

STEFAN ALBL

Ercole libera Prometeo di Pierre Subleyras

Abstract:

The article presents a painting that passed at auction in 2018 as an unknown work of the 18th and/or 19th century. It is the painting *Hercules Frees Prometheus*, which is a new work in the reconstruction of secular thematic painting by the French artist Pierre Subleyras, who was active in Rome between 1728 and 1749. The attribution is corroborated by the painting's mention in a life of Subleyras published in 1786 and its inclusion in the artist's famous *Atelier* preserved at the Academy of Fine Arts in Vienna. In closing, hypotheses about the painting's function in the context of what Stephen Greenblatt (1980) had called the artist's 'self-fashioning' are added.

Un'asta a New York presentava nel 2018 un dipinto attribuito ad artista ignoto, forse fiammingo, del diciottesimo e/o diciannovesimo secolo (**Fig. 1**)¹. Il soggetto era indicato come *Il Sacrificio* (*Le Sacrifice*) ovvero *Caino e Abele*, ma in realtà si tratta di Ercole che libera Prometeo dopo aver ucciso l'aquila che per punizione fu mandata da Zeus per divorare quotidianamente il fegato del prigioniero. Le manette e le catene sono chiaramente visibili sia sul polso e sul piede di Prometeo che sulla mano di Ercole mentre l'aquila abbattuta è rappresentata in basso a destra.

La tela, a parere di chi scrive, può essere messa in rapporto con Pierre Subleyras². Sul pittore francese resta un imprescindibile punto di riferimento il catalogo della mostra organizzata da Pierre Rosenberg e Olivier Michel per il Musée du Luxembourg e Villa Medici a Roma nel 1987 nella quale si delineava il profilo dell'artista attraverso più di cento dipinti e disegni³. In quell'occasione

¹ *Le Sacrifice (Cain and Abel)*, Old Master Oil on canvas 18th/19th c., – Nov. 19, 2018, lot. 77 | Flannery's Estate Services in NY. Provenance: Estate of John Bocchieri, Brooklyn, New York, Inv. 305.

² Alcuni passaggi duri e meccanici del dipinto che sono in parte dovuti allo stato di conservazione (soprattutto nella figura di Ercole) invitano per il momento ad essere cauti nel considerare l'opera interamente autografa di Subleyras.

³ Subleyras 1699–1749, catalogo della mostra, a cura di Pierre ROSENBERG–Olivier MICHEL, Parigi/Roma (Parigi 1987).



Fig. 1: Pierre Subleyras, *Ercole libera Prometeo*, c. 1730, olio su tela, 188 × 144 cm, collezione privata

si era anche cercato di collocare l'artista meglio nella scena romana e francese della prima metà del '700.

Subleyras nacque a Saint Gilles du Gard nel 1699, lo stesso anno di Jean Siméon Chardin. Si formò a Tolosa e a Parigi e arrivò a Roma come *pensionnaire* de l'Académie de France nel 1728⁴. Nel 1735 il direttore dell'Accademia di Francia a Roma Nicolas Vleughels scrisse: [...] *de la manière que je vois, je*

⁴ Su Subleyras *pensionnaire* si veda Pierre ROSENBERG, Le peintre Subleyras, pensionnaire au palais Mancini, in: L'Académie de France à Roma. Le palais Mancini: un foyer

ne crois que celui-ci [Subleyras] *sorte de Rome ; je peux me tromper mais je ne le crois pas*⁵. Infatti, l'artista dopo essersi trasferito nella città eterna, non lasciò più l'Italia e rimase sempre nella capitale. L'unica eccezione fu un soggiorno a Napoli per alcuni mesi nel 1746/47 per curarsi da una malattia. Subleyras, nelle parole di Rosenberg, si distingue e si riconosce per la sua "noblesse austère et réfléchie", le sue composizioni statiche e rigorose e il suo realismo d'osservazione⁶. Era capace di conciliare cose che a prima vista sembravano inconciliabili e contraddittorie. Ai suoi tempi fu apprezzato soprattutto come autore di quadri di storia religiosa e come ritrattista.

Disegnatore proficuo e versatile Subleyras creò nature morte, nudi maschili e femminili e opere basate sulle favole di La Fontaine. La sua natura morta più famosa è quella al museo di Tolosa in cui si vedono oltre la tavolozza anche calchi del *Torso del Belvedere*, della *Niobide* e della *Santa Susanna* di Duquesnoy. Particolarmente interessante ci sembra l'osservazione di Nicolas Lesur secondo cui la posa della donna sdraiata nel famoso dipinto di palazzo Barberini sia ispirato a un celebre modello antico, l'*Ermafrodito Borghese* che Subleyras del resto aveva anche utilizzato per comporre un disegno raffigurante *Venere spiata da un satiro* a Düsseldorf⁷. Stando allo studioso, il quadro di palazzo Barberini documenterebbe in modo magistrale due pratiche in vigore all'Accademia di Francia a Roma, ovvero lo studio dal modello nudo e quello dall'antico. Questa osservazione, come vedremo più avanti, ci sembra particolarmente pertinente anche nell'analisi del dipinto qui presentato.

