

UNA TRACCIA PER CARLO MARIA VIGANONI

ED I SUOI DISEGNI

Maria De Crescenzo

Una ricognizione critica sull'incessante attività disegnativa, per lo più inedita<sup>(1)</sup> di C. Maria Viganoni (Piacenza 1786-1839), artista neoclassico, effettivamente manca, in quanto i giudizi sia di autori romani che, in prevalenza, piacentini<sup>(2)</sup> sulla sua opera, scarseggiano<sup>(3)</sup>.

Il Viganoni, giunto a Roma l'11 Luglio 1808<sup>(4)</sup>, entrò subito in contatto con l'artista Gaspare Landi (Piacenza 1756-1830) suo concittadino, seguendone le lezioni presso l'Accademia di S. Luca ed iniziò a raccogliere gli elementi, più consoni alla sua natura, dal patrimonio artistico romano.

Prendendo le distanze dal gusto per le grandi decorazioni del Giani e dalle messe in scena trionfalistiche delle "macchie davidiane", il Viganoni indirizzò la sua ricerca su altri orizzonti romani, pur sempre nell'ambito del neo-manierismo grafico, ma più aderente ad una visualizzazione, meno irrompente, di una narrativa storica o mitologica di immediata percettibilità.

Nel corso della sua produzione artistica, il Viganoni praticò un'intensa attività disegnativa documentata dai sette volumi raccolti ed ordinati, nel 1841, dal Conte Francesco Caracciolo, suo allievo durante il periodo d'insegnamento al Gazzola, in seguito all'offerta di vendita effettuata dalla Sig.ra Marsili Clementina, vedova del Viganoni<sup>(5)</sup>. I volumi risultano suddivisi per argomenti di studio, in

particolare, nel I Volume si trovano circa 176 disegni riguardanti, una parte, studi di statue, di bassorilievi, di animali, decorazione, ornati e stampe(6), mentre i restanti comprendono "Pensieri" ovvero composizioni eseguite nei primi tempi della sua permanenza a Roma(7).

L'arco artistico del Viganoni sembra rivelarsi coerente con il cursus naturale di qualsiasi artista neoclassico, educato accademicamente agli studi anatomici, del nudo, dell'antico, e delle opere dei grandi maestri; la sua disposizione nei confronti dello studio classicista si collega all'ormai diffusa prassi dell'erudizione antiquaria che, nel caso di Viganoni, attingeva motivi e riferimenti iconografici, dalla raccolta pubblicata, nel 1766-1767, in quattro volumi "Antiquitates etrusques, gresques et romaines"(8) che riproduceva in folio la collezione di vasi greci, allora ritenuti d'imitazione tratti dalla colonna traiana, nonché dai gessi della statuaria antica, da lui acquistati per il Gazzola(9).

Al di là della sua formazione consona ai dettami della cultura a lui contemporanea, tramite un'analisi più attenta e concreta del suo linguaggio artistico si arriva ad interpretare con spirito più oggettivo la personalità del Viganoni ed ad individuare la sua sensibilità e preferenza per determinate categorie stilistiche di volta in volta assunte opportunamente: dal linguaggio aulico della statuaria classica al carattere dei bassorilievi romani applicato all'evocazione di una antichità gloriosa ed eroica, dal neomanierismo grafico desunto, in parte, dal Pinelli, dal Giani e dal primo Minardi, indice del perdurare delle poetiche del "Sublime" a Roma, e, in parte, dal disegno del Correggio all'attenzione per i cambiamenti del gusto, in particolare, per lo stile castigato dei Nazareni e

e dei puristi, volto al recupero dell'arte dei primitivi. Pertanto dalla serie dei "Pensieri ossia composizioni fatte nei suoi primi tempi" conservata nel primo volume ed elaborata durante i suoi anni di permanenza a Roma emerge tale pluralità di tendenze(10).

