

Stefano Grandesso

LEOPOLD KIESLING
E LA NATURA RIVELATA DALLE ARTI

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Traduzione inglese
Sophie Henderson

Traduzioni dal tedesco
Anna Frasca-Rath

Referenze fotografiche

Giulio Archinà per StudioPrimoPiano, Siderno (figg. 3, 20)

Arte Fotografica, Roma (tavv. I-VIII)

© Belvedere, Roma/Wien (figg. 1, 24)

Landesmuseum für Kärnten, Fräss-Ehrfeld Klagenfurt (fig. 25)

Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Ludwigsburg (fig. 2)

Thorvaldsens Museum, Copenhagen (figg. 12-13)

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile contattare

Un ringraziamento particolare a Dario De Stefano, Bernardo Falconi,
Renzo Leonardi, Francesco Leone, Cinzia Negherbon, Stefania Paradiso,
Giuseppe Porzio, Julia Rüdiger, Laila Skjøthaug, David Wille

ISBN 978-88-908176-5-6

© Edizioni del Borghetto



Tel. + 39 06 6871093 - Fax +39 06 68130028
e-mail: carlovirgilio@carlovirgilio.it
<http://www.carlovirgilio.it>

Stefano Grandesso

LEOPOLD KIESLING E LA NATURA RIVELATA DALLE ARTI

con un saggio biografico di
Anna Frasca-Rath

Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze
Firenze, Palazzo Corsini
26 settembre-4 ottobre 2015



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028
info@carlovirgilio.it
www.carlovirgilio.it



Leopold Kiesling e la natura rivelata dalle arti

Suggerimenti letterarie tedesche e scultura ideale nell'età di Canova e Thorvaldsen

Il Genio delle arti che svela la Natura *nelle testimonianze del tempo: vicende esecutive e collezionistiche*

Nel 1809, in un resoconto sugli eventi artistici a Roma intorno all'anno 1808, il foglio tedesco "Morgenblatt für gebildete Stände" dava per la prima volta pubblica notizia di una nuova opera dello scultore viennese Leopold Kiesling. Si trattava del "modello del Genio, che, tenendo un alloro nella destra, svela con la mano sinistra la natura, che viene rappresentata nel modo delle statue antiche."¹ Il prototipo in gesso era allora completato e già destinato alla traduzione in marmo, come testimoniava l'articolo che precisava che ne era giunta la commissione.

L'anno successivo il medesimo periodico poteva comunicare da Roma che anche la versione marmorea era terminata. L'artista si apprestava allora a concludere il lungo soggiorno romano iniziato nel 1801 e a fare ritorno in patria accompagnato dalle opere che vi aveva realizzato. Dopo i tre anni del pensionato artistico, l'istituto era stato prorogato anche grazie alle sollecitazioni favorevoli di Antonio Canova, che ne seguiva gli esiti. Dopo altri tre anni, a partire dal 1807, l'artista aveva poi go-

duto direttamente della protezione dell'imperatore d'Austria Francesco II, che gli aveva concesso di eseguire in marmo per le collezioni sovrane opere di sua completa iniziativa.

Oltre dunque al gran numero di modelli, di busti e copie dall'antico, di invenzioni originali in formato ridotto, il giornale viennese testimoniava che si andavano incassando in vista del ritorno in patria anche le opere marmoree di invenzione, come il gruppo di *Venere, Marte e Cupido*, simboleggiante la pace. L'opera, con Venere che seduce Marte trattenendolo e porgendogli il ramo di ulivo, mentre Cupido sottrae al nume la sua spada, era stata ideata da tempo e autonomamente dall'artista e andava ora profeticamente a celebrare l'imminente matrimonio tra Napoleone e Maria Luisa d'Austria, un evento dal quale si attendeva una pacificazione europea. Destinati a Vienna erano anche i ritratti in forma di busto colossale dell'arciduca Carlo d'Asburgo-Teschen e del committente moldavo Georg Bogdan, e ancora copie dall'antico come le teste maggiori del vero di *Achille e Ajace*, una statua originale di *Imeneo* e infine il già citato *Genio*, in quest'occasione ampiamente descritto: "l'artista per-



1. Leopold Kiesling, *Venere, Marte e Cupido*, 1805-1809, Vienna, Belvedere



2. Konrad Heinrich Schweickle, *Cupido trionfante*, 1802 (modello), Ludwigsburg, Schloss Ludwigsburg

fezionò in una figura singola, quasi di altezza naturale, l'immagine di un genio delle arti, che svela la natura. Il bel giovane, che tiene nella mano la corona della fama, alza con l'altra un velo sulla statua della dea della natura. La statua della natura è parzialmente dorata. Tra gli emblemi, a forma di una piramide girata, che ornano il piede rastremato della dea, l'artista si è preso la libertà di fare alcune variazioni, in quanto ha aggiunto tra l'altro il Dio e la Dea delle belle arti e scienze, e le tre Grazie. la statua ha un effetto felicissimo ed è rifinita in modo splendido”².

Il gruppo di Marte era finora ben noto come l'opera più rappresen-

tativa dell'artista (figg. 1, 24)³, venendo acquisito dalle collezioni imperiali e collocato sul piedistallo ornato dal rilievo di *Venere che mostra a Marte la sua mano ferita da Diomede*, commissionato nel 1810 a Johann Nepomuk Schaller che aveva sostituito Kiesling come pensionato austriaco di scultura a Roma⁴. Al contrario, del *Genio*, rimasto inizialmente in mano all'artista e destinato poi a una raccolta privata viennese, si erano perse le tracce, così come la memoria storica. Grazie alle testimonianze che si sono citate si può però identificare senza alcuna incertezza in una straordinaria opera che durante i passaggi



3. Bertel Thorvaldsen, *Ganimede stante*, 1804 (modello)-1826, Copenhagen, Thorvaldsens Museum



4. Leopold Kiesling, *Il Genio delle Arti svela la Natura come Diana Efesina*, 1808-1809

collezionistici ottocenteschi aveva finito per perdere la propria identità (figg. 4 e tavole)⁵.

Giunto a Vienna con l'autore, il *Genio* era ancora presso Kiesling nel 1811, come testimoniava Joseph von Hormayr che sottolineava anche la grande somma offerta dal nobile viaggiatore Georg Bogdan, i cui antenati avevano governato la Moldavia, pur di entrarne in possesso. Essa era superiore alla richiesta dell'artista che tuttavia aveva rifiutato di venderla, desiderando che rimanesse in patria presso la corte imperiale⁶. L'anno seguente Kiesling aveva tentato di cedere le proprie opere in cambio della proprietà del-

la residenza che aveva ottenuto dallo stato, presso la Prinz-Karl-Haus, ma senza successo. Aveva dovuto quindi acconsentire alle richieste di un privato, se nel 1821 l'opera era documentata nella raccolta del conte Ferdinand Palffy de Erdoed⁷. La storia successiva del marmo è rievocata sulla rivista viennese "Moderne Welt" nel 1919, quando la statua aveva ormai perduto la tradizione del suo autore ed era considerata, non a caso grazie alla sua perfetta bellezza, opera di Antonio Canova. Appartenuta negli anni Settanta del secolo precedente al principe Johann II von Liechtenstein e collocata nel suo palazzo nella Bankasse,



5. *Dioniso Hope*, New York, The Metropolitan Museum of Art

era stata da questi venduta, secondo l'autore dell'articolo, a causa di una nudità integrale che doveva spiacergli. L'acquirente, il noto antiquario Kubasch, l'aveva quindi ceduta al banchiere Gustav Fisch. Questi l'aveva collocata in una nicchia nello scalone del suo palazzo⁸, costruito nel 1878-80 da Victor Rumpelmeyer. E infine il *Genio* era stato acquistato da Max Schmidt, direttore della celebre fabbrica di arredi, legata ad Adolf Loos, F.O. Schmidt⁹. L'appartenenza alla collezione Liechtenstein doveva risalire alle generazioni precedenti quella citata. È probabile che la statua vi facesse il suo ingresso intorno al 1825,

quando regnava il nonno di Johann II, cioè Johann I Joseph, che aveva commissionato opere come la *Psiche* (fig. 26) direttamente a Kiesling per il castello di Eisgrub. Proprio allora il conte Palffy, proprietario del *Genio*, aveva perso tutta la sua fortuna vedendosi forse costretto a cedere in quell'occasione anche la statua.

Il gruppo di Marte, Venere e Cupido e l'allegoria politica nella scultura ideale a Roma

Sia il gruppo del Belvedere, che il *Genio* finalmente recuperato sono entrambi capolavori di quel primo decennio del secolo a Roma che, pur nella drammaticità degli eventi politici che vanno dalla prima restaurazione di Pio VII all'annessione francese dello Stato Pontificio, si rivela un momento aureo per la scultura. Allora Canova esordiva anche nel campo delle statue eroiche, con il *Perseo*, i *Pugilatori*, l'*Ercole e Lica*, dopo aver dato espressione in tante opere precedenti alla categoria della grazia. Metteva inoltre a punto alcuni tra i monumenti funerari dal significato più ampio e universale, come il *Monumento di Maria Cristina d'Austria* e quello all'Alfieri, recuperando poi la tipologia aulica del ritratto divinizzato per Napoleone e i membri della famiglia imperiale.

Nel 1803 suscitava immediata eco europea anche la presentazione nello studio del danese Bertel Thorvaldsen del modello colossale del *Giasone con il vello d'oro*, salutato come il nuovo canone della più



6. Leopold Kiesling, *Il Genio delle Arti svela la Natura come Diana Efesina*, 1808-1809



7. *Eros Farnese*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

pura e incorrotta classicità eroica. In seguito l'artista costituiva rapidamente un suo personale Olimpo di divinità, programmaticamente alternativo a quello ideato da Canova, dove reinterpretava con spirito di sistema tutto il retaggio formale e morale classico, a cominciare dalle statue di *Ganimede*, *Psiche*, *Amore e Psiche*, *Ebe* e *Apollo*¹⁰.

Contemporaneamente a questi saggi, altri artisti di diversa estrazione nazionale, giunti a Roma come Kiesling per completare il tirocinio accademico, decidevano di farne la propria città di adozione, dove esercitare la scultura ideale per il pubblico dei collezionisti interna-

zionali, oppure si risolvevano di fare ritorno in patria per affermarsi, forti di quella formazione, come i protagonisti dell'arte nazionale. Tra i numerosi scultori elencati nel 1809 sulle "Memorie Enciclopediche Romane" di Giuseppe Antonio Guattani¹¹ dovevano seguire questo doppio destino ad esempio i pensionati spagnoli José Álvarez Cubero, Damián Campeny, Ramón Barba e Antonio Solá, i germanici Christian Daniel Rauch e Christian Friedrich Tieck, il finlandese Erik Cainberg, lo svedese Gustav Göthe, i francesi François Milhomme, Joseph Charles Marin, Charles Dupaty, gli italiani Massimiliano e France-



8. *Artemide Efesia*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale



9. Leopold Kiesling, *Il Genio delle Arti svela la Natura*, 1808-1809, dettaglio della *Diana Efesina*

sco Laboureur, Felice Festa, Valerio Villareale o Leonardo Pennino, attivo proprio nello studio di Kiesling. Tutti questi artisti erano allora impegnati sui soggetti della scultura ideale e alla ricerca, in competizione tra loro, di un'originale versione della tradizione classica¹².

Kiesling, della stessa generazione di Thorvaldsen ma giunto a Roma quattro anni più tardi, doveva rivelarsi certamente tra i protagonisti di quel decennio, essendo in grado di ideare opere che appaiono anche oggi decisive per restituire il dibattito artistico di quel contesto. Tale è innanzitutto il gruppo di *Marte, Venere e Cupido* simboleggiante la pace, che si trova-

va già modellato nel 1805, quando poteva vederlo Canova prima di intraprendere il suo viaggio a Vienna¹³. Dopo i colossi eroici canoviani, che esprimono l'angoscia per i rivolgimenti politici e sociali degli anni rivoluzionari, quell'opera di Kiesling si faceva ora interprete di una diffusa aspirazione alla pacificazione generale, inaugurando una vera e propria sequenza di statue dal medesimo soggetto mitologico ispirato a una simile allegoria politica. Dopo le statue tematicamente affini del *Marte pacificatore* di Giambattista Comolli del 1801 e dello stesso Canova l'anno seguente, il soggetto trattato da Kiesling in una composizione statica era



10. *Torsetto di Afrodite di Afrodizia*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale



11. *Le tre Grazie*, Parigi, Musée du Louvre

interpretato dinamicamente e con un significato più scoperto – il volto di Marte presenta le fattezze di Napoleone – nel coevo gruppo di Luigi Acquisti, terminato nel 1806 e destinato al mecenate lombardo Giambattista Sommariva. Il successivo progetto di Thorvaldsen per un gruppo di *Marte e Venere* era risolto inizialmente, nel 1810, come statua isolata del dio della guerra e infine come gruppo anacreontico, grazie all'aggiunta della figura di Cupido nell'attitudine di sottrarre la spada a Marte mentre questi è impegnato a valutare la potenza delle armi di Amore. In seguito si aggiungevano alla serie anche i gruppi di Canova per Giorgio IV d'Inghilterra e quello dell'inglese romanizzato John Gibson per il duca di Devonshire, celebrativi ormai dell'avvenuta Restaurazione¹⁴.

Nel suo gruppo, ispirato da quelli

antichi dei Musei Capitolino e Borghese, Kiesling aveva saputo unire i generi, legando a contrasto il carattere sostenuto di Marte con quello grazioso di Venere attraverso un tratto di comunicazione sentimentale, di ascendenza canoviana, che poteva richiamare quello espresso in termini esemplari proprio dal *Venere e Adone* del maestro veneto. Le riflessioni sulla scultura di Canova dovevano aver favorito la definizione di un sofisticato carattere per la figura maschile, che Guattani definiva allora “delicata senza mollezza”¹⁵, cioè virile ma non priva di grazia, introducendo una preziosità alessandrina nei dettagli delle acconciature, dell'elmo e dei panneggi che doveva rivelarsi una qualità dello stile di Kiesling, condivisa allora anche dalle opere di Milhomme. Canova del resto aveva avuto un ruolo



12. Alexander von Humboldt (attribuito a), **Bertel Thorvaldsen**, *Apollo citaredo svela la Natura come Diana Efesina*, 1805, Copenhagen, Thorvaldsens Museum



13. Bertel Thorvaldsen, *Apollo citaredo svela la Natura come Diana Efesina*, 1805, Copenhagen, Thorvaldsens Museum

di supervisione sull'esecuzione del gruppo per l'imperatore, affidatogli proprio durante il viaggio del 1805 a Vienna.

Il nudo maschile prassitelico

Anche il *Genio che svela la natura come Diana Efesina* si inseriva nel vivo del dibattito artistico, incarnando in un'opera che si può ritenere tra gli esiti più elevati della scultura dell'epoca, non solo una testimonianza della ricerca di rinnovate possibilità espressive dello stile classicista in dialogo con le opere contemporanee di Canova e Thorvaldsen, ma anche, più in generale, le riflessioni della cultura artistica, filosofica e letteraria sia di ambito italiano che germanico sull'arte, in

rapporto alla natura e al tema dell'imitazione.