Il quadro *Ercole libera Prometeo* è menzionato in una *Vita di Pietro Subleyras* pubblicata sulla rivista *Memorie per le belle Arti* (febbraio 1786, pp. XXV–XXXVI). L'autore anonimo scrive: *Allontanossi [Subleyras] talvolta dal suo fare; in un gusto delicato condusse l'Amore, e Psiche, che vedesi nell'Accademia di Francia in Roma, ed in una maniera forte, e piena di oscuri dipinse un Ercole che libera Tizio, imitando il Valentin, se pure da quell'Autore non copiollo*⁸. Evidentemente l'indicazione del soggetto è sbagliato e l'autore ha erroneamente

artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792), a cura di Marc BAYARD–Émilie BECK-SAIELLO–Aude GOBET (Rennes 2016) 291–305.

⁵ Cit. in Subleyras 1699–1749, 19. Su Nicolas Vleughels si veda Bernard HERCENBERG, Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome, 1668–1737 (= Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome 1, Paris 1975).

⁶ Pierre ROSENBERG, Subleyras 1699–1749, in: *Revue du Louvre* 1 (1987) 74.

⁷ Nicolas LESUR, in: *Sfida al Barocco, 1680–1750*. Roma, Torino, Parigi, catalogo della mostra, Reggia di Venaria 2020, a cura di Michela DI MACCO–Giuseppe DARDANELLO–Chiara GAUNA (Genova 2020) 414.

⁸ Per la trascrizione integrale della vita si veda Pierre ROSENBERG–Nicolas LESUR, Pierre Subleyras (1699–1749), in: *Cahiers du dessin français* 17 (2013) 82–87, qui 87. Per il testo in lingua francese si veda Ernst GOLDSCHMIDT, *Le peintre Pierre Subleyras*. Sa vie, son art, 1699–1749 (Parigi 1925) 41–50.

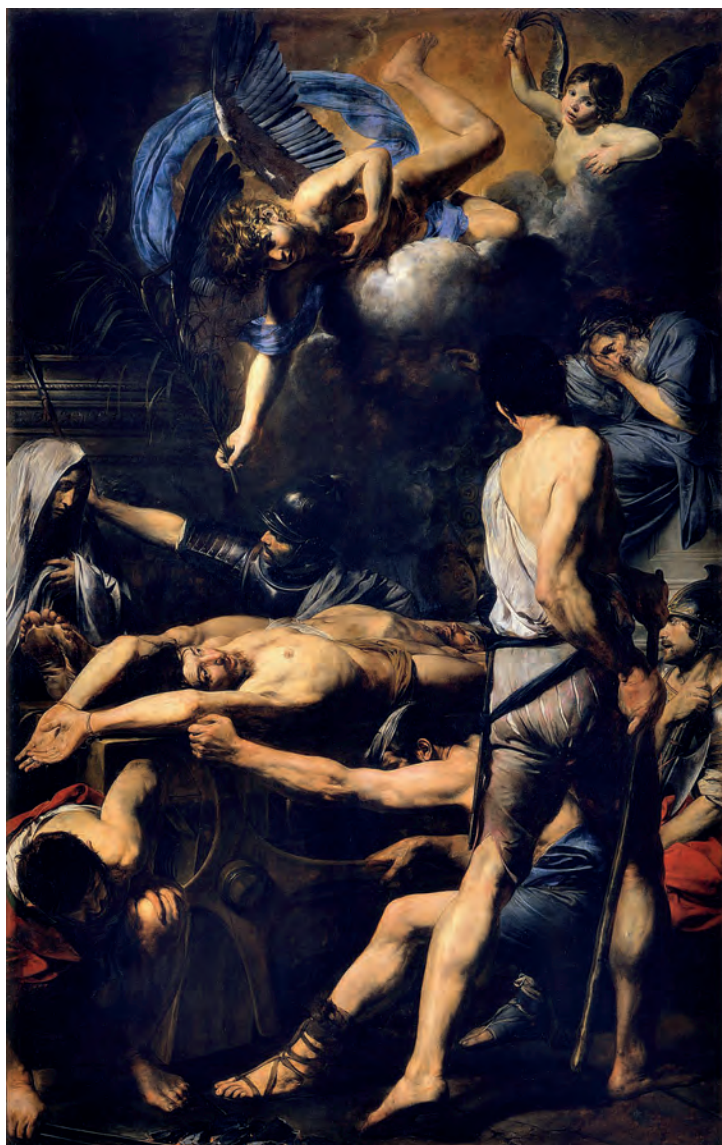


Fig. 2: Valentin de Boulogne, *Martirio dei SS. Processo e Martiniano*, 1629, olio su tela, 302 x 192 cm, Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40381

identificato Prometeo con Tizio. Questa confusione non sorprende in quanto Prometeo e Tizio hanno subito lo stesso supplizio⁹.