Le sue prime prove disegnative, a mio avviso, si possono individuare nell' "Ettore che sorprende Paride ed Elena" e negli episodi omerici dell'Iliade rappresentanti "Neotolemo che arresta Filottete dal saettare Ulisse" ed "Ercole che appare a Filottete, ad Ulisse e a Neottolema per persuaderlo ad andare all'assedio di Troia"; chiaramente ci troviamo di fronte a dei primissimi disegni del Viganoni realizzati rispettivamente a penna insieme a tratti di biacca e di acquarello, ad acquarello e a penna ed acquarello. Nel primo il Viganoni ha rappresentato un tema già trattato dal Landi nel 1794-95, mentre David nel 1788 aveva rappresentato unicamente l'episodio degli "Amori di Paride ed Elena"(11), ponendosi, così, come l'indicazione d'una iconografia ormai conforme a quella neoclassica.

In tal senso appare significativo anche il secondo disegno, che accanto a quello del Silvagni, anch'esso allievo dell'Accademia di S.Luca, raffigurante lo stesso episodio, cerca di ovviare all'appiattimento chiaroscurale del primo, sottolineando, invece, l'aspetto sculturale e di basorilievo dell'immagine e delle figure(12).

Nel successivo episodio omerico "Filottete cui appare Ercole", il Viganoni ha scelto un motivo che più si lega alla sensibilità preromantica di artisti inglesi quali Fussli, James Barry, Mortimer e gli altri nordici quali Sergel, Abildgaard (13) e cioè "l'apparizione"; infatti l'esigenza di visualizzare e di focalizzare i territori

inediti della psiche che, peraltro, finirà per privilegiare la produzione grafica come quella dove è più consentito all'invenzione di spaziare, costituisce uno degli aspetti più caratteristici del Neoclassicismo a partire dagli anni sessanta del diciottesimo secolo.

Passando ad uno studio, eseguito a penna di china, probabilmente un lucido di un disegno precedente, possiamo già notare l'acquisizione, da parte del Viganoni, di una maggiore sicurezza compositiva; il soggetto non è specificato, (14) ma potrebbe trattarsi dell' "Addio di Proserpina al momento del suo ritorno, in inverno, agli inferi" (Fig. 1) il personaggio che la sta trascinando, potrebbe riferirsi all'immagine di Ades (15) per il suo aspetto torvo e cupo e Proserpina o Persefone bella e giovane, come visualmente, viene descritta dalla mitologia (16) potrebbe richiamare, per il suo vestito strappato, il giorno del suo rapimento ad opera di Ades, mentre lei si bagnava, insieme alle sue ancelle, nel lago.

Il soggetto s'innesta in quella tematica degli "Addii e delle Partenze" che, diffusasi negli anni novanta del tardo settecento in pieno clima di patriottismo rivoluzionario, tuttora ben si adeguava al dramma politico che stava vivendo in quegli anni Roma: l'arresto e l'esilio del Papa (17).

La scena centrale rappresentata dal saluto disperato delle due donne, circondate da uno sfondo di fanciulle lacrimevoli, piangenti l'infelice destino della compagna divisa tra l'amore materno e la triste sorte, sottolinea una persistenza di un linguaggio tematico volto a manifestare lo spirito di attivo sacrificio e forza, concretizzatosi nell'arte neoclassica come "exemplum virtutis".

Una più compiuta maturità stilistica si rivela senz'altro nel suo abbozzo rappresentante il "Diluvio Universale", (Fig. 2) che,

per tale motivo può superare la soglia dei "suoi primi anni" ed essere datato intorno al 1812-1815, anni in cui incominciò a realizzare i suoi primi quadri.

Il Viganoni, nella scelta di tale episodio biblico dimostrò di seguire un'attitudine strettamente connessa al "classicismo sentimentale", che a Roma veniva interpretato dalle opere del Carstens, principalmente, dai disegni in cui prevalevano temi bibliche e dantesche, esposte, nel 1795, nella mostra tenuta presso lo studio del Batoni(18); e che, contemporaneamente, sempre a Roma, diventava una linea di congiunzione con le matrici ideologiche dei Nazareni quali Schiller, Wachenroder, Novalis in quanto, tramite essa, trapassava quella "disposizione, per così dire, psicologica di rivisitazione del passato"(19).