La figura rientra nella tipologia che allora era detta prassitelica, perché legata alle figure maschili giovanili e in riposo ricondotte al maestro greco sulla base delle fonti classiche, come l'*Apollo sauroctono* già Borghese (Parigi, Louvre) e il *Fauno in riposo* dei Musei Capitolini, prototipi testimoniati da numerosi altri esemplari. Dopo i modelli canoviani, la serie delle statue di *Amorino* e la figura maschile del gruppo di *Amore e Psiche stanti*, i principali scultori attivi in quel primo decennio del secolo si erano confrontati con quella tipologia come il luogo privilegiato per la definizione della bellezza ideale in rapporto al con-

cetto di grazia. Il giovane scultore tedesco Konrad Heinrich Schweickle vi si era cimentato nel 1802 con il *Cupido trionfante* (fig. 2), un'opera molto ammirata e giudicata da Guattani tra quelle moderne esemplari¹⁶. E Thorvaldsen, che proprio in risposta al successo di quella statua aveva modellato il *Giasone*, realizzava due anni dopo nel *Ganimede stante* (fig. 3), seguito dai modelli dell'*Apollo* e del *Bacco*, il nuovo canone di una grazia apollinea ma austera, legata alla semplicità della composizione frontale, al moto contenuto e a una resa esecutiva volutamente priva delle seduzioni virtuosistiche canoviane. Altri esordienti vi si erano dedicati, come Festa nei geni funerari del *Monumento del conte di Moriana* (Sassari, cattedrale di S. Nicola) e di quello del duca di Monferrato (Alghero, cattedrale di S. Maria)¹⁷, Filippo Albacini in un *Genio della bellezza* citato dalle fonti, Campeny nella statua di *Imeneo* (1802-1815, Barcellona, Casa Llotja de Mar)¹⁸, soggetto trattato allora anche da Kiesling in un'opera dispersa, Barba nel *Mercurio* (1806, Madrid, Museo del Prado), Álvarez Cubero nell'*Apollo* (1806, marmo 1815-20, Madrid, Museo del Prado) e nel *Giovane con cicogna* (Madrid, Museo del Prado).

Tutti questi artisti erano animati dall'aspirazione di creare opere classiche ma originali. Così si muoveva anche Kiesling, che nel *Genio* doveva aver guardato a Thorvaldsen per definire il flessuoso andamento di un'anatomia semplificata, trattata per ampie superfici, priva delle



14. Bertel Thorvaldsen, disegnatore, Raphael Urbain Massard, incisore, *Apollo svela la Natura come Diana Efesina*, vignetta sul frontespizio del volume di Alexander von Humboldt, *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, Tübingen-Paris 1807



15. *An Goethe*, la dedica sul frontespizio delle *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* di Alexander von Humboldt

asprezze della statuaria eroica e rifinita con grande cura, ma senza voler mutare la nobile natura lapidea del marmo per suggerire effetti di morbidezza vivente, come nelle epidermidi canoviane. Alla pari delle citate composizioni del danese, di cui Kiesling impiegava anche la scala, leggermente inferiore al vero, il lato



16. Felice Giani, *Autoritratto con lo schizzo di Artemide Efesia*, 1789, Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

privilegiato del gruppo composto dal *Genio* e dal simulacro della *Diana Efesina* è quello frontale, privo delle dinamiche impresse da Canova alle sue opere. Tuttavia la statua era stata concepita come autonoma e isolata, similmente al *Marte*, *Venere* e *Cupido* di cui Guattani precisava: “il gruppo è [...] fatto perché resti isolato; onde veggasi da tutti i lati e presenti d’ogni intorno, con variato sempre contrasto di linee, nuovo e piccante effetto.”¹⁹ I modelli del danese tuttavia non erano copiati, ma piuttosto emulati come quelli antichi secondo la prassi dell’imitazione ideale, che consisteva nel tentativo

di eguagliarne l’eccellenza attraverso l’originalità di studiate variazioni. E proprio la scelta di un modello classico non comune spiega la marcata originalità formale del *Genio* e del suo volto. La postura inclinata a lato della testa, come la sua inedita morfologia e il rilievo dato al motivo della chioma che ricade sulle spalle - anche se non i dettagli della sua resa stilistica, prossima piuttosto alle chiome canoviane - sono infatti in dialogo con i prototipi dell’*Eros di Centocelle*, dunque il torso dei Musei Vaticani e le statue più complete dei Musei Capitolini e della collezione Farnese (fig. 7). Tuttavia l’effetto è meno chiaroscurato, come diversa è in fondo la seducente fisionomia del volto, come in quel caso non canonica, ma qui riconducibile ai tratti individuali, seppur idealizzati, di Antinoo, soprattutto nel taglio degli occhi. L’influenza dell’*Eros di Centocelle* è di fatto rara e si poteva verificare forse solo nel *Ganimede* di Álvarez (Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando)²⁰, non a caso realizzato nel 1804 a Parigi, prima del trasferimento romano dell’artista, dove il capolavoro vaticano si trovava allora in virtù del Trattato di Tolentino.

Il simulacro di Diana Efesina come Natura nella riflessione allegorica sulle arti moderne

La raffinata bellezza del volto appare in una fissità estatica senza tempo. Eppure la sua concentrazione non è priva di un’intonazione psicologica mentre si volge all’attribu-

to dell'allegoria, cioè la corona di alloro e ulivo destinata a celebrare l'imitazione della Natura, che il Genio delle belle arti rivela scoprendo il simulacro di Diana Efesina multi-mammia, allora ritenuta equivalente a Iside come natura e madre di tutto il creato.

Nella presenza dello splendido, arcaico simulacro, si valuta nuovamente il confronto di Kiesling con l'antico. La figura e l'idolo sono infatti uniti in composizione nello schema di un celebre prototipo classico, il *Dioniso Hope* (fig. 5), che il primo mecenate di Thorvaldsen, Thomas Hope, aveva acquistato nel 1797 dopo i restauri di Vincenzo Pacetti e che sarebbe giunto a Londra solo nel 1804, consentendo dunque a Kiesling di vederlo dopo il suo arrivo a Roma nel 1801. La composizione di quel celebre pezzo, noto tra l'altro anche nella versione di San Pietroburgo, il cui idolino significativamente era stato restaurato come Iside con il sistro, sarebbe più tardi stata rievocata dallo stesso maestro danese nell'*Autoritratto* a figura intera con la statua della *Spes* (Copenaghen, Thorvaldsens Museum), forse in omaggio al suo primo committente.

Proprio la presenza di questa personificazione allegorica doveva rendere la statua ancora più eloquente nell'ambito del dibattito artistico contemporaneo, una figura virtuosisticamente cesellata nei suoi attributi, derivati da una crasi tra quelli di due diverse divinità orientali, Artemide Efesia dalle numerose "mammelle" e i simboli zodiacali e Afro-



17. Tommaso Minardi, *Il Genio delle Belle Arti offre le tre corone all'altare di Artemide Efesia come dea della Natura*, 1808, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

dite di Afrodizia, accompagnata dai rilievi delle Grazie e dalle protomi di Selene ed Helios (fig. 10)²¹. Essa era poi arricchita dalla policromia degli inserti in bronzo dorati, legittimati dagli esemplari antichi polimaterici di questa statua, ad esempio a Napoli (fig. 8) e Roma (Musei Capitolini e Musei Vaticani), anche quando di restauro. In questo caso gli inserti in bronzo appaiono estranei alla poetica di Thorvaldsen, il quale non ne fece mai uso e doveva disapprovarli, mentre potevano trovare un avallo autorevole, anche se ampiamente messo in discussione dai critici contemporanei, nell'utilizzo canoviano, ad esempio nell'anfora e nella coppa in bronzo di *Ebe*²². Le fonti a disposizione tacciono sul nome dell'autore delle fusioni in bronzo. È verosimile che i modelli fosse-



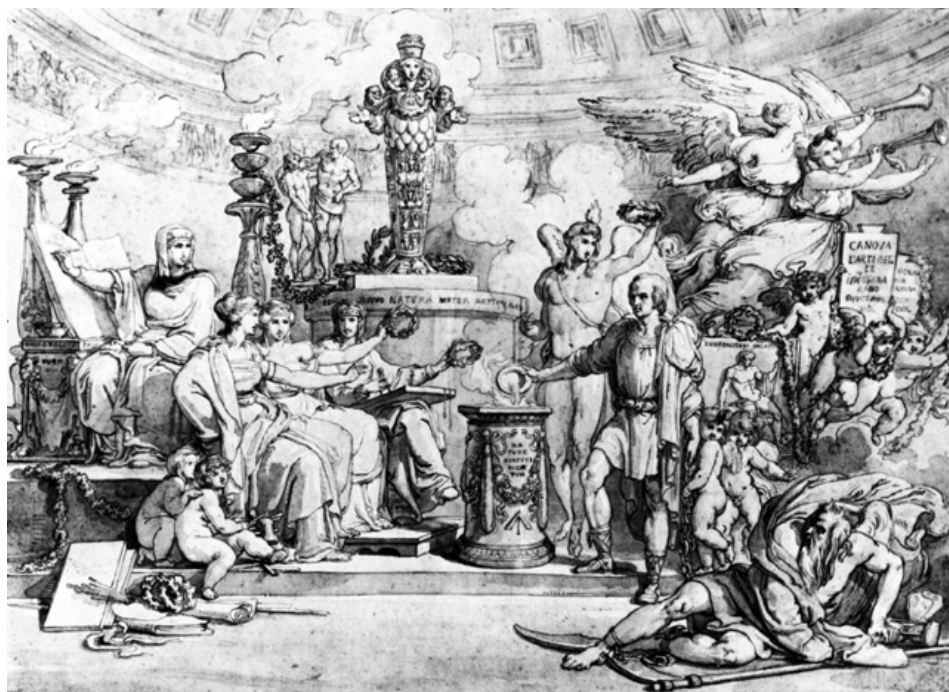
18. Giuseppe Sabatelli, *La gloria di Canova*, 1833 circa, Forlì, Biblioteca comunale "A. Saffi", fondo Missirini

ro approntati dallo stesso Kiesling, che forse poté rivolgersi ai bronzisti tedeschi Wilhelm Hopfgarten e Benjamin Jollage, giunti a Roma nel 1805 da Parigi, impiegati allora anche da Canova e in seguito collaboratori di Thorvaldsen, ad esempio nelle riduzioni delle sue opere fuse in bronzo dorato sui modelli approntati da Hermann Ernst Freund, per i principi ereditari di Danimarca (Copenaghen, De Danske Kongers Kronologiske Samling)²³.

La fortuna figurativa del simbolo di Iside come Natura, rappresentata sincreticamente nell'iconografia di Diana Efesina, si doveva nella cultura pittorica moderna a Raffaello e alla sua introduzione filosofica nelle Stanze. Successivamente il motivo

aveva arricchito più in generale in Europa l'iconografia e l'allegoria legate alle trattazioni scientifiche sulla natura²⁴. Alla fine del Settecento e nei primi dell'Ottocento il simulacro di Artemide Efesia aveva goduto di una fortuna particolare, nell'ambito di quelle riflessioni sull'autonomia e un nuovo statuto delle arti figurative che, emancipandone il ruolo da arti puramente meccaniche, avevano favorito la diffusione delle allegorie celebrative delle arti come liberali, fondate dunque sullo studio, di volta in volta, della natura e delle scienze, così come delle fonti figurative e letterarie della classicità²⁵.

Accanto alle ricorrenze presso i protagonisti del classicismo nordico, come Johannes Wiedewelt e Nikolaj Abraham Abildgaard²⁶, maestri di Thorvaldsen, l'idolo della natura era comparso emblematicamente come oggetto di riflessione nei taccuini di disegni di Felice Giani (fig. 16)²⁷ e celebrato tra le fonti di ispirazione dell'arte moderna e di Canova da Minardi. Tra le allegorie celebrative dell'illustre scultore, nel 1812 il faentino lo rappresentava infatti vestito all'antica e coronato d'alloro dal Genio delle belle arti, mentre sacrifica all'ara della natura, feconda madre comune delle arti sorelle, la scultura, la pittura e l'architettura, nel simulacro efesino (fig. 19)²⁸. Ma sia il motivo del Genio, che l'iconografia dell'idolo orientale, erano già stati uniti in composizione da Minardi in un disegno precedente (fig. 17), nel 1808 dunque in una data coeva alla scultura di Kiesling, dove il Genio con le tre corone d'alloro dell'*Amor*



19. Tommaso Minardi, *Canova l'Arti Belle incoronano divotamente*, 1812, Torino, collezione privata

Virtutis indica in Roma “il luogo storico di elezione dove il felice rapporto arte-natura ha conosciuto la sua più compiuta realizzazione”²⁹. La Diana multimammia tornava più tardi in un foglio di Giuseppe Sabatelli celebrativo ancora della gloria di Canova come sua fonte di ispirazione, accanto ai prototipi classici, circondata dai capolavori dell'artista moderno che avevano realizzato la conciliazione di natura e ideale (fig. 18)³⁰.

Classicità e natura: suggestioni goethiane e schilleriane.

Se dunque il motivo circolava significativamente come ingrediente delle riflessioni allegoriche sulle arti

moderne, risorte grazie all'imitazione della natura, il rapporto della statua di Kiesling con un'altra vicenda figurativa dischiude più ampie possibilità di collegamento anche con la riflessione estetica, filosofica e letteraria tedesca del tempo. Si tratta del legame compositivo con una testimonianza diretta dell'ispirazione delle tematiche letterarie e filosofiche schilleriane in Thorvaldsen, in vario modo presenti nella sua poetica³¹, attraverso la mediazione del cenacolo culturale tedesco raccolto intorno al console prussiano Wilhelm von Humboldt.

Uno schizzo conservato nelle raccolte di Thorvaldsen mostra Apol-



20. Bertel Thorvaldsen, *A Genio Lumen*, 1808-1828, Copenhagen, Thorvaldsens Museum

lo in atto di svelare la Natura come Artemide Efesia (fig. 12). Il disegno non è autografo e spetta verosimilmente ad Alexander von Humboldt, giunto di passaggio a Roma alla fine di aprile del 1805. Ma Thorvaldsen ne sviluppava il motivo in piccolo sullo stesso foglio e in seguito in una serie di schizzi (fig. 13), uno dei quali tracciato rapidamente su una lettera datata luglio 1805. Era infatti stato incaricato dall'illustre scienziato e viaggiatore di realizzare una vignetta per ornare il frontespizio del primo volume delle *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, tradotta in incisione a Parigi da Raphaël Urbain Massard nel 1807 (fig. 14).

L'ideale umanistico di Apollo citaredo, civilizzatore attraverso la poesia, come nel rilievo di Thorvaldsen di *Apollo, le Grazie e la danza delle Muse sul monte Elicona* (1804-1816, Copenhagen, Thorvaldsens Museum), e qui che rivela gli arcani della natura, poteva alludere alle scoperte naturalistiche e scientifiche dell'autore, appena rientrato dalle esplorazioni sudamericane. Ma la vignetta recava anche la dedica del volume a Goethe (fig. 15) e così celebrava allo stesso tempo la miracolosa compresenza nel poeta tedesco dell'ispirazione artistica e degli interessi naturalistici, come spiegava lo stesso von Humboldt scrivendogli nel 1806³².

Un'iscrizione alla base della composizione richiama la *Metamorphose der Pflanzen*, volume pubblicato da Goethe nel 1790. E l'immagine poteva rappresentare allegoricamente i temi, così centrali in lui, della natura animata dallo spirito divino e dell'aspirazione dell'uomo alla sua rivelazione, nell'armonia tra sensibilità e ragione, impiegando per di più un simbolo caro al poeta tedesco come l'Artemide Efesia. In una lirica dedicata proprio a von Humboldt nel 1812 Goethe avrebbe infatti confessato di averne coltivato il culto durante tutta la vita³³.