⁹ Per l'analisi delle due iconografie particolarmente care ad artisti seicenteschi come Ribera, si veda *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*. Catalogo della mostra,

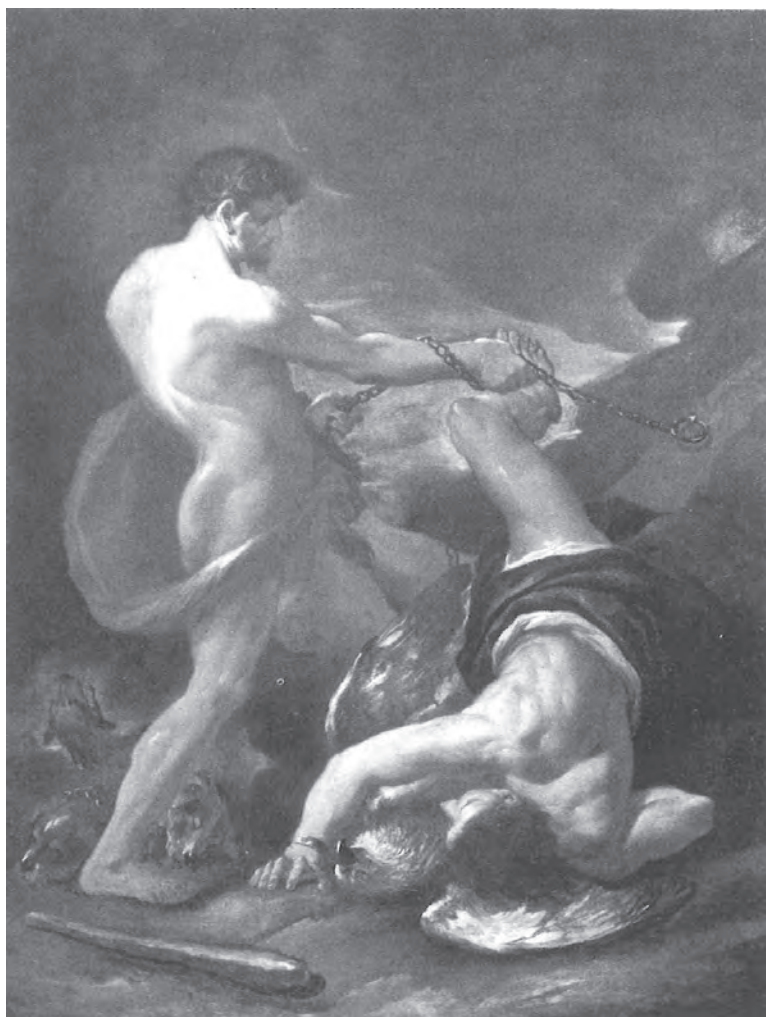


Fig. 3: Pierre Subleyras, *Ercole libera Prometeo*, c. 70,5 × 54 cm, ubicazione sconosciuta

Ciò che tuttavia al momento maggiormente conta sono almeno tre importanti informazioni che si possono ricavare dalla *Vita* sopra menzionata. Il quadro di *Ercole libera Prometeo* è presentato come un esempio della maniera forte e piena di chiaroscuri di Subleyras. L'artista si è allontanato delle volte dal suo abituale modo di lavorare e – così sembra – era capace di adattare la sua maniera al soggetto che doveva trattare. Infine l'autore menziona Valentin de Boulogne come modello del quadro. L'autore pensava indubbiamente al *Martirio dei SS.*

Museo del Prado, Madrid, a cura di Miguel FALOMIR FAUS (Madrid 2014).



Fig. 4: Pierre Subleyras, *L'Atelier dell'artista*, c. 1746–1749, olio su tela, 126,5 × 99 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, inv. 844

Processo e Martiniano che Valentin aveva eseguito per la Basilica di San Pietro nel 1629 (**Fig. 2**). Sia la distribuzione delle ombre che la resa pittorica infatti, sembrano essere stati sviluppati da Subleyras in stretto dialogo con il *Martirio dei SS. Processo e Martiniano*.