Inoltre, il Viganoni, al di là dei motivi più profondi dell'irrazionalismo preromantico, che si era impradonato di quel sentire e, fors'anche piacere, generato dall'orrore e dal timore, e di quel "sgomento che ci attrae verso tutto ciò che ci supera e ci trascende"(20) incanalò, sempre tale effusione fantastico-sentimentale, in virtù di quella sua natura equilibratrice, in rappresentazioni caratterizzate dal formalismo classico; secondo tale impostazione va analizzato l'altro disegno acquarellato del Viganoni a tema biblico raffigurante "La maga di Endor che evoca l'ombra di Samuele al re Saul"(21)(Fig.3).

Il motivo si ricollega al fascino esercitato dagli episodi di stregoneria che ritroviamo nel Nibelungelied, nell'Ossian, in Omero, in Shakespeare, in Milton ed in Dante e che, ancora una volta, si possono considerare paradigmi del terrore soprannaturale. Il soggetto era stato già affrontato, ugualmente nella tecnica di disegno a penna di china ed acquarello, dal Fuseli e dagli artisti della sua cerchia e dal Blake(22), più specifi

camente, essi si erano rivolti al dipinto di Salvator Rosa, di motivo analogo, che, nel 1744-45, era stato riprodotto in incisione da A. Laurentius (Fig. 4) e che influenzò le numerose scene di stregoneria nel decennio 1770-80(23). L'immagine della maga, rapportabile alla figura di Rachele del Domenichino nell'affresco a Palazzo Antici-Mattei, a Roma, rappresentante "Giacobbe e Rachele"(Fig. 5) e a quella di "Psiche" del dipinto del Giani a Palazzo Altieri(24), rappresentante "Venere che ordina a Psiche di portarle nell'urna l'acqua prodigiosa dello <sup>SNICE</sup>√(Apuleio, l'Asino d'oro, libro VI) confermano il richiamo e l'inserimento all'interno del gusto neomanierista a cui il suo stile si uniforma nell'evidente dismisura delle proporzioni allungate dalla strega che, come le altre, s'ispira all'illustre "maniera" del Parmigianino(25). Nel lucido acquarellato raffigurante "Adamo ed Eva che trovano Abele morto"(Fig. 6) ritorna un tema che era stato assegnato al concorso Clementino del 1805 per la prova di disegno extemporanea(26).

Il Viganoni, pur essendo giunto a Roma solo nel 1808, può aver voluto cimentarsi, per suo conto oppure in competizione con altri giovani partecipanti alle sedute artistiche nel suo studio, su questo soggetto, che inviò a Piacenza, al De Magistris per avere un suo giudizio sulle sue prime composizioni(27). Esso si può riferire al momento drammatico ricorrente del "letto di morte" circondato da persone in cordoglio, divulgatosi nella seconda metà del settecento come "antidoto" agli effetti edonistici dell'arte rococò. Se nella seconda metà del diciottesimo secolo questa immagine d'intenso pathos e gravità veniva riferita alla morte del grande e nobile eroe e in seguito, agli inizi del diciannovesimo, a quella del padre borghese, tuttavia essa non era estranea all'iconologia occidentale e al tema cristiano del compianto e della morte dei Santi(28). Perciò, inevi

tabilmente, esso poteva applicarsi a tale episodio e, a maggior ragione, poteva esser scelto come soggetto da trattare in un concorso che proponeva solo argomenti sacri quale era quello Clementino.

L'iniziativa del Viganoni, di voler trattare artisticamente episodi della "Stora Romana" su cui lavorarono anche il Camuccini e il Pinelli(29) si fondava su quel "sentire severo" che si nasconde dietro al "sublime del grandioso", cosiddetto "matematico" dal Kant(30), in quanto esso veniva rappresentato a titolo di ammonimento e di "exemplum virtutis" e solo parzialmente si avvaleva degli effetti del tenebroso e minaccioso.