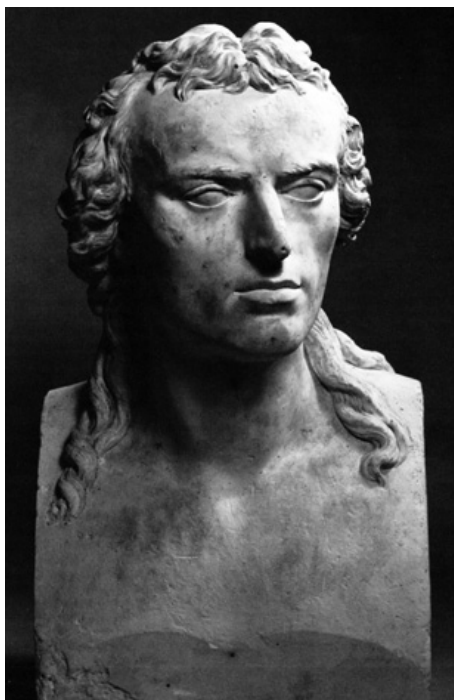
Nello stesso tempo la vignetta poteva evocare simili riflessioni schilleriane, dal momento che era stata pensata originariamente proprio per una dedica a Schiller, venuta meno dopo la morte del poeta nel maggio del 1805³⁴. Contemporaneamente dunque al ritratto di Wilhelm von Humboldt eseguito da Thorvaldsen nel 1808, la scena ideata allora nell'ambiente che faceva riferimento al grande linguista e filosofo, come una felice combinazione di cultura moderna tedesca e strumenti figurativi classici, tornava con accresciuti significati nel gruppo plastico di Kiesling, che appare dunque maturato nello stesso ambiente culturale di riferimento, prima della partenza di Wilhelm von Humboldt da Roma quello stesso anno.

Il Genio rivelava poi, classicamente e nel suo significato più piano, il fondamento delle arti nella mimesi della natura. La bellezza ideale che egli stesso incarna scopre nella Natura scelta e ricomposta armonicamente



21. Gaetano Matteo Monti (di Ravenna), *Il Genio delle Arti*, 1835, Pavia, Pinacoteca Malaspina

la propria essenza e nell'antico simulacro indica anche l'età millenaria di questo principio della tradizione classica. E in una chiave di lettura più recondita e iniziatica, favorita dalle figurazioni classiche che costituiscono gli attributi di Iside come le protomi di Apollo e Atena - come testimoniato dal "Morgenblatt" e che sostituiscono quelle tradizionali di Sole e Luna - e il rilievo delle Grazie, ispirato qui al prototipo Borghese (Parigi, Louvre), il gruppo appare incarnare il concetto schilleriano della tensione dell'uomo alla natura come rivelazione del divino, attinta dall'"anima bella" come conciliazio-



22. Johann Heinrich Dannecker, *Erma di Friedrich Schiller*, Marbach, Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literatur-archiv

ne ingentilità di sentimento e ragione, attraverso il motivo prediletto della grazia, la bellezza in movimento. In questa chiave anche l'attitudine del Genio, che sottrae il proprio sguardo dalla natura, intuendola ma non osservandola direttamente, appare richiamare il motivo del poema di Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais* (1795), che preclude alla sete di conoscenza dell'uomo di svelare, proprio nella personificazione egizia di Iside, la verità e il mistero della natura³⁵. E Schiller sembra rievocato persino dalle fattezze ideali, ma come si è detto dotate di un tratto individuale e non canonico, del vol-

to, che in qualche modo ricordano quelle dell'effigie del poeta tramandata dal busto di Johann Heinrich Dannecker (fig. 22), anche se ciò rimane una suggestione.

Anche nella dicotomia luce/ombra figurata da Apollo/Sole accostato a Iside/Luna, l'allegoria di Kiesling sembra sviluppare in chiave letteraria tedesca i molti motivi che Thorvaldsen aveva consegnato nel 1808 alla propria opera-manifesto quale allegoria delle arti, *A Genio Lumen* (fig. 20), figurando in un adolescente alato il Genio dell'invenzione che illumina l'imitazione della natura ideale attraverso il disegno, sul fondamento dello studio del retaggio classico e tra gli emblemi della poesia (la cetra), e della ragione (la civetta attribuito di Minerva)³⁶. Gli stessi spunti compaiono più tardi anche nel *Genio delle Arti* di Gaetano Matteo Monti di Ravenna (fig. 21), pensionato dell'Accademia di Bologna a Roma negli stessi anni di Kiesling³⁷, che celebra l'invenzione nelle tre arti fondata sull'esempio classico.

Ma nel Genio di Kiesling l'arcana e misterica perfezione della natura che si rivela in fondo inattingibile nella dea egizia appare definire con maggiore consapevolezza la condizione dell'uomo moderno teorizzata da Schiller nella separazione dalla natura e dalla vagheggiata antichità, caricando la serenità estatica del giovane del tratto sentimentale della nostalgia.

¹ "Morgenblatt" 1809, qui ripubblicato in appendice.

² "Morgenblatt" 1810, qui ripubblicato in appendice.

³ Sull'opera si vedano S. Grabner, in *Romantik, Klassizismus* 1997, pp. 16-17; Grandesso 2010, pp. 77-79.

⁴ Sul rilievo di Schaller cfr. Krasa-Florian 2009, pp. 60, 66.

⁵ L'opera, in marmo e inserti in bronzo dorato, altezza cm 140, è identificata e discussa in Grandesso 2015, pp. 90-92.

⁶ Hormayr 1810-1822, vol. 1, 1811, p. 20.

⁷ Nuovamente in Hormayr 1810-1822, vol. 12, 1821, p. 155.

⁸ In Seilerstette 15.

⁹ "Moderne Welt", Heft 12, Wien 1919, p. 22. Schmidt aveva acquisito l'opera prima di questa data e i suoi eredi ne furono proprietari fino al 1992; in seguito l'opera è passata a una collezione europea.

¹⁰ Per Canova, tra i titoli più recenti si vedano Myssok 2007; *Canova l'ideale classico* 2009; per Thorvaldsen: Grandesso 2010, ora Grandesso 2015.

¹¹ Guattani 1806-19, vol. IV, pp. 148-151

¹² Per un quadro d'insieme della scultura internazionale a Roma all'inizio dell'Ottocento si vedano: Grandesso 2005; Grandesso 2008; con i necessari rimandi bibliografici.

¹³ Si veda in questo stesso volume il saggio di Anna Frasca-Rath.

¹⁴ La sequenza è più ampiamente studiata, anche in rapporto al significato allegorico-politico, in Grandesso 2006, Grandesso 2010, pp. 72-83.

¹⁵ Guattani 1806-1819, vol. I, p. 25.

¹⁶ Guattani 1810, p. 283; Grandesso 2015, pp. 23-25.

¹⁷ Su queste opere cfr. Scano 1997, pp. 28-35.

¹⁸ Sull'opera Cid 1998, p. 154.

¹⁹ Guattani 1806-1819, vol. I, p. 25.

²⁰ Sull'opera si veda Azcúe Brea 1994, pp. 382-387.

²¹ Si vedano ad esempio le descrizioni di Carmela Capaldi dei due diversi simulacri della collezione Farnese, in *Le sculture Farnese* 2009, pp. 67-68, e 113-115.

²² Cfr. F. Mazzocca, in *Canova l'ideale classico* 2009, p. 228.

²³ Sulle opere si veda R. Valeriani, in *Maestà di Roma* 2003, pp. 118-119.

²⁴ Sull'argomento, che ha goduto di una grande fortuna trattatistica recente, si vedano ad esempio Goesch 1996; Hadot 2006; Nielsen 2009; Tevebring 2012.



23. Leopold Kiesling, *Il Genio delle Arti svela la Natura*, 1808-1809, particolare

²⁵ Cfr. Barroero, Susinno 2002, pp. 13 ss.

²⁶ Cfr. Nielsen 2009, pp. 480-486.

²⁷ Cfr. Ottani Cavina 1999, II, p. 928.

²⁸ S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, pp. 152-157; S. Grandesso, in *Canova l'ideale classico* 2009, pp. 321-322.

²⁹ S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, p. 150.

³⁰ Cfr. Leone 2006, p. 88; F. Leone, in *Canova l'ideale classico* 2009, pp. 322-333.

³¹ Si veda in proposito Grandesso 2010, pp. 44 e ss., 86 e ss.

³² Geiger 1909, p. 297. Sulla vignetta si vedano anche Lichtenstern 1990, pp. 27-34; Mildemberger 1991, p. 190; Böhme 2006; Tevebring 2012.

³³ *Die Kunst*, cfr. A. Ottani Cavina, in *L'età neoclassica* 1979, p. 16.

³⁴ Böhme 2006, p. 390.

³⁵ Sono grato a Renzo Leonardi e David Wille per avermi suggerito il legame del soggetto del gruppo di Kiesling con la lirica schilleriana.

³⁶ Sull'opera si veda Grandesso 2010, pp. 96-97.

³⁷ Sull'artista si vedano Fanti 2012; Falconi 2015.

TAVOLE

I



II



Tavole I-VIII

Leopold Kiesling, *Il Genio delle Arti svela la Natura come Diana Efesina*, 1808-1809,
marmo con inserti in bronzo dorato, altezza 140 cm

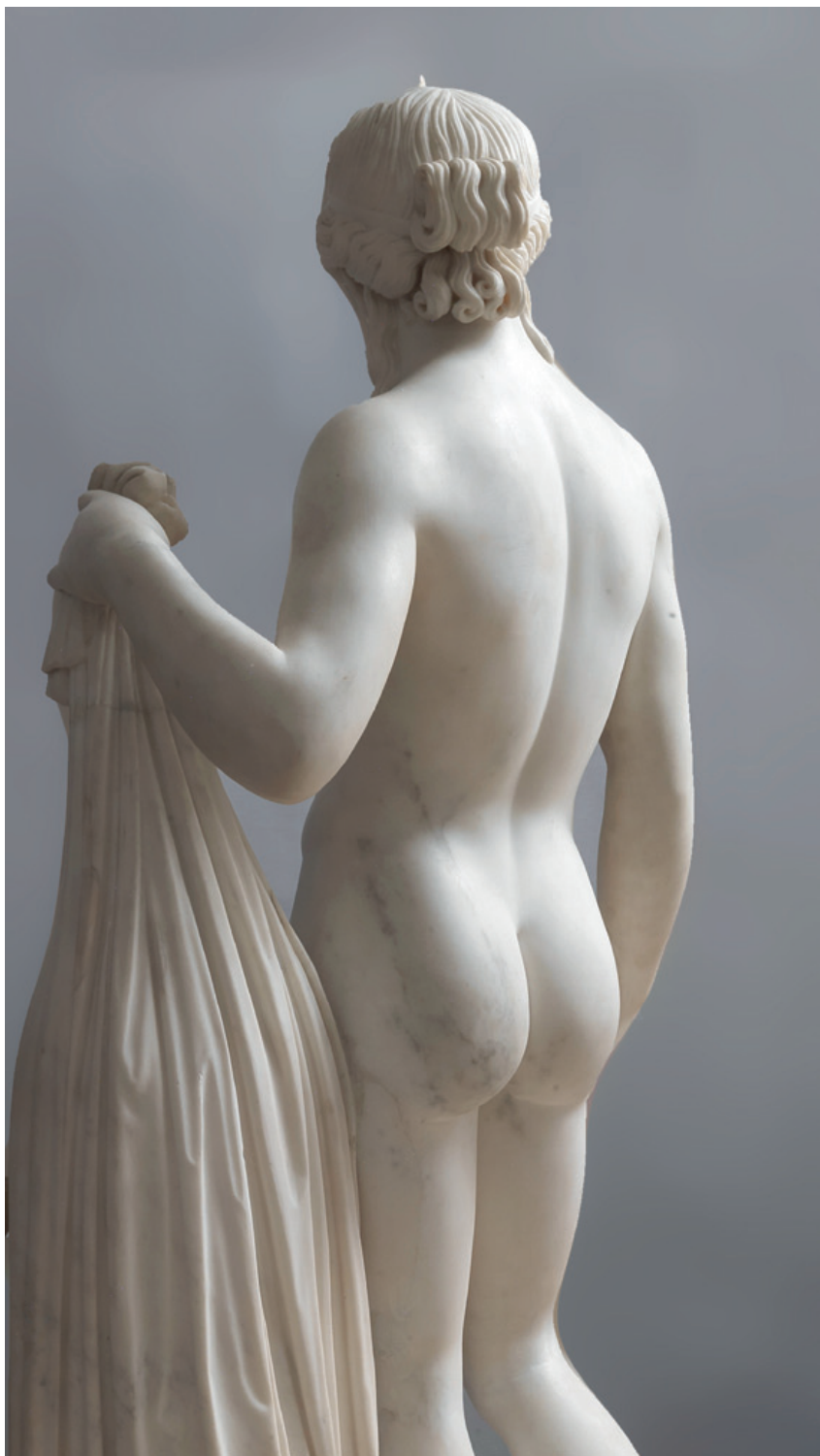












Leopold Kiesling (1770-1827) tra Roma e Vienna

I primi anni a Vienna

“Se proprio Kiesling non è uno scultore esemplare, allora nessuno lo diventerà”, così afferma il direttore dell’Accademia di Belle Arti di Vienna, Johann Martin Fischer, quando si accorge del talento del giovane artista¹. Già dai primi anni dell’attività artistica, Leopold Kiesling mostra quindi doti artistiche particolari.

Come riporta il *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon* di Georg Kaspar Nagler, Kiesling nasce l’8 ottobre 1770 a Schöneben nell’Alta Austria, figlio di un commerciante di vetri². La sua prima formazione fu quella di falegname presso le officine-botteghe di Joseph Straub e Joseph Schrott. Durante questo periodo Kiesling frequentò al contempo, tra le altre, principalmente l’Accademia di Belle Arti di Vienna. Come dimostrano gli atti dell’Accademia, è proprio in questo contesto che il giovanissimo artista crea le prime opere di propria invenzione, come la *Testa di Arianna*, o il *Germanico* a metà grandezza, con la quale vincerà il “Gundelschen Stiftungspreis”, il premio Gundel, nel 1794. In poco tempo riesce non solo ad acquisire una certa fama nell’ambito accademico, ma suscita anche un così forte interesse nel procuratore conte Philipp Cobenzl,

da spingerlo ad offrirsi di diventare il suo mecenate principale³.

Kiesling riesce ad accaparrarsi diversi premi e riconoscimenti accademici, oltre a parecchie onorificenze, così da potersi garantire finalmente un regolare sostentamento economico che gli permette di finanziare ulteriormente la sua carriera come scultore. Allo stesso tempo viene reintrodotta dall’imperatore Francesco II il soggiorno di pensionato a Roma, inizialmente istituito dall’imperatrice Maria Teresa nel 1772. Il 29 luglio 1801 Cobenzl propone a tal proposito Kiesling insieme ad altri due artisti, l’architetto Pietro Nobile⁴ e il pittore di storia Josef Abel⁵, i quali ottengono il riconoscimento. La partenza ha luogo il 1 settembre e durante il tragitto visitano le città di Verona, Vicenza, Padova, Venezia, Bologna e Firenze. Il 5 dicembre 1801 i pensionati giungono finalmente a Roma, così come notificato dal barone Anton (I.) von Doblhoff, presidente dell’Accademia di Belle Arti di Vienna⁶.