Lo stesso anonimo autore fornisce a piè di pagina altre due informazioni di notevole interesse: “Questo [=Ercole che libera Tizio/=Prometeo], ed un altro quadro con figure grandi al naturale rappresentante S. Giuseppe ed il Bambino, esistono ancora uniti a qualche abbozzetto nella casa de’ figli”¹⁰. È possibile che il bozzetto menzionato sia da identificare con una versione del quadro nota sin dai tempi della mostra del ‘87 (**Fig. 3**)¹¹. Le misure di questo dipinto sono di circa 70,5 × 54 cm rispetto ai 188 × 144 cm. Potrebbero corrispondere quindi a un bozzetto. Le differenze tra le due opere che riguardano soprattutto la posa di Prometeo, indicano ulteriori riflessioni sulla composizione finale da parte dell’artista.

Il fatto che nel 1786 (data della pubblicazione della menzionata *Vita dell’artista*) *Ercole libera Prometeo* e il suo presunto bozzetto si trovassero a casa dei figli ed eredi del pittore può significare che il quadro non era mai stato venduto oppure non aveva mai avuto un committente. Subleyras l’aveva dipinto per se stesso? Era esposto nel suo atelier che all’epoca si trovava nei pressi della chiesa della Trinità dei Monti? Così suggerisce almeno il suo capolavoro, l’*Atelier dell’artista*, conservato presso l’Accademia delle Belle Arti di Vienna che viene datato negli anni 1746–1749, verso la fine della vita del pittore (**Fig. 4**)¹². *Ercole libera Prometeo* compare quasi al centro della tela in una posizione prominente (**Fig. 5**). Nel dipinto viennese Subleyras si autorappresenta in primo piano sulla sinistra con in mano un autoritratto. Questa ‘doppia presenza’ dell’artista viene forse triplicata se si interpreta l’uomo visto di spalle sulla sua sedia come un’altra immagine dell’artista mentre dipinge. L’*Atelier dell’artista* è stato definito una specie di autobiografia pittorica, il riassunto della sua carriera anche se rimane aperta la domanda se ci troviamo di fronte a una rappresentazione reale o ideale del suo atelier.

A parte una serie di gessi che Subleyras utilizzava per motivi di studio (l’*Ercole Farnese*; la *Santa Susanna* e un putto del monumento funebre a Ferdinand van den Eynde di Duquesnoy; il *Ratto delle Sabine* di Giambologna ...) è possibile identificare alcuni dipinti mentre altri restano da scoprire. *Ercole libera Prometeo* compare accanto al bozzetto del *Martirio di san Pietro* (Parigi, Musée

¹⁰ ROSENBERG–LESUR 87, nota 9.

¹¹ Sul bozzetto si veda French Eighteenth-Century Oil Sketches from an English Collection. Catalogue to an Exhibition at the University of New Mexico Art Museum, March 2–April 20, 1980, a cura di Peter WALCH (Albuquerque 1980) cat. 58; Subleyras 1699–1749, 75; Parigi, Hôtel Drouot, 28 giugno 2002, lot. 39 (proveniente dalla collezione Ciechanowiecki); Parigi, Hôtel Drouot, 7 novembre 2011, lot. 4.

¹² Margarethe POCH-KALOUS, Pierre Subleyras in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Vienna 1969); Martina FLEISCHER in: Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis, catalogo della mostra, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, 19 novembre 2004 – 20 febbraio 2005, a cura di Renate TRNEK (Ostfildern–Ruit 2004) cat. 3, 46s.



Fig. 5: Pierre Subleyras, *L'Atelier dell'artista*, particolare con *Ercole libera Prometeo*, c. 1746–1749, olio su tela, 126,5 × 99 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste, inv. 844

du Louvre) e la *Barca di Caronte* (Parigi, Musée du Louvre) di cui tuttavia si intravede solo il drappeggio bianco. Si possono identificare inoltre il ritratto di papa Benedetto XIV sulla destra, la testa di uomo barbuto visibile nella seconda

fila al centro del gruppo di teste raffigurate sulla parete a destra¹³, la grande tela con il duca di Saint-Aignan e il principe Vaini¹⁴, il ritratto di *Virginia Parker Hunt* (Vienna, Akademie der Bildenden Künste) e il bozzetto per la *Messa di san Basilio* (New York, Metropolitan Museum of Art).