Nella "Partenza di Attilio Regolo"(31) (Fig. 7), disegno a penna di china, con ritocchi ad acquarello e "Marc'Antonio che parla presso la salma di Cesare"(Fig. 8), egli realizza un'impostazione compositiva completamente nuova rispetto ai disegni precedenti in cui la sua mano attentissima è riuscita a figurare sapientemente la variegata moltitudine di personaggi e di particolari ambienti, dimostrando la sua abilità descrittiva, dovuta all'esperienza giovanile piacentina nella bottega di un argentiere(32), ma maturata, forse, in virtù dell'influenza della tecnica grafica della cerchia davidiana(Fabre,Gros), da cui lo stesso Camuccini in un disegno di tema analogo raffigurante "Marc'antonio che mostra la veste di Cesare insanguinata"(33), trasse insegnamento.

Entrambi i temi si prestano ad un'interpretazione allegorica, attraverso il palese riferimento all'umiliazione che il potere spirituale aveva subito nel 1809 con l'oltraggio ad opera dei francesi, dell'arresto del Papa, evento che,

nelle rappresentazione degli artisti italiani, si rivelava, ormai, ricorrente.

Se tale è dunque il quadro evolutivo della sua produzione artistica, <sup>dove</sup> il rapporto con la cultura del suo tempo si raccorda con il suo soggiorno a Roma, in ragione degli elencati presupposti, emerge quanto, fin dall'inizio del suo arrivo a Roma, il Viganoni abbia coltivato la sua abilità disegnativa allo scopo di costruire un proprio stile personale che si lascia intendere interamente nel disegno acquarellato della "Giuditta che mostra al popolo la testa di Oloferne" (34) (Fig. 9). Il riflesso con l'opera analoga del Domenichino in S. Silvestro al Quirinale è più che mai evidente (35); da esso il Viganoni trae alimento per le proprie scelte neomanieriste, per cui l'estro descrittivo e, contemporaneamente, enfatico del Viganoni, si destreggia nella variegata moltitudine degli atteggiamenti e nel sapiente studio chiaroscurale, dove gli evidenti squilibri figurativi sottolineano le valenze espressive preromantiche del suo stile; inoltre, in tale prassi disegnativa, più che un provinciale "horror vacui" si può individuare l'intento del Viganoni a voler conseguire uno stile stemperato, più narrativo, libero e disgiunto da un'eccessiva magniloquenza. Pertanto la sua particolare natura tesa ad assumere posizioni concilianti e di mediazione, si equilibra tra spinte innovatrici verso suggestioni espressive preromantiche e concezioni tradizionali.

In conclusione, con quest'ultimo esempio possono essere, sostanzialmente, inquadrati i principi individuativi della crescita culturale e stilistica di questo artista, al cui procedere hanno risposto l'ordine e lo sviluppo dell'espo

sizione del materiale qui presentato, rintracciando, così, gli elementi settecenteschi, neoclassici, preromantici e romantici, che con essa continuamente s'intersecano.

- 1) Vedi F. Arisi: "Il Gazzola 1781-1981" Piacenza, Istituto Gazzola, 1981 e F. Arisi: La Pittura in "L'Ottocento" in AA.VV.: "Storia di Piacenza" Vol. V Piac. 1980.
- 2) N.N. "Cenni sulla vita ed opere dell'egregio pittore piacentino C.M. Viganoni Piacenza 1843; L. Scarabelli: "Biografia di C.M. Viganoni", in "Strenna Piacentina", 1842 Piac., pag. 53-81; "L.Q. Cincinnato", Lodi 1840 in appendice alla sua "Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza", Lodi 1841; "Necrologia", in Gazzetta di Parma del 30 Nov. 1839 n. 96 pag. 410; G. Ferrari: "Piacenza (Serie Italiana Illustrata) Bergamo 1931 pag. 107; L. Ambiveri: "C.M. Viganoni", in "Artisti Piacentini" Piac. 1879 pag. 201-210; F. Arisi: "C.M. Viganoni", in "L'Ottocento", in AA.VV. "Storia di Piacenza" Vol. V Piac. 1980; Roma Atti Arch. S. Luca, Vol. 97, f. 140.
- 3) E' interessante a questo proposito il giudizio di L. Ambiveri nell'op. cit., pag. 209, quando afferma: "Se il Viganoni avesse avuto un pò di quell'audacia mercè la quale molte abbiette nullità seppero innalzarsi a gradi elevati, e meno timido fosse stato e meno indipendente colla protezione, che godeva di Luciano Bonaparte, dei cui figli egli era maestro di disegno e pittura, poteva godere di tutti gli agi e delle onorificenze di cui non vanno immuni tutti coloro, che sanno fare per il mestiere del cortigiano."
- 4) Le sue lettere si trovano presso la Biblioteca Comunale di Piacenza nei manoscritti 318X e 318XI vedi Lett. del 5 Agosto 1808, e L. Scarabelli op. cit. pag. 59; in tale lettera viene descritto il suo viaggio e le sue fermate nelle città principali italiane