I primi anni a Roma

Poche sono le informazioni che abbiamo riguardo ai primi tre anni del soggiorno romano di Kiesling. Le fonti si basano principalmente sulle

annotazioni, che lui e i suoi colleghi spedirono da Roma, e che si trovano oggi nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Vienna⁷. Esse documentano che Kiesling incontra pochi giorni dopo il suo arrivo, grazie all'aiuto delle lettere di raccomandazione viennesi, Antonio Canova, il quale dichiara poi la sua disponibilità ad appoggiare i pensionati in una lettera scritta nel dicembre 1801 al procuratore Cobenzl descrivendo inoltre in maniera dettagliata i loro progressi⁸. Secondo Abel il maestro veneto è "l'artista più gentile e di buon cuore", in quanto offre volentieri a tutti il suo aiuto⁹. I giovani artisti si presentano anche al delegato imperiale, il conte Johann Emanuel Khevenhüller-Metsch, il quale li invita regolarmente. Le lettere di raccomandazioni viennesi gli permettono inoltre di prender visione delle collezioni del principe Albani e di far conoscenza del cardinale Consalvi¹⁰. Vengono accolti dal pittore Johann Christian Reinhart, che sostiene soprattutto Abel, il quale si trasferisce a casa sua.¹¹

Subito dopo l'arrivo a Roma, Kiesling comincia i suoi studi e acquista, grazie ai finanziamenti dell'Accademia, libri, materiali e strumenti di lavoro, tra cui anche blocchi di marmo ed affitta un alloggio nella "Casa di Rosa" nel quartiere artistico situato fra Piazza di Spagna e Piazza Barberini, in Via Gregoriana 202¹².

Nei primi mesi del soggiorno romano studia, secondo il suo rapporto annuale del 1802, le opere classiche del Museo Pio-Clementino ed al contempo inizia una propria compo-

sizione, *Mercurio che solleva Psiche in Olimpo*, opera finanziata dal Khevenhüller-Metsch in cambio di un calco in gesso¹³. Il 14 dicembre 1803 Kiesling annuncia il compimento del modello in grande a Vienna¹⁴ e lo presenta nel suo studio invitando i colleghi a discuterne insieme la composizione. Questa prassi era comune tra gli scultori della città pontificia e consentiva non solo di raccogliere i commenti degli intenditori, ma di attirare anche l'attenzione del grande pubblico, così da sperare in una possibile commissione nella traduzione del modello in marmo. Difatti Kiesling racconta nella stessa lettera che il giudizio dei colleghi risulta positivo e che essi gli augurano di trovare al più presto un committente per la sua opera. Se però l'artista mira con la sua lettera ad ottenere una commissione viennese per il modello, le sue aspettative devono rimanere in questo caso deluse.

Anche i giudizi dei colleghi, che vengono propagati in modo molto positivo da Kiesling, non sono però accolti dalla critica con entusiasmo, come indica una citazione di August von Kotzebue, che esprime la sua opinione sull'opera nel modo seguente: "Potrebbe modellare il suo gruppo più aspirante al cielo, potrebbe fare i tratti della Psiche più interessanti con un ansioso stupirsi; così l'opera meriterebbe un posto fra le opere migliori. Le sue forme non sono, soprattutto dal lato, senza errori."¹⁵

Oltre al *Mercurio che solleva Psiche in Olimpo*, Kiesling eseguì nei primi anni del suo soggiorno a Roma



24. Leopold Kiesling, *Marte, Venere ed Amore*, marmo, Oberes Belvedere, Vienna

due modelli a grandezza naturale: un *Imene, che accende la torcia* e un *Ganimede*. L'inizio dell'anno 1804 corrisponde con il concludersi del periodo della pensione di Kiesling e dei suoi colleghi, ma egli riuscì, come verrà spiegato, a prolungare il suo soggiorno romano fino al 1810.

Kiesling e Canova

Kiesling deve il perdurare della sua pensione all'appoggio dei suoi potenti sostenitori, il conte Cobenzl e Canova.¹⁶ Già all'inizio dell'anno 1803 Kiesling, Abel e Nobile chiesero a Doblhoff un prolungamento. In conseguenza di ciò Cobenzl si presentò il 4 marzo 1804 all'imperatore, per un allungamento del periodo del loro tirocinio riferendosi già in quel momento al sostegno di Canova. Per volere dell'imperatore Francesco II viene concesso un altro anno esplicitando che è finalizzato a dare agli artisti la possibilità di visitare e studiare tutta la penisola italiana.¹⁷

Contemporaneamente al sostegno di Cobenzl, Canova si rivolge con un memorandum nell'aprile del 1804 al conte Khevenhüller, nel quale propone condizioni vincolanti per la formazione dei pensionati a Roma e tra l'altro raccomanda un prolungamento del soggiorno di studio da tre a sei anni.¹⁸ In più si impegna personalmente per loro durante il suo secondo viaggio a Vienna nella primavera del 1805, che si svolge per la progettazione del monumento funerario di Maria Cristina d'Austria, rivolgendosi al Gran ciambellano, conte Franz Colloredo, e quindi poi allo stesso imperatore Francesco II¹⁹,

avendo visto prima della sua partenza il modello di *Marte, Venere ed Amore* eseguito da Kiesling nel suo studio a Palazzo Venezia, dove l'austriaco abitò dal 1805 al 1806²⁰.

Grazie al suo impegno Canova riesce non solo a prolungare il soggiorno di Kiesling, ma anche a procurargli una commissione imperiale, che lascia tema e dimensioni alla libera scelta del Veneto. Infatti Cobenzl dice, che "viene affidato [al Canova], di decidere se Kiesling debba lavorare un gruppo o una figura singola, che debba essere finita entro luglio dell'anno seguente e di indicare l'appoggio necessario per l'acquisto della pietra e degli strumenti."²¹ In seguito a ciò lo scultore austriaco eseguì in marmo il modello di *Marte, Venere e Amore* (fig. 24). E così Kiesling riceve, dopo la fine della sua pensione, estesa fino al marzo 1807 per un periodo di sei anni interi, quindi, come provano gli atti dell'accademia viennese, tutti i costi per l'opera dal Gran ciambellano conte Rudolph Wrba, successore del Colloredo deceduto nel 1807²².

Con il suo ritorno a Vienna, nel corso dell'anno 1810, porta con sé oltre al gruppo di *Marte, Venere ed Amore* le opere seguenti: un *Genio che svela la Natura*²³, un *Imene*, i busti dell'arciduca Carlo d'Asburgo-Teschchen e di Georg Bogdan e copie dei busti antichi di *Achille e Ajace*.²⁴

Il confronto con i contemporanei a Roma

Le opere eseguite a Roma mostrano le riflessioni che Kiesling svolge sulle opere dei suoi contemporanei²⁵. Nei

primi anni dell'Ottocento l'Urbe fu l'epicentro della scultura incentrata sulla tradizione classica, con a capo Canova. Kiesling si trova pertanto in un'atmosfera influenzata allo stesso tempo da una vivace competizione e da un fervido scambio artistico. Questo aspetto viene ulteriormente rafforzato con l'arrivo di Thorvaldsen a Roma nel 1797, il più importante antagonista del Canova. L'austriaco si forma soprattutto presso gli studi di questi maestri ed in particolare in quello di Canova. Sembra però non aver frequentato, come mostrano i documenti, l'Accademia di San Luca. Inoltre Kiesling, che vive dal 1808 in Piazza Trinità dei Monti 14, è in contatto con la comunità tedesca-danese, fatto che viene provato dal suo matrimonio con Anna Costanza Rainaldi, la cognata di Joseph Anton Koch, avvenuto il 16 settembre 1809²⁶.

Il gruppo di *Marte, Venere ed Amore* svela subito la riflessione sulle opere canoviane riprendendo, dal punto di vista formale, l'esempio di *Venere e Adone* del 1794²⁷. Canova unì qui, in conformità alle pretese winckelmanniane sull'*imitatio*, due figure classiche per creare un gruppo nuovo, non esistente in età antica – ma che, come disse Carl Ludwig Fernow nella sua descrizione sull'opera canoviana, ipoteticamente avrebbe potuto esistere²⁸. Inoltre Kiesling si ispira con la composizione, nella quale Venere si stringe al Dio della guerra, ad esempi antichi come il gruppo di *Marte e Venere* dei Musei Capitolini o quello allora in collezione Borghese.²⁹

Il tema di Marte e Venere era molto diffuso negli anni che vanno dal 1805 al 1810 tra gli artisti romani. Anche Bertel Thorvaldsen si occupò del soggetto in una composizione di *Marte e Venere*, che fu concepita come un pendant al gruppo canoviano di *Ercole e Lica* per la collezione del duca Giovanni Raimondo Torlonia³⁰. Inoltre Luigi Acquisti eseguì in marmo nel 1806 il suo gruppo, destinato a Villa Carlotta sul Lago di Como, il quale raffigura *Marte trattato da Venere*³¹. Il gruppo di Kiesling, realizzato per primo, dimostra come certe idee fluivano in modo molto dinamico all'interno della comunità artistica romana.

Il gruppo attirò molta attenzione tra i contemporanei. Guattani ne pubblicò una incisione e scrisse nelle sue "Memorie Romane sulle Belle Arti": "Chi di un cuore sensibile è dotato ama la pace. Ma niun ceto più degli artisti l'onora e brama, siccome quelli che oltr'essere di un istinto pacifico, perduto vedono il frutto de' lor sudori, se Marte infuria per lungo tempo; simboleggiandola con Venere, che, madre di amore e di dolcezze, placar si studia il dio dell'armi."³² Canova riprese lo schema della composizione nuovamente per il suo gruppo di *Marte e Venere* commissionato nel 1815 da Giorgio IV d'Inghilterra, che si trova oggi a Buckingham Palace, rafforzando la tensione delle figure tramite l'allontanarsi del Dio guerriero accompagnato dall'apertura del braccio destro che regge una lancia³³. Anche il più giovane compatriota di Kiesling, Johann Nepomuk Schaller, che viene



25. Leopold Kiesling, *Francesco II*, bronzo, Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt

egualmente a Roma come pensionato austriaco nel 1808 e che esegue il rilievo di *Venere che mostra a Marte la sua mano ferita da Diomede* per il piedistallo della statua, riprende il tema della composizione nel disegno *Unità e Pace* (1816)³⁴. Il gruppo di Kiesling rappresenta allora, non solo un esempio emblematico dello scambio e del dialogo artistico avvenuto con grande intensità all'interno della comunità artistica a Roma all'inizio dell'Ottocento, ma anche una prova del ruolo che l'artista viennese svolse nelle dispute in corso.

Il ritorno a Vienna

Con il suo ritorno a Vienna il 14 Maggio 1810, Kiesling subisce, come

tanti altri pensionati che tornano da Roma, numerose difficoltà³⁵. Poco dopo il suo ritorno muore Cobenzl, il suo più importante sostenitore, che promise a Kiesling uno stipendio mensile, il quale però non viene riconfermato sotto il conte Clemens Wenzel Lothar Metternich, il quale gli successe come procuratore³⁶. Kiesling deve rivolgersi quindi direttamente all'imperatore il 2 settembre 1810, chiedendo di mettere a disposizione un alloggio alla Prinz-Karl-Haus per lui e la sua famiglia. L'anno dopo cerca di acquistare la stessa casa in cambio delle sue sculture, che si trovavano ancora in suo possesso, stimate per un valore di 14.500 fiorini, tra queste troviamo il *Genio che svela la Natura*³⁷. Nel 1812 Kiesling, in seguito alla sua stessa richiesta, viene nominato artista di corte, con l'indicazione esplicita di Metternich che il titolo non comprende nessun sussidio finanziario³⁸.

Nell'ottobre del 1813 Kiesling espone le sue opere alla Prinz-Karl-Haus, grazie alla sovvenzione di 500 fiorini ricevuti dalla corte. Egli fa domanda per la cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna, vinto però dal più giovane Schaller, previsto per la posizione sin dall'inizio.³⁹ Negli ultimi decenni della sua vita esegue soprattutto opere di commissione tra le quali i busti dell'arciduca Giovanni, oggi nel Joanneum di Graz, vari busti dell'imperatore Francesco II⁴⁰ (fig. *), e i monumenti sepolcrali per Ludwig von Cobenzl, Philipp von Cobenzl e Joseph von Hammer⁴¹.

Varie fonti fanno notare che Kiesling

riceve anche commissioni per soggetti mitologici all'inizio degli anni 1820 tra cui probabilmente quelle per le *Tre Grazie* e la *Psiche* per il parco del castello Eisgrub della famiglia Liechtenstein a Mähren⁴². È molto probabile che la *Psiche* di piombo, che si trova ancora nel suddetto castello neogotico, sia opera di Kiesling. Essa dimostra che Kiesling non abbandonò lo stile della comunità artistica romana dopo il suo ritorno a Vienna, riprendendo il *typus* della *Psiche stante con farfalla canoviana*, tenendo, alla maniera della *Psiche* di Thorvaldsen, un vaso tra le mani (fig *).

Kiesling muore il 27 marzo 1827 nella sua casa a Vienna. Fino ad oggi la sua fama si basa soprattutto sulle opere eseguite durante il soggiorno romano, dove si poté muovere nell'ambito dei protagonisti della scultura classica riportandone le idee dal Tevere fino al Danubio attraverso la sua opera più famosa fino ad oggi, *Marte, Venere ed Amore*. Finora il luogo di conservazione delle altre opere che realizzò a Roma è sconosciuto ed è per questo che la riscoperta del *Genio che svela la Natura* è di grande significato per la comprensione delle opere giovanili di Kiesling. È quindi da auspicare che grazie ad un crescente interesse per lo scultore ed al riconoscimento dell'importante ruolo che svolse nella comunità artistica romana e dell'alta qualità delle sue opere, sia possibile identificare in futuro altre opere dell'artista.