Ercole libera Prometeo aggiunge un nuovo tassello alla produzione pittorica di soggetto profano di Subleyras. Le notizie ricavate dalla *Vita* e la presenza del quadro nell'*Atelier dell'artista* permettono qualche ulteriore considerazione. Supponendo che Subleyras abbia dipinto *Ercole libera Prometeo* senza un committente preciso in mente, forse per sé stesso per esporlo nel suo atelier insieme al suo bozzetto, è lecito chiedersi se la scelta del soggetto non assuma un significato iconologico e ideologico più profondo rispetto ad una semplice rappresentazione delle fatiche di Ercole o le sofferenze di Prometeo. Seguono a questo punto delle riflessioni sul soggetto e sulla possibile funzione del quadro nel contesto di ciò che Stephen Greenblatt aveva definito come 'self-fashioning' dell'artista¹⁵.

Molte sono le fonti che parlano di Prometeo¹⁶. La favola, come scrive Francesco Bacone nel 1609, *porta nascosta in sé molte riflessioni vere e profonde*¹⁷. Dopo i racconti fondativi di Esiodo, Eschilo e Platone si trova un breve riassunto della sua storia nella *Biblioteca* di Apollodoro (I, 7, 1): *Con acqua e terra, Prometeo plasmò gli uomini e donò loro il fuoco che celò in una ferula, di nascosto da Zeus. Quando lo venne a sapere, Zeus ordinò ad Efesto di inchiodare il corpo di Prometeo sul Caucaso, che è un monte della Scizia. Per molti anni Prometeo rimase inchiodato al monte e ogni giorno un'aquila volava a divorargli i lobi del fegato, che ricrescevano durante la notte. Per il furto del fuoco Prometeo ebbe dunque questa punizione, fino a che Eracle, più tardi lo liberò come narreremo nelle storie di Eracle*¹⁸. Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVII, 1, 2) fece dell'eroe il primo inventore della fusione del metallo e dell'uso degli anelli. In seguito Prometeo fu spesso considerato il benefattore dell'umanità; inventore del sacrificio; colui che si era

¹³ Joseph-Siffred Duplessis, *Copia dall'uomo barbuto di Pierre Subleyras*, Carpentras, Musée des Beaux-Arts; POCH-KALOUS, fig. 16, 17; ROSENBERG, fig. 5, 303.

¹⁴ Per questa composizione e le opere con essa in rapporto si veda Subleyras 1699–1749, 211–220.

¹⁵ Stephen GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare* (Chicago 1980).

¹⁶ Olga RAGGIO, *The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958) 44.

¹⁷ Francesco BACONE, *De sapientia veterum*, in: Francesco BACONE, *Sapienza degli antichi*, introduzione, traduzione, note e apparati di Michele MARCHETTO (Milano 2000) cap. XXVI.

¹⁸ Per una rassegna delle fonti classiche, medievali e rinascimentali con immagini e bibliografia specifica sul mito di Prometeo si veda <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/> (ultimo accesso aprile 2022).



Fig. 6: Da Annibale Carracci, *Ercole libera Prometeo*, incisione, da *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, disegnata et intagliata da Carlo Cesio*, Roma, 1678

ribellato contro un sistema arcaico e contro Zeus avendo rubato il fuoco dal cielo per conferirlo agli uomini; in lui si vedeva il portatore del progresso e dell'innovazione; colui che aveva aiutato gli uomini ad elevarsi dal proprio stato di *homo naturalis* a *homo civilis*. Per il fatto di passare per aver creato i primi uomini, modellandoli di creta, Prometeo si prestava quindi bene come figura di riferimento per artisti e poeti già prima di Goethe e dopo di lui Byron, Shelley e Nietzsche che vedevano in lui l'incarnazione dei loro ideali di libertà e ribellione¹⁹. Già Filippo Villani aveva scritto nelle sue *Vite d'Uomini Illustri Fiorentini* (1382) che i suoi egregi dipintori fiorentini suscitarono l'arte *smarrita e quasi spenta*, seguendo l'esempio di Prometeo che con ingegno e diligenza aveva creato l'uomo dalla terra²⁰. Non sorprende quindi la presenza costante di questa figura mitologica nella letteratura artistica.

Nella pittura del Seicento era molto diffuso soprattutto il tema del supplizio di Prometeo. Il soggetto permetteva agli artisti di dimostrare la loro capacità nella rappresentazione degli affetti, del dolore estremo; l'anatomia del corpo in pose distorte; l'uomo consegnato alla volontà del regnante e lo scontro vio-

¹⁹ RAGGIO 44.

²⁰ Raymond TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Ginevra 2001) 128–133.