a cominciare da Bologna fino a Firenze.

- 5) Piac. Arch. Ist. Gaz. nella cassetta n. 42

è conservato il "sunto" del documento in cui si specifica che l'offerta, fatta dalla Sig.ra C. Marsili di tutto quanto lei possedeva in di segni abbozzi, schizzi eseguiti dal Viganoni, era stata motivata per aver mezzo di sussistenza.

- 6) Tale raccolta, secondo quanto riporta il Conte

Caracciolo, si riferisce a disegni di figure etrusche, di statue di Villa Borghese e a luci di tratti da stampe diffuse in quel tempo, pos siamo individuare al n. 85 una serie di cinque lucidi, rappresentanti episodi tratti dalla "Divina Commedia" del Flaxman, pubblicata nel 1802 in incisioni di Tommaso Piroli (cfr. Rosenblum- Trasformazioni nell'arte, iconografia e stile fra Neoclassicismo e Romanticismo- La Nuova Italia scientifica 1984) e un'altra più numerosa in cui sono illustrate vicende etrusche, greche e romane sicuramente tratte dall'Antiquitates etrusque, grecques et romaines tirees du cabinet de Mr. Hamilton" diffuse a quell'epoca, come te stimonia la loro ripresa da parte dello stesso "David a Roma" De Luca Editore 1982 pag. 47; inoltre il Caracciolo riporta nella prefazione al I Volume, un fornito elenco di tutte le opere di dattiche ed artistiche possedute da Viganoni date in vendita dalla sua vedova al Gazzola, appunto la "Divina Commedia" del Flaxman, copie rappresentanti profeti "tratti da dipinti di Correggio in tela", "ritratti incisi cavati da Antonio Van Dick", bassorilievi della colonna traiana e le o pere del Milizia, quale il dizionario delle belle

arti e dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno".

- 7) La compilazione dei sette volumi effettuata dal Caracciolo cercò di seguire un certo ordine cronologico che tuttavia si è rivelato approssimato, non soltanto per il Vol. II di disegni di anatomia e il Vol. III di accademie<sup>che</sup> senz'altro avranno preceduto i disegni di composizione del Vol. I, ma, soprattutto perchè solo raramente il Conte specifica le date relative ad essi; inoltre nel settimo Vol. le settanta pagine di disegni risultano essere di complemento agli altri volumi e non di successione cronologica.
- 8) Tale collezione venne ristampata due volte in edizioni più economiche e una seconda nuova collezione di vasi di Hamilton, pubblicata già tra il 1791 e il 1795, fu ristampata a buon mercato, vedi Rosenblum op. cit. pag. 179-180.
- 9) A. G. P. cfr. l'indice delle opere riportate da Roma dal Viganoni nel 1830 ed il suddetto elenco nel I Vol. di disegni pag. 10-13.
- 10) Ho cercato di analizzare i disegni seguendo il percorso di maturazione artistica del Viganoni da loro confermato; ciò non era possibile realizzare tramite la catalogazione del Conte Caracciolo che, se si è dimostrata utile per la divisione degli argomenti nei vari volumi, è risultata invece incompleta e poco esauriente per quanto riguarda la loro collocazione nell'ambito dello sviluppo stilistico dell'arte del Viganoni; comunque, se tale serie di "pensieri", come precisa il Caracciolo, può considerarsi eseguita "nei suoi primi