26. Leopold Kiesling, *Psiche*, 1825 circa, bronzo, Castello Liechtenstein (Eisgrub), Lednice

- ¹ "Wenn Kiesling nicht ein exacter [sic] Bildhauer wird, so wird es keiner.", Nagler 1839, p. 6.
- ² Nagler 1839, p. 5. Per la vita di Leopold Kiesling cfr. "Morgenblatt für gebildete Stände", 28 settembre 1810, pp. 929-30, Hevesi 1903, p. 37, Thieme/Becker 1980, p. 278, Hagen 1994.
- ³ Nagler 1839, p. 6.
- ⁴ Per Pietro Nobile, cfr. Schoeller 2008.
- ⁵ Wagner 1972, p. 82.
- ⁶ A.A. 1801, fol. 478, 480f., cfr. Wagner 1972, p. 83.
- ⁷ Gli atti sono pubblicati dettagliatamente da Wagner, cfr. Wagner 1972.
- ⁸ A.A. 1801, fol. 118F, protocollo del consiglio 16.3.1802, protocollo, A.A. 1802 fol. 246, 252, cit. da Wagner 1972, p. 84.
- ⁹ "[Canova ist der] liebenswürdigste Künstler und gut von Herzen", A.A. 1802, fol. 124, 130, Wagner 1972, p. 84.
- ¹⁰ Wagner 1972, p. 84.
- ¹¹ Baisch 1882, p. 132.
- ¹² Stati d'Anime, S. Andrea delle Fratte, 1802, cit. da Schede Noack, Bibliotheca Hertziana. Cfr. anche Hagen 1994, p. 9.
- ¹³ Wagner 1972, p. 85.
- ¹⁴ A.A. 1803, fol. 334, cit. da Hagen 1994, p. 9.
- ¹⁵ "Kann er seine Gruppe etwas mehr himmelanstrebend bilden, kann er Psyche Züge durch ein etwas ängstlicheres Staunen interessanter machen; so wird sie einst unter den besten Kunstwerken ihren Platz verdienen. Seine Formen mögen, besonders an den Seiten nicht ganz fehlerfrei sein.", Kotzebue 1805, p. 426.
- ¹⁶ Una descrizione dettagliata dell'impegno del Canova per i pensionati viennesi si trova in Wagner 1972, p. 84 ss., Hagen 1994, p. 9 ss.
- ¹⁷ Wagner 1972, p. 86. Prima per il quarto anno era previsto un soggiorno di studio a Parigi, ma ora si era reso impossibile a causa degli eventi politici, cfr. Hagen 1994, p. 9.
- ¹⁸ Wagner 1972, p. 86.
- ¹⁹ Wagner 1972, p. 88. Per il viaggio del Canova a Vienna e la sua relazione con gli Asburgo, cfr. Johns 1998, soprattutto il capitolo *Canova and the Austrian Habsburgs*, pp. 123-144.
- ²⁰ Hagen 1994, p. 9.
- ²¹ "[...] es [diesem] überlassen werde, den Kiesling entweder die schon modellierte Gruppe oder eine einzelne Figur, die bis Juli künftigen Jahres ganz vollendet werden könnte, bearbeiten zu lassen und hierzu die Unterstützung anzuzeigen, welche zum Ankauf des Steins und der Werkzeuge erforderlich seyn dürfte.", A.A. 1806, fol. 160, cit. da Hagen 1994, p. 11. Cfr. inoltre Wagner 1972, p. 91.
- ²² Cfr. Wagner 1972, p. 90 ss., Hagen 1994, p. 12, nota 42. Cfr. Hagen 1994, p. 12, nota 42.
- ²³ Per il *Genio, che svela la natura* cfr. Grandesso 2014, p. 91.
- ²⁴ "Morgenblatt für gebildete Stände", 28 settembre 1810, pp. 929-30.
- ²⁵ Per *Marte, Venere ed Amore* cfr. "Morgenblatt für gebildete Stände", 1 Aprile 1809, p. 929-30, "Morgenblatt für gebildete Stände", 28 settembre 1810, pp. 929-30, Sickler/Reinhart 1879, vol. I, p. 111, Hevesi 1903, p. 37, Hagen 1994, pp. 20-29, Schemper-Sparholz 2002, p. 471, Husslein-Arco/Telesko 2015, p. 84-5, tav. 34.
- ²⁶ Schede Noack, Bibliotheca Hertziana, Hagen 1994, p. 13.
- ²⁷ Per il gruppo canoviano di *Venere e Adone*, cfr. Myssok 2007, p. 86 ss.
- ²⁸ Fernow 2006, vol. 1, pp. 104-110.
- ²⁹ Grandesso 2010, p. 77.
- ³⁰ Grandesso 2010, p. 82.
- ³¹ Per Acquisti cfr. Galeazzi 2012, pp. 183-218, Hubert 1964, p. 171.
- ³² Guattani 1808, vol. 3, pp. 24-5.
- ³³ Per l'opera di *Marte e Venere* del Canova, cfr. Johns 1998, pp. 159 ss.
- ³⁴ Per Johann Nepomuk Schaller, cfr. Krasa-Florian 2009.
- ³⁵ Rudolf Eitelberger ha già richiamato l'attenzione sui problemi dei pensionati austriaci ritornati in Austria, cfr. Eitelberger 1879, vol. I, p. 114.
- ³⁶ Hagen 1994, p. 13.
- ³⁷ OMeA 561/1810, A.A. 1812, fol. 93, 116, cit. da Hagen 1994, p. 15.
- ³⁸ OMeA 561/1810, Hagen 1994, pp. 13 ss.
- ³⁹ Hagen 1994, p. 14.
- ⁴⁰ Per il busto di Francesco II nel Landesmuseum di Klagenfurt, cfr. Deuer 1994, p. 86ss., tav. 25, p. 88, Fräss-Ehrfeld, 2009, p. 43.
- ⁴¹ Cfr. Thieme-Becker 1980, p. 278, Hagen 1994.
- ⁴² Cfr. Prokop 1980, p. 278, Hagen 1994, p. 47.



Appendice

**“Morgenblatt für gebildete Stände”,
1. April 1809, p. 310**

Osservazioni sugli eventi che si succedettero a Roma intorno all'anno 1808 in campo artistico, in modo particolare nell'ambito della scultura e pittura

Tra gli scultori, le quali opere inducono all'osservanza, in quanto la nuova arte scultorea si distingue per il suo innalzarsi a fama, [...], dobbiamo menzionare il Signor Kiesling da Vienna. Già [quest'ultimo] finì l'anno scorso il modello di un gruppo colossale, nella quale Venere preme il ramo d'ulivo sul petto di Marte, mentre Amore gli toglie come per gioco la spada. Le gazzette hanno parlato di quest'opera, la quale l'artista sta realizzando attualmente in marmo; noi per questo menzioniamo il modello del Genio, che, tenendo un alloro nella destra, svela con la mano sinistra la natura, che viene rappresentata nel modo delle statue antiche. Anche questa statua gli viene commissionata per realizzarla in marmo.

I limiti, ed anche le intenzioni, che ci siamo imposti, non ci permettono di occuparci troppo dettagliata-

mente dei soggetti della scultura. Ci accontentiamo, di aver detto le cose più egregie senza sminuire opere che si trovano qua e là. Certo è, che tra gli italiani, tranne Canova, nessuno ha mai risvegliato l'interesse del pubblico con una sua opera d'arte, nella stessa maniera come nelle opere menzionate qui[...].

**“Morgenblatt für gebildete Stände”,
28. September 1810, p. 929-30**

Le ultime opere d'arte eseguite a Roma dello scultore Leopold Kiesling di Vienna

Attraverso il soggiorno Romano di quasi nove anni l'artista poté completare una carriera, che gli diede onore. – Con continua ed insistente diligenza superò ripetutamente difficoltà, che impediscono a ciascun artista, ma soprattutto agli scultori, la strada che li porta ai loro obbiettivi. – Il Sig. Kiesling venne a Roma come pensionato dell'impero austriaco. Cominciò a riprodurre buoni esempi classici, soprattutto i bei busti, che si trovano tra le opere antiche. Per lo più [Kiesling] non trascurò le sue proprie invenzioni di statue e gruppi (i primi tentativi furono ad altezza di metà della grandezza naturale). En-

tro poco tempo riempì il suo studio di copie, calchi e lavori in marmo, ma il silenzioso artista, seguendo i suoi obbiettivi senza far nessun rumore rimarrà per tanto tempo sconosciuto, perché è proprio quella la via, che splendendo di meno porta la corona della fama in modo più sicuro. – Non si ha quasi mai, soprattutto nei nostri tempi, onorato la diligenza con la giustizia, che merita. Anche quando non viene accompagnato dal talento, la diligenza ci porta, se non manca all'artista il senso dell'imitazione, a risultati, che il talento senza la diligenza non raggiunge. A coloro [che non sono diligenti] può riuscire, che l'occhio della folla, soprattutto per un istante, venne avvinto e corrotto, ma attraverso i materiali e gli studi elaborati dalla diligenza, in qualunque modo si distingue il vero valore. – Al Sig. Kiesling la sua diligenza continua, instancabile ed insistente, con la quale dimenticava per dire tutte le altre cose tranne i suoi impegni, ha portato ad un risultato, che gli conferisce onore. Lui torna con le prove della sua abilità nella città d'origine. Lui ha ricevuto una borsa di corte per sei anni. Dagli anni seguenti, in cui la pensione si estinse, riceve cosa gli era ancora più pregevole, la commissione, di creare per l'imperatore delle opere d'arte di sua libera scelta e di propria invenzione. – Ciò gli offrì la possibilità di mostrare, come la diligenza, che dedicò agli studi della sua arte gli sia stata utile.

Il Sig. Kiesling cominciò quindi, subito dopo che ricevette suddetta commissione, il gruppo a grandezza

colossale di Marte, sul cui petto la dea dell'amore preme il ramo d'olivo, mentre Amore cerca di sottrarre in maniera ludica la spada guerriera del Dio, che arriva alla clemenza, oppure meglio cerca di tirarlo da parte. Questa statua è stata già descritta dettagliatamente, e noi non abbiamo nient'altro da aggiungere, oltre al fatto che la statua, a causa dei più recenti eventi, sta ottenendo un grande interesse. L'artista sembra di aver indovinato, con uno spirito quasi profetico, l'evento memorabile dei nostri giorni e per questo troviamo proprio in quel momento in cui quell'evento sta succedendosi un monumento di questo genere, come se fosse realizzato in pochi minuti, ciò che si può completare solamente con tanta diligenza e fatica. – Un tale incontro è tra i più felici, che può accadere all'artista, in cui il sentimento d'ispirazione, si rispecchi in un grande evento storico, come l'unione del imperatore Napoleone e la granduchessa Maria Luisa. In quanto si partecipa a Roma a quella gioia molta rara dell'artista, ci dimostra il sonetto di un medico, che è anche famoso come poeta, e che porta onore non solo all'artista ma anche al medico stesso. Di seguente si trova l'originale, al quale noi abbiamo aggiunto, per non mitigare la bellezza dell'opera italiana, solo una traduzione prosaica.

Venia Marte dal Campo, e l'ira in petto
Ancor fervea, quando la Dea d'amore
Il facil manto al vago sen ristretto
va, l'abbraccia, gli appon l'olivo al core.

Allor del Nume al bellico furore
Aura si mesce di men crudo affetto
Ei quasi lascia il brando feritore,
Che toglia agogna alato Pargoletto.

Tal tu scolpivi fra il rumor dell'armi
Con maestro scalpел sublime idea
Figlio dell'arti nostre in nostri armi

Compisti l'opera; e ai voti tuoi seconda
Norica Diva il sacro piè movea
Marte a placar di Senna in sulla sponda.

Roma li 20 Marzo 1810
Da B. de Sanctis

[...]

Dopo quest'opera del Sig. Kiesling, che nel nostro tempo ha raggiunto il primo posto tra le sue opere, l'artista perfezionò in una figura singola, quasi di altezza naturale, l'immagine di un genio delle arti, che svela la natura. Il bel giovane, che tiene nella mano la corona della fama, alza con l'altra un velo sulla statua della dea della natura. La statua della natura è parzialmente dorata. Tra gli emblemi, a forma di un piramide girata, che ornano il piede rastremato della dea, l'artista si è preso la libertà di fare alcune variazioni, in quanto ha aggiunto tra l'altro il Dio e la Dea delle belle arti e scienze, e le tre Grazie. La statua ha un'effetto felicissimo ed è rifinita in modo splendido.

Non meno piacevole all'occhio è l'ultima statua romana del Sig. Kiesling, l'immagine di Hymen. –

A parte le opere già imballate fanno parte delle prove della diligenza e del talento del Sig. Kiesling un busto co-

lossale (altezza due volte più grande del vivo), essendo di grande rassomiglianza al principe granduca Karl. Lui venne raffigurato come generale col mantello. Sulla bottone, che tiene unito il mantello sul petto, si vede la testa di Minerva. Le pieghe del mantello sono eseguiti in un modo così piacevole, che il Canova fece degli elogi all'artista.

Un altro busto colossale, che il Sig. Kiesling terminò nell'anno 1809, mostra l'immagine del viaggiatore conosciuto, Sig. Georg Bogdan da Jassy, al fiume Moldau. Forse questo è la prima opera d'arte, che raggiunge questa zona. Quello straniero fu il primo, che voleva comprare il dipinto del Sig Schick *Apollo con i pastori*.

Come prova, che il Sig. Kiesling non smetteva di studiare l'arte antica, servono le teste di misura monumentale in marmo, eseguiti secondo gli esempi di calchi [preso da busti antichi], raffiguranti Achille, Ajace, ecc., che fanno parte del trasporto dei prodotti d'arte, che quell'artista porta con sé nella sua città d'origine.*)

*) Sig. Kiesling ha lasciato Roma il 14 Maggio, accompagnando il trasporto delle sue opere dall'imperatore. Per dare un'idea del peso del trasporto, notiamo che solamente il gruppo di Marte insieme alla necessaria cassa pesa 6000 mezzi chili.



Bibliografia citata

L. Azcúe Brea, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid 1994.

O. Baisch, *Johann Christian Reinhardt und seine Kreise. Ein Lebens-und Kulturbild*, Leipzig 1882.

L. Barroero, S. Susinno, *L'artista "moderno" e il ruolo delle accademie*, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, L. Barroero, Milano 2002, pp. 133 ss.

H. Böhme, *Apostelgeschichte 19,23-20,1. Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr der Göttin*, in *Das Buch der Bücher – gelesen, Lesarten der Bibel in den Wissenschaften und Künsten*, S. Martus, A. Polaschegg (Hrsg.), vol. 13, 2006, pp. 361-394.

Canova l'ideale classico tra scultura e pittura, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico) a cura di F. Mazzocca, con S. Grandesso e F. Leone, Cinisello Balsamo 2009.

C. Cid, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona 1998.

W. Deuer (ed.), *Das Landhaus zu Klagenfurt*, Klagenfurt 1994.

Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), catalogo della mostra (Roma,

Galleria Nazionale d'Arte Moderna) a cura di S. Susinno, Roma 1982.

R. Eitelberger, *Gesammelte Schriften*, Wien 1879.

B. Falconi, *La scultura a Cremona nel primo Ottocento*, in *Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone (1761-1842) collezionista cremonese nella Lombardia asburgica*, atti del convegno, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore – Cremona, Museo Civico "Ala Ponzone", 16-17 novembre 2012, in corso di stampa (2015).

C. L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werken* (1806), ed. di A. aufder Heyde, Bassano del Grappa 2006.

C. Fräss-Ehrfeld, *Napoleon und seine Zeit. Kärnten-Innenösterreich-Illyrien*, Klagenfurt 2009.

G. Galeazzi, *Lo scultore Luigi Acquisti. Il periodo Romano*, in "Strenna storica bolognese", 62, 2012, pp. 183-218.

L. Geiger, *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Berlin 1909.

A. Goesch, *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst von 16.-19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1996.

S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, catalogo delle opere a cura di L.

Skjøthaug, introduzione di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2010.

S. Grandesso, *Bertel Thorvaldsen (1770-1844)*, catalogo delle opere di L. Skjøthaug, introduzioni di F. Mazzocca, S. Miss, seconda edizione, Cinisello Balsamo 2015 (e prima edizione inglese Cinisello Balsamo 2015).

S. Grandesso, *La scultura ideale a Roma e la sua fortuna collezionistica, in Canova alla corte degli Zar: capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) a cura di S.O. Androsov, F. Mazzocca, Milano 2008, pp. 50-57.

S. Grandesso, *La scultura in Italia dal tardo Settecento al primato di Canova e Thorvaldsen, in L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*, a cura di C. Sisi, Milano 2005, pp. 133-161.

G.A. Guattani, "Memorie Enciclopediche Romane sulle Antichità, Belle Arti, ec.", 6 voll., Roma 1806-1819.

G.A. Guattani, *Sullo stato attuale delle belle arti in Italia e particolarmente in Roma*, in "Atti dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere, ed Arti", t. I, p. II, Livorno 1810, pp. 269-292.

P. Hadot, *Il velo di Iside. Storia dell'idea di natura*, Torino 2006.

B. Hagen, *Der Bildhauer Leopold Kiesling und seine Werke*, tesi di laurea inedita, Wien 1994.

L. Hevesi, *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903.

J. von Hormayr, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, voll. 1-13, 1810-1822.

G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne*, Paris 1964.