Fig. 7: Louis de Silvestre, *Prometeo plasma l'uomo con l'aiuto di Minerva*, 1702, olio su tela, 144,5 × 182,5 cm, Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.29

lento tra animale e uomo. Scrisse Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte della Pittura* (1585): *La prima passione adunque è il dolore, il quale secondo il tormento che si pate, fa muovere il corpo in atti dolenti. Il che descrivendo Achille Statio nella persona di Prometeo legato allo scoglio con l'avoltoio che gli becca il fegato dice che ritirava adietro il ventre, et il costato, et a suo danno raccoglieva la coscia. Perciò che riconduceva l'Uccello al fegato, et l'incontro l'altro suo piede distendeva a basso i nervi diritto fino all'estremità delle dita, dimostrando anco dolore nel resto del corpo con inarcar le ciglia, stringer le labbra, et scoprire i denti*²¹. Il soggetto rappresentava senza dubbio una sfida artistica considerevole per pittori come Pietro Paolo Rubens e Frans Snyders, fino a Salvator Rosa e Luca Giordano. Molto vicino all'iconografia del *Supplizio di Prometeo* e con essa spesso confusa, come si è visto prima, è quella di Tizio che doveva accettare lo stesso terribile supplizio di Prometeo dopo aver tentato di violentare Latona, una figlia di Zeus.

Il repertorio di Andor Pigler raccoglie sessantasei esempi del supplizio di Prometeo nella pittura del Seicento, mentre per la liberazione di Prometeo ne

²¹ Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della Pittura* (Milano 1585) 165s.

ricorda solo dieci, tra cui un affresco a palazzo Farnese (**Fig. 6**)²². È molto probabile che Subleyras conoscesse questo affresco in quanto era molto attento allo studio della pittura dei Carracci e della loro cerchia come documentano la sua copia dell'*Ecce Homo* di Francesco Albani (Ginevra, Musée d'art d'histoire) e due disegni tratti da opere di Lanfranco²³. John Rupert Martin supponeva che nell'affresco a palazzo Farnese la figura di Ercole che libera il benefattore dell'umanità dalla sua crudele tortura potesse essere interpretata come simbolo del governante illuminato con riferimento al duca Ranuccio Farnese la cui impresa affermava che scacciava il male e attirava il bene²⁴.

Proprio questo tema, cioè la liberazione di Prometeo e non il suo supplizio, era stato scelto da Subleyras per il suo quadro. Per comprendere meglio la scelta del tema da parte dell'artista, crediamo sia necessario tener conto del significato attribuito a Ercole e a Prometeo soprattutto nel contesto accademico francese. Dalla *Description de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture* pubblicata da Nicolas Guérin nel 1715 emerge chiaramente che Ercole era un motivo chiave per l'accademia francese sin dalla sua fondazione. Tra le pitture di storia e le sculture esposte nelle sale dell'accademia, ben diciassette opere mostravano le fatiche di Ercole e sottolineavano il suo ruolo di protettore dell'accademia. Ciò risulta per esempio dal commento di Guérin su uno dei primi 'Morceaux de Reception', e precisamente sul dipinto di Nicolas de Plattemontagne che rappresenta *Apollo che introduce Pittura e Scultura tra le arti liberali* (Paris, Musée du Louvre). Al riguardo Guérin afferma che il pittore aveva incluso nel suo quadro Ercole che scaccia l'ignoranza e l'invidia per esprimere la benevolenza

²² Andor PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 vol. (Budapest 1974) II 223–225.

²³ Mi riferisco al foglio *Alessandro e il suo medico Filippo* presso l'Albertina a Vienna (inv. 12064) tratto dal dipinto di Lanfranco con lo stesso soggetto che faceva parte del ciclo di opere con le gesta di Alessandro Magno eseguito per il cardinale Alessandro Peretti Montalto. L'altro foglio si trova a Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32927, già messo in rapporto con la *Natività* di Lanfranco a Santa Maria della Concezione a Roma da Carel van Tuyll van Serooskerken (com. or. 2006). Per la copia dell'*Ecce Homo* (Roma, Galleria Colonna) di Francesco Albani, si veda Catherine R. PUGLISI, *Francesco Albani* (New Haven–London 1999) 166. Sugli artisti dell'Accademia di Francia a Roma (tra cui probabilmente anche Subleyras) che nel 1729 vanno a studiare e copiare gli affreschi di Palazzo Farnese si veda Subleyras 1699–1749, 68.

²⁴ John Rupert MARTIN, *The Farnese Gallery* (Princeton 1965) 140. Nel cartiglio al di sotto della rappresentazione di *Ercole libera Prometeo* a Palazzo Farnese è raffigurata l'impresa di Ranuccio Farnese: il vento che soffia e il motto *PELLIT ET ATTRAHIT* (= *PELLIT* [MALUM] *ET ATTRAHIT* [BONUM], ovvero *respinge* [il male] e *attrae* [il bene]). L'affresco oggi attribuito a Sisto Badalocchio fu a lungo attribuito a Giovanni Lanfranco. Si veda Silvia GINZBURG CARIGNANI, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci* (Milano 2008) 282.



Fig. 8: Nicolas Bertin, *Ercole libera Prometeo*, 1703, olio su tela, 60 × 49,4 cm, Birmingham, Museum of Art, inv. 1989.29

del re verso l'istituzione: *pour marquer que la grâce que le Roy faisoit à la Compagnie, en luy accordent ces Lettres, terminoit des contestations qui duroient depuis quinze ans, l'Auteur [Plattemontagne] a fait entrer dans son sujet Hercule qui, la massue en main, confin l'Ignorance & l'Envie dans une honteuse obscurité*²⁵. Del

²⁵ Nicolas GUÉRIN, *Description de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture* (Parigi 1715) 236. Sulla collezione dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a



Fig. 9: Pierre Subleyras, *Martirio di sant'Ippolito*, olio su tela, 74 × 100 cm, Parigi, Musée du Louvre, inv. 8002

dipinto di Louis de Silvestre che rappresenta *Prometeo plasma l'uomo con l'aiuto di Minerva* (Fig. 7) Guérin fornisce non solo una descrizione, ma spiega anche il senso allegorico quando afferma che scienza e arte sono indispensabili all'educazione dei popoli e che non bisogna mai smettere di introdurre le arti nei luoghi dove sono poco coltivati. Prometeo che plasma e anima l'uomo diventa in questo caso il portatore di questo concetto.

On a eu dessein dans ce Tableau de donner une idée de la politesse que les Sciences & les Arts ne manquent pas d'introduire dans les lieux où ils sont cultivez: n'y ayant rien en effet qui soit plus capable d'émousser la rusticité & la barbarie qui regnent toujours en quelque degré chez les Nations qui les ont négligez, ou qui ne les ont jamais connus. C'est le sens allegorique de la formation de l'homme par Prométhée, que l'on donna à M. Silvestre pour le sujet de son Ouvrage de reception. Prométhée y paroît un flambeau antique à la main, ardent du feu qu'il avoit volé au char du Soleil, & dont il est prêt d'animer une figure humaine, l'ouvrage de ses

Parigi e il testo di Guérin si veda Cathrin KLINGSÖHR, Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49 (1986) 556–578.



Fig. 10: Pierre Subleyras, *Nudo maschile*, pietra nera, Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 32920

*mains qui est devant luy ; mais aidé du secours de Minerve représentée sur une nuée, & vers laquelle il tourne les yeux comme pour luy demander avis. Ce qui concourt encore aux vûës qu'a eu l'Auteur de faire connoître ce que l'homme est par nature ou par Art, est l'opposition de l'élégance de cette figure à celle d'un Lion & de quelques autres animaux qui sont sur la terrasse du Tableau*²⁶.

Del dipinto di Nicolas Bertin del 1703 che tratta lo stesso soggetto di Subleyras, Guérin offre una descrizione, ma non dà una lettura allegorica (**Fig. 8**)²⁷. Ad ogni modo lo presenta come una delle fatiche eroiche di Ercole. Nel quadro di Bertin si vede Prometeo incatenato al di sotto della personificazione della fama nell'atto di incoronare Ercole che in tal modo diventa il protagonista principale della scena. Si ricorda in questo contesto che Prometeo aveva anche capacità d'indovino. Infatti era lui ad indicare ad Ercole il modo

²⁶ GUÉRIN 124–126.

²⁷ M. Bertin y a représenté un des faits heroïques d'Hercule, qui délivra Prométhée du Mont Caucase, où Vulcain l'avoit arraché par ordre de Jupiter, en punition d'avoir volé le feu du Ciel, pour animer l'homme qu'il avoit formé de terre & d'eau. Ce Heros y est peint dans la disposition de rompre les chaînes qui retardoient sa victoire, après avoir percé d'une flèche & rencensé mort à ses pieds l'Aigle qui déchiroit le foye de ce fameux coupable, lequel paroît encore si agité & pénétré des douleurs aigues de son supplice, qu'à peine s'apperçoit-il du secours inespéré qu'il reçoit de son libérateur. Ibid. 142.

di procurarsi i pomi d'oro, insegnandogli che soltanto Atlante avrebbe potuto coglierli nel giardino delle Esperidi²⁸. Per questa informazione Ercole lo ringrazia e lo liberò.

Ritornando a *Ercole libera Prometeo* e all'*Atelier dell'artista* in cui gli ideali accademici continuano a vivere, è lecito chiedersi se un visitatore dello studio del pittore che guardava il nostro dipinto attorno al 1746 non avrebbe colto l'allusione all'artista nella figura di Prometeo e a un mecenate illuminato che coltivava le arti nella figura di Ercole? Ercole come simbolo di un committente in grado di liberare l'artista dalle sue sofferenze? Questa potrebbe esser una possibile chiave di lettura. Inoltre è possibile che Subleyras possa aver inteso il suo dipinto come segno eloquente del proprio fare artistico. Osservando la figura di Prometeo non è difficile immaginare che sia basata su un modello disegnato dal vero. Sembra che Subleyras abbia utilizzato lo stesso identico giovane modello per la figura di sant'Ippolito nel *Martirio di sant'Ippolito* (**Fig. 9**). I cappelli scuri, i tratti fisiognomici e anatomici sono simili e in entrambi i casi la posa del protagonista sembra quasi congelata. Come spesso avviene in Subleyras, le passioni sono controllate. In questa sede si illustra soltanto un esempio da numerosi disegni che documentano questa pratica accademica (**Fig. 10**). Il foglio non è in rapporto diretto con la figura di Prometeo, tuttavia si ha l'impressione che la figura di Prometeo nella sua posa e nella sua resa anatomica voglia far capire all'osservatore che l'artista l'aveva disegnato dal modello²⁹. Molto diversa invece è la situazione di Ercole che sembra meno naturalistico e piuttosto come una figura nata da una scelta meditata e una combinazione di varie sculture. La plasticità e l'eroica grandezza dell'*Ercole Farnese*; la schiena del *Torso Belvedere* e la parte inferiore della figura che sembra derivare dal *Ratto delle Sabine* di Giambologna che lo stesso Subleyras possedeva in forma di calco nel suo atelier. Nello stesso dipinto, così sembra, coesistono quindi lo studio dal modello nudo e dall'antico ovvero lo studio dalle sculture. Se accettassimo questa genesi delle due figure nel quadro, una naturale, l'altra artificiale, risulta possibile che nell'*Ercole libera Prometeo*, Subleyras volesse anche dimostrare come arte e natura si fondano e si aiutino a vicenda; un concetto diffuso nella letteratura artistica. Si pensa soltanto agli scritti di Vincenzo Borghini e Giovanni Battista Agucchi³⁰, oppure all'iscrizione *Artis et Naturae Foedus* sul frontespizio

²⁸ Pierre GRIMAL, Dizionario di mitologia greca e romana (Milano 1999) 539.

²⁹ Due disegni contenuti nell'album di Anicet Charles Gabriel Lemonnier sembrano delle copie della figura di Ercole nel quadro di Subleyras (Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 4191, 119, Folio 60 e inv. RF 4191, 125, Folio 63). Ringrazio Nicolas Lesur per la segnalazione.

³⁰ Vincenzo Borghini aveva concepito per lo studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio a Firenze una rappresentazione del rapporto tra Natura e Arte che nello studiolo viene incarnata da Prometeo. Si veda Valentina CONTICELLI, Prometeo, natura e il genio sulla

del *Cours de peinture par principes* (1708) di Roger de Piles. Quanto Subleyras potesse aver collegato questo suo procedimento artistico alla teoria artistica oppure a uno dei filoni di significato del mito di Prometeo che si riscontra già nella *Genealogia deorum gentilium* (4,44) del Boccaccio in cui viene presentato la duplice natura di Prometeo come creatore degli uomini naturali ma incolti da un lato e come portatore della civilizzazione e del sapere dall'altro, non ci è dato a sapere. *Ercole libera Prometeo*, se veramente fu dipinto per essere esposto (o meglio: messo in scena) nel proprio atelier romano, potrebbe rendere manifesto il processo creativo dell'artista ed esprimere convinzioni teoriche attorno al modo di raggiungere la perfezione nella pittura. Il soggetto, visto in chiave autobiografica, potrebbe quindi giocare anche sul tema della sofferenza dell'artista e la sua liberazione attraverso un benefattore.

volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 46 (2002) 321–356. Su Agucchi che scrive *I più valenti Pittori, [...] hanno aiutata la natura con l'arte*, si veda Denis MAHON, *Studies in Seicento art and theory* (Londra 1947) 243. L'idea di coniugare arte e natura sembra sia stata importante anche per Rubens nel suo *Supplizio di Prometeo* del 1611 (Philadelphia, Museum of Art). Eveliina JUNTUNEN, *Rubens's giudizio: Prometheus Bound*, in: *Rubens e la cultura italiana. 1600–1608*, a cura di Raffaella MORSELLI–Cecilia PAOLINI (Roma 2020) 135–148.