"anni", non sappiamo, però, fino a quando possono comprendersi tali anni; a mio avviso, "i suoi primi anni", potrebbero farsi risalire agli anni di permanenza a Roma fino alla morte del De Magistris nel 1816, dal momento che, fino a tale data, il Viganoni parla della sua intensa attività disegnativa, ed, in particolare, di alcune specifiche composizioni nella lettera del 20 Agosto 1810, unitamente alla realizzazione delle sue prime commissioni di quadri.

- 11) Vedi Catalogo della Mostra "David e Roma" De Luca Editore 1982, Roma, pag. 153.
- 12) Cfr. F. Negri Arnoldi e S. Prosperi Valenti: "Il disegno nella storia dell'arte italiana" Edit. La Nuova Italia Scientifica, 1986, Roma.
- 13) Abildgaard durante il suo soggiorno a Roma (1772-1777) dipinse un "Filottete", rappresentandolo nel momento che seguiva il suo ferimento al piede; James Barry, invece, scelse di raffigurarlo secondo termini più sofoclei e perciò tragici entro i quali la "terribilità" michelangiolesca dominava interamente il quadro.
- 14) A.G.P. n. 122-123 dell'indice del Vol. I, di segni del Viganoni pag. 10-13.
- 15) L'iconografia di Ade ripete i tratti caratteristici degli dei più importanti quali Giove, Poseidone ovvero quelli dell'uomo in età matura con viso barbuto, i capelli mossi e lunghi e

lo sguardo severo; di Plutone ci rimane un busto nel Museo Nazionale delle Terme a Roma, ma il presunto Ades che avrebbe rappresentato il Viganoni non presenta l'exomis (sorta di tunica che lasciava nuda la spalla destra che, invece, è presente nell'erma) cfr. Nicolas Penny e Francis Haskell: L'antico nella storia del gusto, la seduzione della scultura classica.

- 16) James Hall: "Dizionario dei soggetti e dei simboli" Longanesi e C. Milano 1974.
- 17) Per quanto concerne "la capricciosa reversibilità dei significati politici" contenuti nel linguaggio artistico visuale e la loro disponibilità alle più diverse interpretazioni, vedi l'introduzione al Rosenblum, op. cit., pag. 21-34 di Antonio Pinelli.
- 18) Se il Viganoni conosceva il Minardi (vivendo i due artisti nello stesso ambito accademico e culturale, possiamo ipotizzare una possibilità di contatto) che, a sua volta, frequentava l'ambiente tedesco e il Kock, il quale era entrato in possesso, alla morte di Carstens, dei suoi disegni e faceva parte del circolo di C.L. Fernow, in cui venivano diffusi i dettami dell'estetica Kantiana, e naturalmente del Sublime, "unita-mente ad una revisione, per l'appunto in chiave schilleriana del suo rigorismo class

- sicista" (G. Piantoni: "Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena" pag. 30-31 in Catalogo-mostra "I Nazareni a Roma" De Luca Edit. Roma 1981), può averne colto gli stimoli più vitali senza, tuttavia, partecipare totalmente a tali presupposti filosofici-estetici.
- 19) Idem - Catalogo Mostra: "I Nazareni", cit. pag. 30-38.
- 20) Vedi Giuliano Briganti: "I pittori dell'Imagnario, arte e rivoluzione psicologica", Electa Edit., Milano, 1977.
- 21) Il disegno risulta compreso nel Vol. settimo al n. 19, ma nell'indice relativo pag. 1-3, viene specificata la sua appartenenza al primo volume, in particolare, alla classe delle composizioni; pertanto si può datarlo allo stesso periodo di quello del "Diluvio universale" nel primo libro dei Re (28,3-28,4) della Bibbia si narra che Saul re d'Israele, abbandonato da Dio per le sue disubbidienze, interrogasse la Maga d'Endor perchè ciò accadesse, ed ella, su sua richiesta, richiamò a vita Samuele, precedente re d'Israele e suo protettore, che rispose preannunciandogli la sua morte e la venuta del nuovo re d'Israele David; a tali presagi Saul cadde a terra svenuto.
- 22) Vedi-Mostra: "Fuseli's circle in Rome"-Catalogo a cura di N. Pressly, 1979, New York.
- 23) Cfr. Cat. Fuseli cit., e le rappresentazioni analoghe di Benjamin West, Wright of Derby, Mortimer riferite da Rosenblum pag. 52-53 op. cit.
- 24) Cfr. Catal. "L'arte del Settecento in Emilia ed in Romagna, l'età neoclassica a Faenza 1780-1820",

Ediz. Alfa Bologna 1979 ill. N. 30-31

pag. 22-23.

- 25) Nella lettera del 2 Nov. 1808 il Viganoni vide gli affreschi del Domenichino nella chiesa di S.Andrea della Valle (da lui confusa con S.Pietro della Valle inesistente a Roma) da cui fu colpito soprattutto dalla figura della "Castità" ovvero come lui riporta "La povertà volontaria"; probabilmente il Viganoni conobbe interamente l'opera del Domenichino a Roma come testimonierebbe un altro riferimento preciso da lui ripreso, nel disegno della "Giuditta" di cui tratto in questo articolo.
- 26) Arch. S.Luca Catal. conc. Clem. Il Pinelli vinse il primo premio del concorso per la classe di pittura con il quadro raffigurante "Gesù, che sta scrivendo in terra, assolve l'adultera, presenti i dottori, scribi e farisei che l'avevano accusata, questi rimasero sorpresi e confusi, e alcuni furono in atto di partire" e il quarto premio per la suddetta prova extemporanea; purtroppo il suo disegno è andato perduto e, di conseguenza, non è possibile metterlo a confronto con quello del Viganoni che nella linea energica, ma, nello stesso tempo, nervosa e rapida sembra richiamare lo stile pinelliano, vedi a tal riguardo L. Pirotta: "Disegni inediti di B. Pinelli presso l'Accademia di S. Luca", in "L'Urbe" sett. ott. 1970, pag. 1-5.

- 27) B.C.P. Ms. Com. 318X lett. 2 Agosto 1810;  
naturalmente in base alla data di spedizio  
ne possiamo fa risalire l'esecuzione del  
disegno, appunto all'anno 1810.
- 28) Cfr. Rosenblum idem.
- 29) La datazione di tali disegni del Viganoni,  
purtroppo, è solo ipotizzabile, dal momento  
che non viene indicata nè nelle lettere nè  
nell'elenco del Caracciolo; comunque se essa  
non viene precisata nei documenti relativi ad  
esso potrebbe riferirsi almeno a dopo il 1816,  
anno in cui termina il suo carteggio con il  
De Magistris; inoltre, dato che il Pinelli com-  
iniziò a lavorare sull'Istoria a partire dal  
1816, potrebbe averli elaborati a quell'epoca  
ca; contemporaneamente, però, il Camuccini  
realizzava numerosi schizzi e abbozzi della  
storia romana intorno al primo decennio dell'ot-  
tocento, periodo in cui furono vivi i suoi in-  
teressi per i quadri storici davidiani (cfr. Ca-  
talogo-Mostra Vincenzo Camuccini (1771-1844),  
bozzetti e disegni dallo studio dell'artista-  
1978 Roma, pag. 52) e, in tal caso, il Vigan-  
oni potrebbe averne tratto un incitamento  
a sviluppare tali temi; di conseguenza, si po-  
trebbe avanzare per la loro realizzazione una  
datazione che si estenderebbe dal 1810-1811 al  
1816-1818, periodo in cui, appunto, il quadro  
storico neoclassico eroico-plutarchico (esiste  
un'edizione delle "Vite di Plutarco" del 1791)  
ebbe grande impulso a Roma sia perchè aderente  
con gli sviluppi delle vicende politiche roma-  
ne, a cominciare dalla rivoluzionaria istitu-

zione della Repubblica Romana(1798-99)  
(data a cui risalirebbe, peraltro, la prima  
stesura della "Morte di Cesare" del Camucci  
ni, ma rielaborata e terminata solo nel 1815-16  
cfr. cat. cit., pag. 30) all'occupazione fran-  
cese e all'arrivo di Napoleone, e sia perchè era  
particolarmente influente sugli artisti italia-  
ni la pittura francese (il Camuccini divenne  
l'interprete italiano della pittura di storia  
di matrice davidiana con le due grandi tele  
della succitata "Morte di Cesare" e della  
"Morte di Virginia", "rompendo con il classici-  
smo tardosettecentesco, da Batoni a Cades, di  
cui, però, aveva saputo assimilare gli esiti  
più nuovi" cfr. Cat. Cit., pag. 32) a cui si  
può assegnare l'inizio di tale filone storico  
con il notissimo dipinto del "Giuramento degli  
Orazi", di David (1785) unitamente al quadro,  
eseguito da Drouais a Roma nel 1786, di "Mario  
a Minturno".

Inoltre, nel 1812, fu bandito per il concorso  
Balestra per la classe di pittura (Arch. S.Lu-  
ca cat. con Balestra), il soggetto "Mario sulle  
rovine di Cartagine" di cui il Viganoni proprio  
nel 1813 inviò un dipinto, purtroppo perduto,  
al Gazzola di Piacenza (cfr. nota n. 52, cap. I,  
par. 1) e di cui lo stesso Camuccini eseguì un  
disegno (cat. cit. n. 95 pag. 51) a cui non cor-  
rispose nessun dipinto; ciò attesta come, in ef-  
fetti, il Viganoni proprio nell'arco di tempo  
citato 1810-1818 tenesse presente i suggerimenti  
artistico-compositivi di motivo romano, desunti

dai tempi e dal panorama estetico a lui contemporanei; non a caso nella lettera del 24 ott. 1809 (B.C.P. Ms. Com. 318X) il Viganoni parlando di quando era ammalato, si paragonava ad Alessandro il Grande (con dottiero non romano, ma pur sempre assomabile all'eroismo dei valorosi capi romani) che desiderava "una pronta guarigione acciò il tempo non mancasse per adempiere le di già incominciate opere".

30) Così lo definì Kant perchè più rigido e rigoroso rispetto a quello preromantico di Fuseli e Blake.

31) A. Regolo per amore della patria e per il giuramento fatto ai Cartaginesi di ritornare prigioniero, abbandonò con eroica costanza la consorte ed i suoi figli senza speranza di mai più rivederli, Rollin Istoria Romana Tomo IV.

32) Può risultare indicativo il confronto con l'abbinamento della qualificazioni artigiana di altissimo livello delle botteghe degli argentieri e il disegno in generale, di cui lo "scudo di Achille" in argento disegnato dal Flaxman, nel 1821-22, fornisce l'esempio più lampante.

33) Cfr. Mostra Vincenzo Camuccini (1771-1844), bozzetti e disegni dallo studio dell'artista, catalogo a cura di G. Pantaleoni, 1978 Roma.

34) Il Viganoni iniziò ad elaborarlo, a partire dal 1810 (vedi B.C.P. Ms. Com. 318X), come

lui stesso afferma nella lettera del 2 Agosto al De Magistris: "ò voluto mandarti anche la prima idea della Giuditta, per sincerarti che di mia invenzione come potrai conoscere tu stesso delle cambiazioni ò fatte" ma, purtroppo, non se ne conosce il termine di esecuzione.

35)Cfr. nota 27, perciò non è improbabile che possa aver visto anche gli affreschi del Domechينو a S.Silvestro al Quirinale: gli affreschi si datano al 1625 e se ne conservano dei disegni di studio a Windsor, (vedi Pope-Hennessy John: "The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty the King of Windsor castle" London 1948 pag. 89-91, ed Evelina Borea: "Domenichino" ediz. per il club del libro Milano 1965, nonchè A. Neppi: "Gli affreschi del Domenichino a Roma" Quaderni di Storia dell'arte IV Roma 1958).