A. Husslein-Arco, G. Sabine, W. Telesko, *Europa in Wien. Der Wiener Kongress 1814/15*, catalogo della mostra di Vienna, Oberes Belvedere, München 2015.

C. Johns, *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*, Berkeley 1998.

A. von Kotzebue, *Erinnerungen von einer Reise nach Rom und Neapel*, vol. 2, Berlin 1805.

S. Krasa-Florian, *Johann Nepomuk Schaller*, Innsbruck, Wien, Bozen 2009.

F. Leone, *Disegni inediti dalla raccolta d'arte di Melchior Missirini*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2006, pp. 80-99.

Le sculture Farnese I. Le sculture ideali, a cura di C. Gasparri, Verona 2009.

L'età neoclassica a Faenza 1780-1820. X Biennale d'Arte Antica, catalogo critico della mostra (Faenza, Palazzo Milzetti), a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A.M. Matteucci, E. Gonfieri, G.C. Bojani, M.G. Tavoni, Bologna 1979.

C. Lichtenstern, *Adaptionen des neuen Metamorphosebegriffs in der Kunst 1. Alexander von Humboldt/Bertel Thorvaldsen*, in C. Lichtenstern, *Die Wirkungsgeschichte Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, Weinheim 1990, pp. 27-34.

Maestà di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia, catalogo della mostra di Roma (*Universale ed Eterna*: Scuderie del Quirinale; *Capitale delle Arti*: Galleria Nazionale d'Arte Moderna), progetto di S. Susinno, realizzazione di S. Pinto con L. Barroero e F. Mazzocca, segreteria scientifica di G. Capitelli e M. Lafronconi, Milano 2003.

H. Mildenerberger, *Bertel Thorvaldsen und der Kult um Künstler und Genie*,

- in *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770-1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Ausstellung (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf), ed. G. Bott, H. Spielmann, Nürnberg 1991, pp. 189-201.
- “Moderne Welt”, I. Jahrgang, Heft 12, Wien 1919.
- “Morgenblatt für gebildete Stände”, 1 April 1809, p. 310.
- “Morgenblatt für gebildete Stände”, 28 September 1810, pp. 929-930.
- J. Myssok, *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg 2007.
- G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. 7, München 1839.
- M. Nielsen, *Diana Efesia Multimammia. The Metamorphoses of a Pagan Goddess from the Renaissance to the Age of Neoclassicism*, in *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*, “Acta Hyperborea. Danish Studies in Classical Archaeology”, 12, edited by T. Fischer-Hansen and Birte Poulsen, Copenhagen 2009, pp. 455-496.
- A. Ottani Cavina, *Felice Giani, 1758-1823, e la cultura di fine secolo*, con la collaborazione di A. Scarlini, 2 voll., Milano 1999.
- A. Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung*, Wien 1904.
- Romantik, Klassizismus, Biedermeier. In der Österreichischen Galerie Belvedere*, Wien 1997.
- M.G. Scano, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, “Storia dell'arte in Sardegna”, Nuoro 1997.
- I. Schemper-Sparholz, *Leopold Kiesling (1770-1827). Mars, Venus und Amor*, in G. Frodl (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Das 19. Jahrhundert*, Wien 2002, p. 471.
- K. Schoeller, *Pietro Nobile direttore dell'Accademia di Architettura di Vienna (1818-1849)*, Trieste 2008.
- F. Sickler, C. Reinhart, *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*, Leipzig 1810.
- F. Tevebring, *Unveiling the goddess: Artemis of Ephesus as a symbol of nature at the turn of the nineteenth century*, in “Lychnos”, LXXVI, 2012, pp. 153-166.
- U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 20, Leipzig 1980.
- W. Wagner, *Die Rompensionäre der Wiener Akademie*, in: “Römische Historische Mitteilungen”, Vol. 14, Roma/Wien 1972.
- Abbreviazioni:
A.A. Akten aus dem Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Wien.
OMeA Akten des Oberhofmeisteramts im Haus-Hof und Staatsarchiv, Wien.

Stefano Grandesso

Leopold Kiesling and Nature Unveiled by the Arts

German literary considerations and ideal sculpture in the time of Canova and Thorvaldsen

The Genius of the Arts Unveiling Nature in critical commentary of the time; events related to execution and collecting

An 1809 account of artistic events that took place in Rome in 1808 in the Austrian publication *Morgenblatt für gebildete Stände* was the first public mention of a new work by the Viennese sculptor Leopold Kiesling. It referred to a “model of Genius holding a laurel wreath in his right hand while with his left he unveils Nature, depicted in the manner of antique statues.”¹ At the time the plaster prototype was finished and the artist had received a commission to transfer it into marble, as the article states.

The following year the same periodical announced from Rome that the marble version was now also complete. The artist was at the time getting ready to leave after his long sojourn in the papal city, begun in 1801, and return to his homeland taking with him the works of art that he had made during his stay. After a three-year artistic bursary, the institute had prolonged the grant, thanks in part to the pressing requests of Antonio Canova, who closely followed the results. After another three years, from 1807, the artist directly enjoyed the patronage of the Emperor of Austria, Francis II, who had permitted him to carry out marbles for the royal collections entirely on his own initiative.

Besides a great number of models, busts and copies of antique works and original inventions on a reduced scale, the Viennese journal stated that with a view to his return home, marbles of his own invention were being crated up such as the group of *Venus, Mars and Cupid*, symbolising peace. The work, in which Venus is seducing Mars by holding him back and handing him the olive branch, while Cupid removes the god's sword, was ideated some time previously and independently by the artist and now prophetically served to celebrate the imminent marriage between Napoleon and Marie Louise of Austria: an event which

it was hoped might derive European peace. The portraits in colossal bust form were also destined for Vienna, featuring Archduke Charles, Duke of Teschen and the bohemian patron Georg Bogdan, as well as copies of ancient pieces such as larger-than-life heads of *Achilles* and *Ajax*, an original statue of *Hymen* and lastly the abovementioned *Genius*, amply described in the article: “the artist excels in this single figure, almost life size, in the image of a Genius of the Arts, who is unveiling Nature. The fine young man, holding the laurel crown of fame in one hand, raises a veil with the other to display a statue of the goddess of nature. The statue of Nature is partially gilded. Among the emblems, in the shape of a twisted pyramid, which decorate the tapered foot of the goddess, the artist has taken the liberty of making some variations, by adding amongst others the god and goddess of Fine Arts and Science, and the three Graces. The statue gives an excellent effect and is finished in a splendid manner”.²

The Mars group was hitherto considered to be the artist's most representative work (fig. 1, 24),³ being bought for the Imperial collections and placed on a pedestal decorated by the relief of *Venus Showing Mars the Hand Hurt by Diomedes*, commissioned in 1810 from Johann Nepomuk Schaller who had taken Kiesling's place as an Austrian bursary sculpture student in Rome.⁴ Whereas, as regards the *Genius*, which was initially in the artist's possession and then destined for a private Viennese collection, all trace was lost of the work and the memory of it too. Thanks to recorded testimonies it can however be identified without any doubt as a work that ended up losing its identity as it passed from one nineteenth century collection to another (fig. 3 and plates).⁵

Returning to Vienna with the artist, the *Genius* was still in Kiesling's possession in 1811, as witnessed by Joseph von Hormayr who also mentioned the large sum offered for it by the noble traveller Georg Bogdan, whose forebears had governed Moldavia. The offer was higher

than the amount requested by the artist and yet he still refused to sell it, determined that it should stay in the country at the Imperial court.⁶ The following year Kiesling attempted to cede his works in exchange for ownership of the grace and favour house in which he lived, at Prinz-Karl-Haus, but without success. As a result he was obliged to sell privately, and in 1821 the work was recorded as part of the collection of Count Ferdinand Palffy de Erdoed.⁷ Successive events related to the marble appear in the Viennese review *Moderne Welt* in 1919, by which time the statue was no longer considered to be the work of its author but that of Antonio Canova. In the 1870s it belonged to Prince Johann II von Liechtenstein and was located in his house at Bankasse, but was sold on, according to the author of the article, due to the prince's disliking its complete nudity. Purchased by the well-known antiquarian Kubasch it was then sold to the banker Gustav Fisch, who placed it in a niche in the hall of the grand staircase at his house,⁸ built in 1878–80 by Victor Rumpelmeyer. Lastly the *Genius* was bought by Max Schmidt, director of F.O. Schmidt the famous furniture manufacturer linked to Adolf Loos.⁹

The period in which it belonged to the Liechtenstein collection must date to generations prior to those cited. It is likely that the statue entered their possession around 1825, in the reign of Johann II's grandfather, Johann I Joseph, who had commissioned works such as *Psyche* (fig. 26) directly from Kiesling for Eisgrub Castle. This may have been when Count Palffy, who owned the *Genius*, lost his fortune and as a result was perhaps forced to sell the statue as well.

The group of Mars, Venus and Cupid and political allegory in ideal sculpture in Rome

Both the Belvedere group, and the *Genius* that has eventually been found are masterpieces from the first decade of the century in Rome that, although beset with dramatic political events from the first restoration of Pius VII to the annexation of the Papal State by the French, was nonetheless a golden age for sculpture. At the time Canova was also making his debut in the field of the heroic statue, with *Perseus*, the *Pugilists* and *Hercules and Lichas*, after previously generating numerous works in the category of grace. Furthermore he developed several funerary monuments with a wide and universal significance, such as the *Monument to Marie Christine of Austria* and that to Alfieri,

then also recuperating the aulic typology for the divinised portrait of Napoleon and members of the Imperial family.

In 1803 the studio presentation by the Dane Bertel Thorvaldsen of his colossal model of *Jason with the Golden Fleece* caused an immediate stir that echoed around Europe as the sculpture was greeted as the new canon of pure and uncorrupted heroic classicity. Following which the artist rapidly established his personal Olympus of divinities, programmatically alternative to that ideated by Canova, where he reinterpreted in a systematic spirit the entire formal and moral classical legacy, beginning with statues of *Ganymede*, *Psyche*, *Cupid and Psyche*, *Hebe* and *Apollo*.¹⁰ At the same time as these essays, other artists of various nationalities, who like Kiesling had come to Rome to complete their academic training, either made Rome their city by adoption and created ideal sculpture for a public of international collectors, or returned to establish themselves in their homeland, rich with their classical experience, as protagonists of their national art. Among the numerous sculptors listed in 1809 in *Memorie Enciclopediche Romane* by Giovanni Antonio Guattani¹¹ who were to follow this double destiny were the bursary students from Spain, José Álvarez Cubero, Damian Campeny, Ramón Barba and Antonio Solá, from Germany, Christian Daniel Rauch and Christian Friedrich Tieck, from Finland, Erik Cainberg, from Sweden, Gustav Göthe, from France, François Milhomme, Joseph Charles Marin and Charles Dupaty, and from Italy, Massimiliano and Francesco Laboureur, Felice Festa, Valerio Villareale and Leonardo Pennino, who in fact worked in Kiesling's studio. All of these artists concentrated on the subjects of ideal sculpture and were in competition with each other to find an original version of the classical tradition.¹²

Kiesling, of the same generation as Thorvaldsen but reaching Rome four years later, would certainly become one of the protagonists of that decade, since he ideated works that still today make a decisive contribution to the artistic debate in that context. Such, first and foremost, was the group of *Mars, Venus and Cupid* symbolising peace, which had already been modelled in 1805, when Canova saw it before setting off on his journey to Vienna.¹³ After the Canovian heroic colossi, expressing distress at the political and social upheaval of the revolutionary years, Kiesling's work

could now stand for the diffused aspiration for general peace, inaugurating a genuine sequence of statues on the same mythological subject inspired by a similar political allegory. After the comparably themed statues of *Mars the Peacemaker* by Giambattista Comolli from 1801 and by Canova himself the next year, the subject treated by Kiesling in a static composition was interpreted dynamically and with a less hidden meaning – Mars’ face showing the features of Napoleon – in the coeval group by Luigi Acquisti, finished in 1806 and destined for the Lombard patron of the arts, Giambattista Sommariva. There followed Thorvaldsen’s project for a group of *Mars and Venus*, initially resolved in 1810 as a free-standing statue of the god of war and then later as an Anacreontic group, thanks to the addition of the figure of Cupid in the process of removing Mars’ sword while he is weighing Cupid’s weapons of love. Afterwards the series was increased by Canova’s groups for George IV of England and the Romanised Englishman John Gibson’s for the Duke of Devonshire, by now celebrating the Restoration that had taken place.¹⁴

In his group, inspired by the antiquities in the Capitoline Museums and Borghese Collection, Kiesling managed to bring together genres, contrasting the bullish character of Mars with the more gracious softness of Venus through a sentimental link, of Canovian ancestry, expressed in exemplary terms by Canova’s *Venus and Adonis*. Reflecting on the Venetian master’s sculpture must have helped Kiesling define a sophisticated type for the male figure, which at the time Guattani defined “delicate without being weak”,¹⁵ which is to say virile but not without grace, introducing an Alexandrine preciousness into the details of the hair, the helmet and the drapery as a quality of the style of Kiesling, which could then also be seen in the works of Milhomme. Moreover Canova played a supervisory role in the execution of the group for the Emperor, entrusted to him during his visit to Vienna in 1805.

The Praxitelean male nude

The *Genius Unveiling Nature* like the *Ephesian Diana* was also very much part of the artistic debate, embodying in a work that could be considered at the summit of the sculpture of the time, not only research into renewed expressive possibilities in the classicist style in dialogue with the contemporary works by Canova and Thorvaldsen, but also

more generally the reflections of the artistic, philosophical and literary culture of the time both in Italy and Germany on art with respect to nature and the theme of imitation.

The figure falls into the typology that at the time was referred to as Praxitelean because it was related to young male figures in repose attributed to the Greek master on the basis of classical sources, such as the *Apollo Sauroctonos* then in the Borghese Collection (Paris, Louvre) and the *Leaning Satyr* at the Capitoline Museums, prototypes of which there were numerous other examples. After the Canovian models, the series of statues of *Amorino* and the male figure in the group of *Cupid and Psyche Standing*, the main sculptors active in that first decade of the century took on that typology as the favoured manner of defining ideal beauty with respect to the concept of grace. The young German sculptor Konrad Heinrich Schweickle contended with it in 1802 with *Cupid Triumphant* (fig. 2), a work that was much admired and judged by Guattani to be among prime modern examples.¹⁶ And Thorvaldsen, who as a response to the success of that very statue had modelled *Jason*, two years later realised in *Ganymede Standing* (fig. 3), followed by the models of *Apollo* and *Bacchus*, the new canon of an Apollonian grace that was austere, tied to the simplicity of the frontal composition and contained motion with an executive rendering that was intentionally lacking in the virtuosic attractions of Canova. Other newcomers also tried their hands, such as Felice Festa in the funerary genii of the *Monument to the Duke of Moriana* (Sassari, Cattedrale di S. Nicola) and that of the Duke of Monferrato (Alghero, Cattedrale di S. Maria),¹⁷ Filippo Albacini in a *Genius of Beauty* mentioned by sources, Damian Campeny in the statue of *Hymen* (1802–1815, Barcelona, Casa Llotja de Mar),¹⁸ a subject also treated at the time by Kiesling in a work now lost, Ramon Barba in *Mercury* (1806, Madrid, Museo del Prado), and José Álvarez Cubero in *Apollo* (1806, marble 1815–20, Madrid, Museo del Prado) and *Youth with Stork* (Madrid, Museo del Prado).

All these artists were driven by the aim to create classical but original works; and Kiesling was no exception. In his *Genius* he must have studied Thorvaldsen for the definition of lithe movement in a simplified anatomy, created with wide expanses, without the roughness of heroic statuary and finished with great care but without changing the noble lapidary

nature of the marble to suggest effects of living softness as in Canova's finishes. Like the Dane's compositions cited, from which Kiesling also took the scale, slightly smaller than life size, the most important side of the group composition in the *Genius* and the simulacrum of the *Ephesian Diana* is the frontal aspect, lacking Canovian dynamics. The work was nonetheless conceived to stand alone, like *Mars, Venus and Cupid* about which Guattani pointed out: "the group is [...] made to stand alone; on all sides and at every turn one can see the contrast of lines ever varying to produce a new and piquant effect."¹⁹ However he did not copy the Dane's models, as he did the Ancients, but emulated him through the practice of imitating the ideal, which consisted in the attempt to produce equally high results through the originality of studied variations.

It is precisely the choice of an uncommon classical model that explains the notable formal originality of the *Genius* and his face. The inclining of the head to one side, the original morphology and the relief given to the motif of the hair falling on his shoulders – although not in the details of his stylistic rendering, which is closer to Canova's treatment of hair – are in dialogue with prototypes of the *Eros of Centocelle* (fig. 7), the Torso at the Vatican Museums and the more complete statues at the Capitoline Museums and the Farnese Collection (Naples, Museo Archeologico Nazionale). However the effect is less one of chiaroscuro, just as the physiognomy of the face is basically different and is not canonical here either, but can be traced to the individual, although idealised, traits of Antinous, above all in the shape of the eyes. Perhaps the influence of the *Eros of Centocelle* could at the time only be seen in *Ganymede* of 1804 by Álvarez (Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando),²⁰ realised before the artist's move to Rome, not by chance in Paris where the Vatican masterpiece was then located due to the Treaty of Tolentino.

The simulacrum of Diana of Ephesus as Nature in allegorical reflection on the modern arts

The refined beauty of her face appears in a timeless ecstatic fixity. And yet her concentration is not without a psychological intonation as she looks at her allegorical attribute, which is to say the crown of laurel and olive in celebratory imitation of Nature, that the Genius of Fine Arts displays as he uncovers the likeness of the multimamma

Ephesian Diana, then held to be equivalent to Isis as nature and mother of all creations.

Kiesling's approach to antiquity should be re-evaluated in the presence of this splendid, archaic simulacrum. The figure and the idol are in fact united in a composition following the scheme of a famous classical prototype, the *Hope Dionysos* (fig. 5) by Thorvaldsen, whose first patron, Thomas Hope, bought it in 1797 after restorations by Vincenzo Pacetti, although the statue would only reach London in 1804, giving Kiesling the chance to see it after his arrival in Rome in 1801. The composition of the famous piece, also known in the Saint Petersburg version, whose idol was significantly restored as Isis with the sistrum, would later be taken up again by the Danish master in *Self-Portrait*, a full body figure with the statue of *Hope* (Copenhagen, Thorvaldsens Museum), perhaps in homage to his first patron.

The presence of this allegorical personification would make the statue all the more eloquent in contemporary artistic debate; the virtuosic chiselling of the figure in its attributes, derived from a crisis between those of two different oriental divinities, the Ephesian Diana with her numerous mamelles and the zodiac symbols and Aphrodite of Aphrodisias accompanied by the reliefs of the Graces and the protomes of Selene and Helios (fig. 10).²¹ She was then enhanced by the polychromy of the inserts in gilded bronze, legitimised by the ancient examples of this statue made of many materials, for example in Naples (fig. 8) and Rome (Capitoline Museums and Vatican Museums), also sometimes as a result of restoration. In this case the bronze inserts appear extraneous to the poetic of Thorvaldsen, who never made use of them and most likely disliked them, while they received distinguished endorsement, although heavily called into question by contemporary critics, with Canova, for example in *Hebe's* bronze amphora and cup.²² Sources are silent on who was responsible for fusing the bronze parts. It is likely that the models were made ready by Kiesling, who may have turned to the German bronze workers Wilhelm Hopfgarten and Benjamin Jollage, who came to Rome from Paris in 1805, and were then working with Canova and later collaborated with Thorvaldsen, for example in the reduction of works fused in gilded bronze from models prepared under the direction of the master by Hermann Ernst Freund, for the heirs to the throne of Denmark (Copenhagen, De Danske

Kongers Kronologiske Samling).²³

In modern pictorial culture the figurative popularity of the symbol of Isis as Nature, represented in the iconography of Diana of Ephesus, came from Raphael and philosophical elements he introduced in the Stanze. Later the motif enriched the iconography and allegory tied to scientific discourses on nature across Europe in general.²⁴ And at the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth, the simulacrum of Diana of Ephesus aroused particular interest as regards ideas on autonomy and a new statute for the figurative arts that, emancipating the role of purely mechanical arts, had fostered the diffusion of celebratory allegories of the arts as liberal, founded on the study of nature and the sciences, like the figurative and literary sources of classicism.²⁵ Besides recurring among protagonists of Nordic classicism, such as Johannes Wiedewelt and Nikolaj Abraham Abildgaard,²⁶ both mentors of Thorvaldsen, the idol of nature appeared emblematically as the object of reflection in the drawing notebooks of Felice Giani (fig. 16)²⁷ and was celebrated among sources of inspiration of modern art and Canova by Minardi. Among the celebratory allegories of the illustrious sculptor, in 1812 the painter from Faenza depicted him dressed as an ancient and crowned with laurel by the Genius of Fine Arts, while he sacrifices at the altar of Nature, fecund mother of the sister arts, sculpture, painting and architecture, in the Ephesian simulacrum (fig. 17).²⁸ But both the motif of the Genius and the iconography of the oriental idol were brought together in the composition by Minardi in an earlier drawing (fig. 19), in 1808 and hence at a coeval date to Kiesling's sculpture, where the Genius with the three laurel crowns from *Amor Virtutis* indicates in Rome "the historical place of choice where the inspired relationship between art and nature came to its most complete fulfilment."²⁹ The multimammia Diana later returned in a sketch by Giuseppe Sabatelli, again to celebrate the glory of Canova as source of inspiration, next to the classical prototypes, surrounded by the masterpieces of the modern artist that had realised the conciliation of nature and the ideal (fig. 18).³⁰

Classicism and Nature: Goethean and Schillerian suggestions

Hence, if the motif circulated in a significant manner as food for allegorical reflections on modern art, revived thanks to imitation of

nature, the relationship of Kiesling's statue with another figurative event discloses possibilities for links with the German aesthetic, philosophical and literary reflection of the time. In short, the compositional tie formed directly from inspiration from Schiller's literary and philosophical themes in Thorvaldsen, present in various ways in his poetic,³¹ through the mediation of the German cultural circle that gathered around the Prussian consul Wilhelm von Humboldt.

A sketch kept among Thorvaldsen's effects shows Apollo in the act of unveiling Nature as Diana of Ephesus (fig. 12). The drawing is not signed and is ostensibly by Alexander von Humboldt, spending time in Rome at the end of April 1805. But Thorvaldsen developed the motif on a small scale on the same page and then in a series of sketches (fig. 13), one of which is included in a rapid drawing in a letter dated July 1805. In fact it was used by the well-known scientist and traveller as a vignette for the frontispiece of the first volume of *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen*, and was turned into an engraving in Paris by Raphael Urbain Massard in 1807 (fig. 14).

The humanistic ideal of Apollo citharede, civiliser through poetry, as in Thorvaldsen's relief of *Apollo, the Graces and the Dance of the Muses on Mount Helicon* (1804-1816, Copenhagen, Thorvaldsen's Museum), and here revealing the mysteries of nature, might have alluded to the naturalistic and scientific discoveries of the author, who had just returned from his expeditions to South America. But in the book's dedication to Goethe (fig. 15) also celebrated the miraculous coexistence in the German poet of artistic inspiration and naturalistic interests, as explained by von Humboldt himself when he wrote to him in 1806.³² An inscription at the base of the composition recalls *Metamorphose der Pflanzen*, a book published by Goethe in 1790. And the image could allegorically represent the themes, so central to him, of nature animated by the divine spirit and man's aspiration to its revelation, in the harmony of sensitivity and reason, using what was also a symbol dear to the German poet: Diana of Ephesus. Indeed in a lyric poem dedicated to von Humboldt in 1812 Goethe confessed to having nurtured the cult throughout his life.³³

At the same time, the vignette could also evoke similar Schillerian reflections, since it was originally conceived for a dedication to Schiller, until the death of the poet in May 1805.³⁴ Thus,

contemporaneous with the portrait of Wilhelm von Humboldt by Thorvaldsen in 1808, the scene planned to make reference to the great linguist and philosopher, as a fortuitous combination of modern German culture and classical figurative vehicles, gathered increasing significance in Kiesling's plastic group, which appears to have matured in the same cultural environment of reference, before Wilhelm von Humboldt's departure from Rome in the same year.

So the Genius revealed, classically and in its plainest meaning, the basis of the arts in the mimesis of nature. The ideal beauty that he himself incarnates discovers in Nature his own essence chosen and recomposed harmoniously, and in the ancient likeness also indicates the millennial age of this principle in the classical tradition. In a more recondite and initiatory reading, supported by the classical figurations that constitute the attributes of Isis as the protomes of Apollo and Athena – as stated by *Morgenblatt* and that substitute the traditional ones of Sun and Moon – and the relief of the Graces, here inspired by the Borghese prototype (Paris, Louvre), the group seems to incarnate the Schillerian concept of the tension of man to nature as a revelation of the divine, drawing on the “*anima bella*” as a refined conciliation of feeling and reason through the favoured motif of grace, beauty in movement. In this key even Genius' attitude, as he turns his gaze away from nature, intuiting but not directly observing, seems to recall the motif of Schiller's poem *Das verschleierte Bild zu Sais*

(1795), that precludes from man's yearning for knowledge that very Egyptian personification of Isis, truth and the mystery of nature.³⁵ And Schiller seems further evoked by the ideal features, as has been said, by an individual and non canonical trait of the face, which in some way recalls the effigies of the poet conveyed in the bust by Johann Heinrich Dannecker (fig. 22), although merely as a suggestion.

Furthermore, in the light/shade dichotomy introduced by Apollo/Sun next to Isis/Moon, Kiesling's allegory seems to develop in a German literary key the many motifs that Thorvaldsen had given to his manifesto work of the allegory of arts from 1808, *A Genio Lumen* (fig. 20), showing in a winged adolescent the Genius of invention lighting the imitation of ideal nature through drawing, on the basis of study of classical heritage and among the emblems of poetry (the cithara), and reason (the owl attributed to Minerva).³⁶ The same ideas appear later in the *Genius of the Arts* by Gaetano Matteo Monti from Ravenna (fig. 21), a student of the Accademia di Bologna in Rome in the same years as Kiesling,³⁷ who celebrates the invention in the three arts founded on the classical example.

But in Kiesling's Genius the arcane and mysterious perfection of nature that is revealed to be unobtainable in the Egyptian goddess seems to define with more awareness the condition of modern man theorised by Schiller in the separation of nature and dream-of antiquity, adding to the ecstatic serenity of the youth the sentiment trait of nostalgia.

¹ *Morgenblatt* 1809.

² *Morgenblatt* 1810.

³ For the work see S. Grabner, in *Romantik, Klassizismus* 1997, pp. 16-17; Grandesso 2010, pp. 77-79.

⁴ On the relief by Schaller cfr. Krasa-Florian 2009, pp. 60, 66.

⁵ The work, in marble with gilded bronze inserts, 140cm high, is identified and discussed in Grandesso 2015, pp. 90-92.

⁶ Hormayr 1810-1822, vol. I, 1811, p. 20.

⁷ Again Hormayr 1810-1822, 1821, p. 155.

⁸ In Seilerstette 15.

⁹ “Moderne Welt”, Heft 12, Vienna 1919, p. 22. Schmidt bought the work before this date and it remained in the possession of his heirs

until 1992; the work then entered a European collection.

¹⁰ For Canova, among the most recent titles see Myssok 2007; *Canova e l'ideale classico* 2009; for Thorvaldsen: Grandesso 2010, now Grandesso 2015.

¹¹ Guattani 1806-19, vol. IV, pp. 148-151.

¹² For an overview of International sculpture in Rome at the beginning of the nineteenth century see: con Grandesso 2005; Grandesso 2009 with relevant bibliographic references.

¹³ In this publication, see the essay by Anna Frasca-Rath.

¹⁴ The sequence is more fully analysed, including its allegorical-political meaning, in Grandesso 2006, Grandesso 2010, pp. 72-83.

¹⁵ Guattani 1806-1819, vol. I, p. 25.

¹⁶ Guattani 1810, p. 283; Grandesso 2015, pp. 23-25.

¹⁷ For these works cfr. Scano 1997, pp. 28-35.

¹⁸ For the work cfr. Cid 1998, p. 154.

¹⁹ Guattani 1806-1819, vol. I, p. 25.

²⁰ For the work see Azcue Brea 1994, pp. 382-387.

²¹ See for example the descriptions by Carmela Capaldi of the two different likenesses in the Farnese Collection, in *Le sculture Farnese I* 2009, pp. 67-68, and 113-115.

²² Cfr. F. Mazzocca, in *Canova l'ideale* 2009, p. 228.

²³ For the works, see R. Valeriani, in *Maestà di Roma* 2003, pp. 118-119.

²⁴ For this Iconography see Goesch 1996; Hadot 2006; Nielsen 2009; Tevebring 2012.

²⁵ Cfr. Barroero, Susinno 2002, pp. 13ff.

²⁶ Cfr. Nielsen 2009, pp. 480-486.

²⁷ Cfr. Ottani Cavina 1999, II, p. 928.

²⁸ S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, pp. 152-157; S. Grandesso, in *Canova l'ideale classico* 2009, pp. 321-322.

²⁹ S. Susinno, in *Disegni di Tommaso Minardi* 1982, I, p. 150.

³⁰ Cfr. Leone 2006, p. 88; F. Leone, in *Canova l'ideale classico* 2009, pp. 322-333.

³¹ See Grandesso 2010, pp. 44 ff., 86 ff.

³² Geiger 1909, p. 297. For the vignette see also Lichtenstern 1990, pp. 27-34; Mildenerger 1991, p. 190; Böhme 2006; Tevebring 2012.

³³ *Die Kunst*, cfr. A. Ottani Cavina, in *L'età neoclassica* 1979, p. 16.

³⁴ Böme 2006, p. 390.

³⁵ I am grateful to Renzo Leonardi and David Wille for suggesting the link between the subject of Kiesling's group and Schillerian lyric poetry.

³⁶ For the work, see Grandesso 2010, pp. 96-97.

³⁷ On the artist, see Fanti 2012; Falconi 2015.

Leopold Kiesling (1770–1827) between Rome and Vienna

The early years in Vienna

“If Kiesling is not an exemplary sculptor, then no one is”, stated the director of the Academy of Fine Arts in Vienna, Johann Martin Fischer, when he became aware of the young artist’s talent.¹ And indeed, from the very first years of his artistic activity, Leopold Kiesling showed himself to be particularly gifted.

As listed in the *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon* by Georg Kaspar Nagler, Kiesling was born on 8 October 1770 in Schöneben, Upper Austria; the son of a glass vendor.² His early training was that of a cabinet-maker in the workshop belonging to Joseph Straub and Joseph Schrott. During this period Kiesling also attended, among other teaching institutions, the Academy of Fine Arts in Vienna. As can be seen in the Academy records, it was in this context that the very young artist made his own first works, such as *The Head of Ariadne*, or the half-size *Germanicus*, with which he would win the Gundelschen Stiftungspreis in 1794. In a very short time not only did he acquire fame in the academic world, but he also attracted the attention of the curator Count Philipp Cobenzl, to the extent that he became his main supporter.³

Kiesling succeeded in winning various academic prizes as well as a good many other awards, thus gradually providing himself with regular economic support, which would later enable him to finance his sculpting career. At the same time, the Roman bursary was reintroduced by Emperor Francis II, having been initially instituted by Empress Maria Theresa in 1772. On 29 July 1801 Cobenzl put forward Kiesling and two other bursary students, the architect Pietro Nobile⁴ and the history painter Josef Abel.⁵ The artists set off on 1 September and on the way visited the cities of Verona, Vicenza, Padua, Venice, Bologna and Florence. On 5 December 1801 they finally reached Rome, as recorded by Baron Anton I. von Doblhoff, president of the Academy of Fine Arts in Vienna.⁶

The early years in Rome

We have little information about the first three years of Kiesling’s Roman sojourn. Sources are based mainly on reports that he and his colleagues sent back from Rome, today kept in the archives of the Academy of Fine Arts in Vienna.⁷ These say that a few days after his arrival, by means of a Viennese letter of introduction, Kiesling met Antonio Canova who wrote a letter to Cobenzl in December 1801 declaring himself ready to help the artists and send detailed information about their progress to Vienna.⁸ According to Abel, the Venetian master was “the nicest and most kind-hearted artist” in that he so readily offered his help to everyone.⁹ The young artists also paid their respects to the Imperial delegate, Count Johann Emanuel Khevenhüller-Metsch, and they became his regular guests. Letters of introduction from Vienna also permitted them to see the collections of Prince Albani and to meet Cardinal Consalvi.¹⁰ They were welcomed by the painter Johann Christian Reinhart; particularly helped Abel who moved into his house.¹¹

Immediately after his arrival in Rome, Kiesling began work and, thanks to the Academy’s financial support, bought books, tools and materials including marble. He also rented rooms in the “Casa di Rosa” in the artists’ quarter between Piazza di Spagna and Piazza Barberini, at Via Gregoriana 202.¹²

During the first months of his stay in Rome, according to the annual report he wrote in 1802, he studied the classical works at Museo Pio-Clementino. He also began a composition of his own, *Mercury Raising Psyche up to Olympus*, a work that was financed by Khevenhüller-Metsch in return for a plaster cast.¹³ On 14 December 1803 Kiesling wrote to Vienna¹⁴ announcing the completion of the full-size model. He showed it in his studio and invited colleagues to discuss the work. This had become common practice among sculptors as it enabled them not only to have the opinion

of connoisseurs but also to attract the attention of the greater public with the aim of obtaining a commission to make up the model in marble. Indeed, in the same letter, Kiesling wrote that his colleagues' judgement was positive and that they hoped he would find a patron for the work as soon as possible. If, however, he was hoping by this letter to obtain a Viennese commission to translate his model in marble, his expectations were not rewarded.

Furthermore, the verdicts of his colleagues, interpreted very positively by Kiesling, are put in perspective by a statement made by August von Kotzebue, who expressed his opinion on the work in the following manner: "If he were to model his group as more aspiring to heaven, and make Psyche's features more interesting by showing anxious astonishment, the work would merit a place among the best. The shaping, above all from the side, is not without error."¹⁴

Besides *Mercury Raising Psyche up to Olympus*, Kiesling carried out two life-size models in his first years in Rome: *Hymen Lighting the Torch* and *Ganymede*. The beginning of 1804 marked the end of Kiesling's and his colleagues' bursary period, but he managed, as will be seen, to prolong his stay until 1810.

Kiesling and Canova

Kiesling owed the extension of his bursary to the sponsorship of his powerful supporters, Count Cobenzl and Canova.¹⁵ In fact, as early as the year 1803 Kiesling, Abel and Nobile requested an extension from Doblhoff and as a result, Cobenzl presented himself to the Emperor on 4 March 1804, uniting his own with Canova's support for a lengthening of the bursary period. Emperor Francis II conceded a further year explicitly meant to give the artists the possibility to travel and study throughout the Italian peninsula.¹⁶

Alongside Cobenzl's efforts, in April 1804 Canova sent a memorandum to Count Khevenhüller in which he proposed binding conditions in the teaching of bursary students in Rome and among other things recommended that the period of study be extended from three to six years.¹⁷ What is more, he made a personal commitment to help them in his second trip to Vienna in the Spring of 1805, when he was there to discuss the funerary monument to *Maria Christina of Austria*, to the Lord Great Chamberlain, Count Franz Colloredo, and then Emperor Francis II himself,¹⁸ having previously seen Kiesling's model of *Mars*,

Venus and Cupid in his studio in Palazzo Venezia, where the Austrian lived from 1805 to 1806.¹⁹

Thanks to his efforts, Canova managed not only to prolong Kiesling's stay in Rome, but also to procure him an imperial commission, whose theme and size were to be the choice of the Venetian. Cobenzl said that "...it was left to him [Canova] to decide whether Kiesling should work on a group or a single figure, to be sure it were finished by July the following year and to indicate the sum necessary for the purchase of stone and tools."²⁰ As a result Kiesling transferred the model of *Mars, Venus and Cupid* (fig. 1, 24) into marble. Hence, after his bursary, which went on until March 1807, thus for a period of six whole years as seen in the records of the Viennese Academy, he received all the costs for the work from the Lord Great Chamberlain, Count Rudolph Wrba, successor to Colloredo who died in 1807.²¹

On his return to Vienna in 1810, as well as the group of *Mars Venus and Cupid*, he took with him the following works: a *Genius Unveiling Nature*,²² *Hymen*, busts of *Archduke Charles* and *Georg Bogdan* as well as copies of antique busts of *Achilles and Ajax*.²³

Encounter with contemporaries in Rome

The pieces carried out in Rome show Kiesling's reflections on the works of his contemporaries.²⁴ In the early nineteenth century the papal city was the epicentre of sculpture based on the classical tradition, led by Canova, and thus Kiesling found himself in an atmosphere influenced both by lively competition and fervid artistic exchange. This was further reinforced by the arrival in 1796 of Bertel Thorvaldsen, Canova's most important rival. Kiesling formed himself above all at the studios of these masters, and in particular that of Canova. However, according to documentation, he does not appear to have frequented the Accademia di San Luca. At the same time, Kiesling, who from 1808 lived at 14 Piazza Trinità dei Monti, was in contact with the German-Danish community, as can be seen by his marriage to Anna Costanza Rainaldi, Joseph Anton Koch's sister-in-law, on 16 September 1809.²⁵

At first sight the group of *Mars, Venus and Cupid* reveals careful consideration of Canova's works. From a formal point of view it takes up the example of his 1794 *Venus and Adonis*.²⁶ In the group, Canova follows

Winckelmann's ideas on *imitatio* and unites two classical figures to create a new group that didn't exist in antiquity but which, as Carl Ludwig Fernow suggests in his description of the work, might hypothetically have existed.²⁷ In this composition, where Venus is clinging to the god of war, Kiesling is also inspired by ancient examples such as the group of *Mars and Venus* that was then at the Capitoline Museums.²⁸

The theme of Mars and Venus was very popular among Roman artists in the years 1805 to 1810. Thorvaldsen also devoted himself to the subject, conceiving Mars and Venus as a pair to the Canovian group of *Hercules and Lichas* in Prince Giovanni Raimondo Torlonia's collection.²⁹ In 1806 Luigi Acquisti began his group, depicting *Mars Restrained by Venus*, today at Villa Carlotta on Lake Como.³⁰ Kiesling's group was the first to be realised and demonstrates how certain ideas moved very quickly within the Roman artistic community. The group attracted a great deal of attention among his contemporaries. Guattani published an engraving and wrote about it in the *Memorie Enciclopediche Romane*: "The sensitive soul tends to love peace. But none more than the artist honours and hankers after it, because apart from having pacific instincts, he sees the fruit of his labours lost if Mars rages for too long; symbolising peace with Venus, mother of love and sweetness, considering how to placate the god of war."³¹

Canova took up the compositional scheme again in his group of *Mars and Venus* commissioned in 1815 by King George IV, which is today at Buckingham Palace, reinforcing the tension between the figures by moving the warrior god further away and opening out his right arm that holds a lance.³² In the same way Kiesling's younger compatriot, Johann Nepomuk Schaller, who came to Rome as an Austrian bursary student in 1808 and made a relief of *Venus Showing Mars the Hand Hurt by Diomedes* on the plinth of the statue, takes up the theme of the composition in the design of *Unity and Peace* (1816).³³ Hence, Kiesling's group represents not only an emblematic example of the intense artistic exchange and dialogue among artists in Rome at the beginning of the nineteenth century, but also proof of the role that the Viennese artist conducted in discussions of the time.

The Return to Vienna

On 14 May 1810 Kiesling returned to

Vienna, where, like many other bursary students returning from Rome, he ran into difficulties.³⁴ Soon after his return came the death of Cobenzl, his greatest supporter, who had promised Kiesling a monthly salary, not reconfirmed by Count Clemens Wenzel Lothar Metternich who succeeded him as curator.³⁵ So Kiesling had to turn to the Emperor, and on 2 September 1810 he requested use of lodgings at *Prinz-Karl-Haus* (Prince Charles' house) for himself and his family. The following year he tried to buy the house in exchange for his sculptures, which were still in his possession, estimated at a value of 14,500 florins, among which was the *Genius Unveiling Nature*.³⁶ In 1812 Kiesling, at his own request, was nominated artist by appointment to the court, but with Metternich's explicit recommendation that the title carried no financial benefit.³⁷

In October 1813 Kiesling exhibited his works at *Prinz-Karl-Haus*, thanks to a grant of 500 florins received from the court. He applied for the chair of sculpture at the Academy of Fine Arts of Vienna but lost it to the younger Schaller, who was already intended for the post.³⁸ In the last decades of his life he mainly carried out commissions, among which were the busts of *Archduke Carl* today in the Joanneum di Graz, various busts of Emperor *Francis II*³⁹ (fig. 25), and the funerary monuments to *Ludwig von Cobenzl*, *Philipp von Cobenzl* and *Joseph von Hammer*.⁴⁰

Several sources note that Kiesling also received orders for mythological subjects at the beginning of the 1820s, among others probably the *Three Graces* and *Psyche* for the park at Eisgrub, the Liechtenstein family's castle at Mähren.⁴¹ It is very likely that the lead *Psyche* that is still to be found at this neo-gothic castle is the work of Kiesling. It adopts the *typus* of Canova's *Psyche Standing with a Butterfly*, while holding a pot in her hands in the manner of Thorvaldsen's *Psyche*.

Kiesling died at home in Vienna on 27 March 1827. Until now his fame has been based above all on pieces carried out during his Roman sojourn, where he was able to work surrounded by the protagonists of classical sculpture whose ideas were transported from the Tiber to the Danube along with his most famous sculpture known so far today, *Mars, Venus and Cupid*. Equally, until now the locations of the other pieces he made while in Rome are unknown and that is why the re-discovery of *Genius Unveiling Nature* is so significant for the

understanding of Kiesling's early work. It is to be hoped that with the rising interest in the sculptor and recognition of the important role he played in the Roman artistic community, as

well as the high quality of his works, it will be possible to identify other works by Kiesling.

¹ "Wenn Kiesling nicht ein exacter (sic) Bildhauer wird, so wird es keiner." Nagler 1839, p. 6.

² Nagler 1839, p. 5. For Leopold Kiesling's life cf. "Morgenblatt für gebildete Stände", 28 September 1810, pp. 929-30, Hevesi 1903, p. 37, Thieme/Becker 1980, p. 278, Hagen 1994.

³ Nagler 1839, p. 6.

⁴ Per Pietro Nobile, cf. Schoeller 2008.

⁵ Wagner 1972, p. 82.

⁶ A.A. (Atti Accademici) 1801, fol. 478, 480f., cf. Wagner 1972, p. 83.

⁷ The deeds were published in detail by Wagner, cf. Wagner 1972.

⁸ A.A. 1801, fol. 118F, council records 16.3.1802, records, A.A. 1802 fol. 246, 252, cit. Wagner 1972, p. 84.

⁹ "...[Canova ist der] liebenswürdigste Künstler und gut von Herzen," A.A. 1802, fol. 124, 130, Wagner 1972, p. 84.

¹⁰ Wagner 1972, p. 84.

¹¹ Stati d'Anime, S. Andrea delle Fratte, 1802, cit. Schede Noack, Bibliotheca Hertiziana. Cf. Hagen 1994, p. 9.

¹² Wagner 1972, p. 85.

¹³ A.A. 1803, fol 334, cit. Hagen 1994, p. 9.

¹⁴ "Kann er seine Gruppe etwas mehr himmelanstrebend bilden, kann er Psyches Züge durch ein etwas ängstlicheres Staunen interessanter machen; so wird sie einst unter den besten Kunstwerken ihren Platz verdienen. Seine Formen mögen, besonders an den Seiten nicht ganz fehlerfrei sein." Kotzebue 1805, p. 426.

¹⁵ A detailed description of Canova efforts made for the Viennese bursary students can be found in Wagner 1972, p. 84ss., Hagen 1994, p. 9ss.

¹⁶ Wagner 1972, p. 86. Formerly a period of study in Paris was intended for the fourth year but this became impossible due to political events. Cf. Hagen 1994, p. 9.

¹⁷ Wagner 1972, p. 86.

¹⁸ Wagner 1972, p. 88. For Canova's journey to Vienna and his relationship with the Habsburgs, cf. C. Johns: Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe, Berkeley 1998, above all the chapter entitled Canova and the Austrian Habsburgs, p. 123-144.

¹⁹ Hagen 1994, p. 9.

²⁰ "... es [diesem] überlassen werde, den Kiesling

entweder die schon modellierte Gruppe oder eine einzelne Figur, die bis Juli künftigen Jahres ganz vollendet werden könnte, bearbeiten zu lassen und hierzu die Unterstützung anzuzeigen, welche zum Ankauf des Steins und der Werkzeuge erforderlich seyn dürfte.", A.A. 1806, fol 160, cit. Hagen 1994, p. 11. Cf. Wagner 1972, p. 91.

²¹ Cf. Hagen 1994, p. 12, note 42.

²² For the *Genius Unveiling Nature* cf. Grandesso 2014, p. 91.

²³ Morgenblatt für gebildete Stände, 28 September 1810, pp. 929-30.

²⁴ For Mars, Venus and Cupid cf. "Morgenblatt für gebildete Stände", 1 April 1809, p. 929-30, "Morgenblatt für gebildete Stände", 28 September 1810, pp. 929-30, Sickler/Reinhart 1879, Vol. I, p. 111, Hevesi 1903, p. 37, Hagen 1994, pp. 20-29, Schemper-Sparholz 2002, p. 471, Husslein-Arco/Telesko 2015, p. 84-5, fig. 34.

²⁵ Schede Noack, Bibliotheca Hertiziana, Hagen 1994, p. 13.

²⁶ For Canova's group of Venus and Adonis, cf. Myssok 2007, p. 86ss.

²⁷ Fernow 2006, Vol. 1, pp. 104-110.

²⁸ Grandesso 2010, p. 66.

²⁹ Grandesso 2010, p. 82.

³⁰ For Acquisti cf. