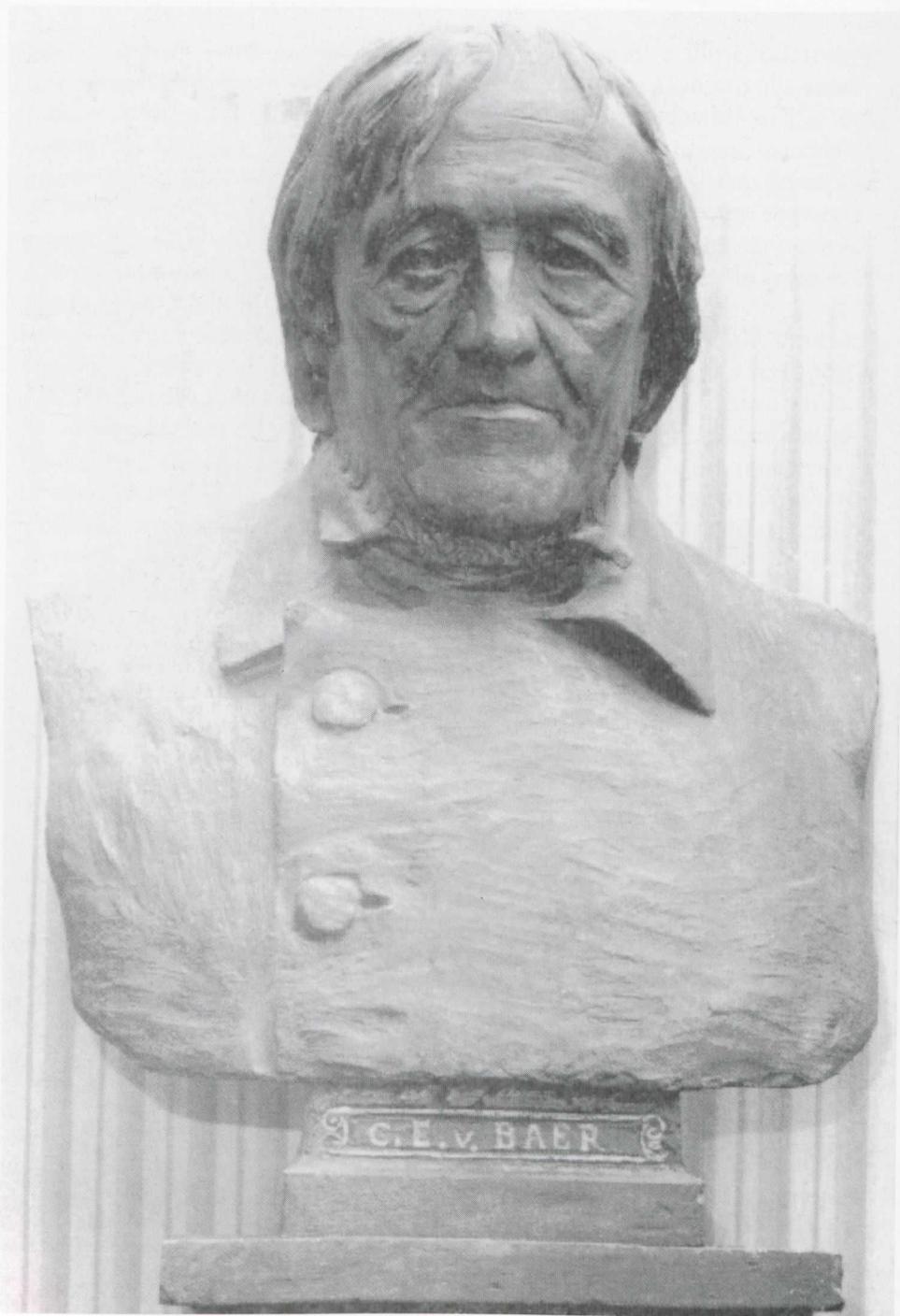
Il pittore anonimo di Filostrato supera i ragni, perché dipinge loro e la loro preda, e conferisce ai loro tessuti effimera durata. Filostrato supera il pittore, perché fa apparire il dipinto assente davanti agli occhi della mente e vivifica l'invisibile. Marées, però, supera Filostrato, perché egli vivifica la descrizione antica, trasforma l'effimero della serata tra gli amici in durata (tramite la ben nota 'griglia'-ragnatela della sua composizione, v. Fig. 39) e mette, alla fine, sé stesso al centro del gruppo: il pittore, origine di tutto questo mondo dipinto, incastrato nell'angolo dell'edificio, nello stesso tempo ragno e mosca, predatore e preda dell'arte.¹²

¹¹ Cf. Meier-Graefe (1909-1910, 35): 'La sovrapposizione di colore, come la usava Marées e per la cui analisi tecnica qui manca lo spazio, ha la peculiarità, di rendere i colori luminosi e trasparenti. Chi resiste ai toni sonori del suo azzurro luminoso come lo zaffiro, dell'aranciato che l'effetto di un oro spento [...]. Marées ha inventato per le scene dei suoi dipinti una materia fatta di colori fluidi [...] un'atmosfera di fecondità che si crede di respirare con gli occhi.'

¹² Desidero ringraziare vivamente l'amica Lorenza Melli (Firenze) e Lea Ritter Santini per le correzioni della mia traduzione italiana.



34. Adolf von Hildebrand, 1873
Busto di Charles Darwin, Sala degli Affreschi: parete nord.
Büste Charles Darwin, Freskensaal: Nordwand.



35. Adolf von Hildebrand, 1873

Busto di Karl Ernst von Baer, Sala degli Affreschi: parete nord.

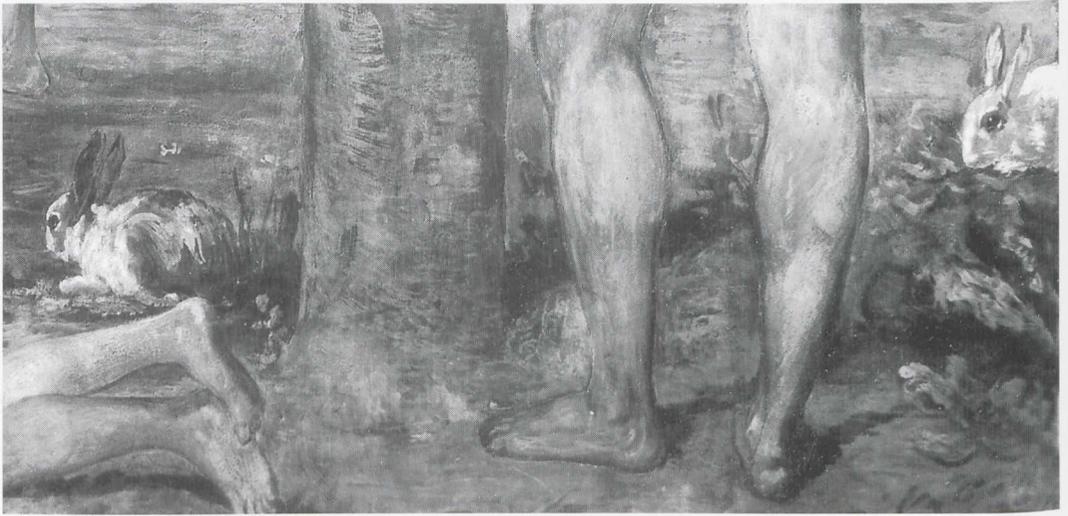
Büste Karl Ernst von Baer, Freskensaal: Nordwand.



36. Hans von Marées, 1873

La partenza dei pescatori: portico sulla costa nello sfondo, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete ovest.

Die Ausfahrt der Fischer: Kryptoportikus an der Felsenküste im Hintergrund, Fresko, Freskensaal: Detail von der Westwand.



37. Hans von Marées, 1873

L'aranceto: conigli, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete sud.

Der Orangenbain: Hasen, Fresko, Freskensaal; Detail von der Südwand.



38. Hans von Marées, 1873
Schizzo per *L'aranceto*.
Orangenhain, Bleistiftskizze.



39. Hans von Marées, 1885,
Abbozzo per il dipinto centrale del *Corteggiamento*, carboncino e gessetto su carta grigia.
Entwurf für das Mittelbild der *Werbung*, Kohle und Kreide auf grauem Papier.



41. Hans von Marées, 1873,

I rematori: donna e ragazzo (semicoperto) nella barca, dipinto murale, Sala degli Affreschi: particolare della parete nord.

Die Ruderer: die Frau und der (halb verdeckte) Junge im Boot, Fresko, Freskensaal: Detail von der Nordwand.



I - Hans von Marées, 1873

La partenza dei pescatori, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete ovest, dopo il restauro. Su una prima base di colore a fresco, ancora visibile nelle piccole zone del cielo e delle nuvole più trasparenti e luminose, il pittore ha poi steso una mano di colore a secco.

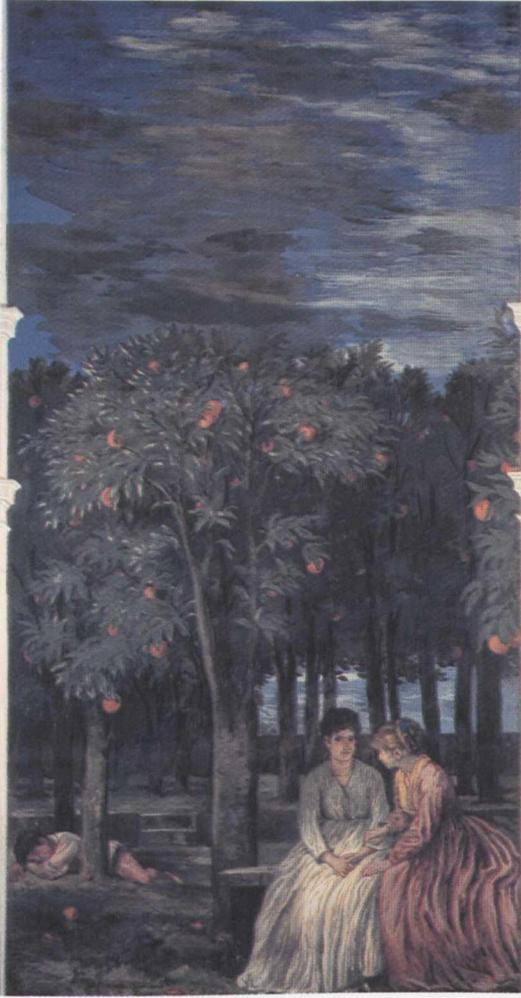
Die Ausfahrt der Fischer, Fresko, Freskensaal: Westwand, nach der Restaurierung. Auf den ersten frischen Farbauftrag, der in kleinen, transparenteren und leuchtenderen Bereichen des Himmels und der Wolken noch sichtbar ist, hat der Maler anschliessend eine Schicht Seccofarbe aufgetragen.



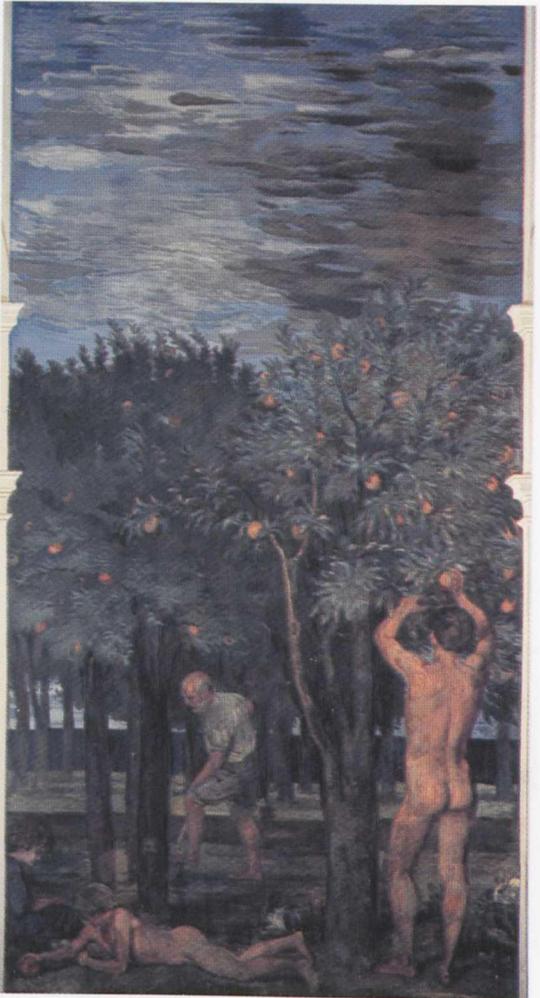
III - Hans von Marées, 1873

I rematori, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete nord, parte centrale.

Die Ruderer, Freske, Freskensaal: Nordwand, Mittelteil.



V



VI

V - Hans von Marées, 1873

L'aranceto: Le due amiche, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete sud.

Der Orangenbain: Die Freundinnen, Fresko, Freskensaal: Südwand.

VI - Hans von Marées, 1873

L'aranceto: Le tre età della vita, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete sud.

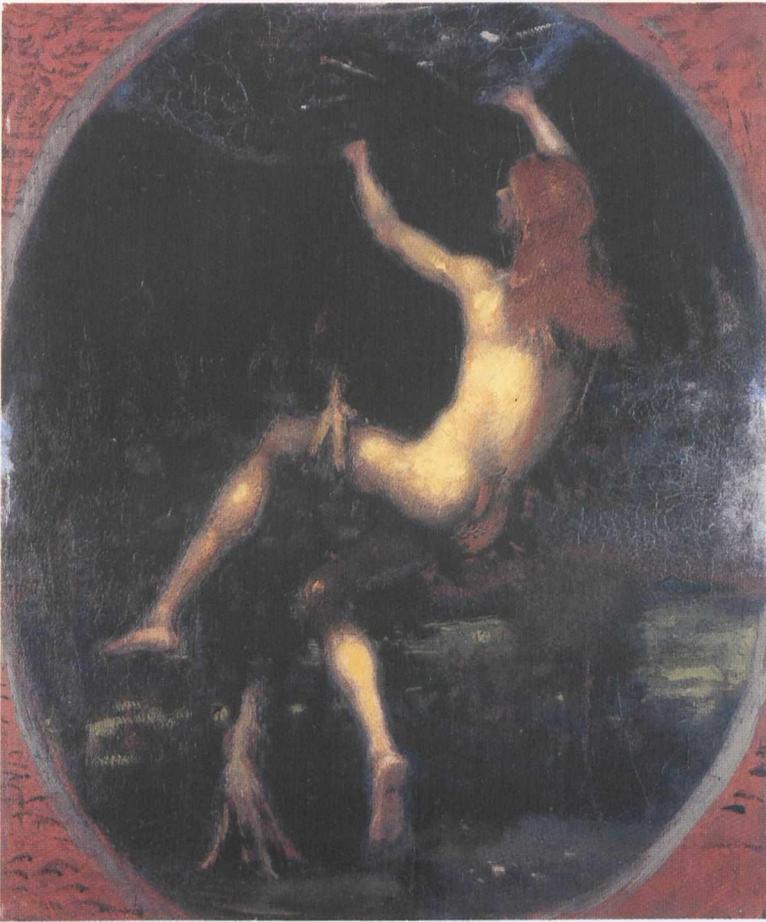
Der Orangenbain: Die drei Lebensalter, Fresko, Freskensaal: Südwand.



VII - Hans von Marées, 1873

La pergola, dipinto murale, Sala degli Affreschi: parete est.

Die Pergola, Fresko, Freskensaal: Ostwand.



XVI - Hans von Marées, 1887

Il ratto di Ganimede, olio su tela, 99,6 x 81,2 cm.

Entführung des Ganymed, Öl auf Leinwand, 99,6 x 81,2 cm.



XXV - Hans von Marées, 1880
L'uccisore del drago, olio su tavola.
Drachentöter, Öl auf Holz.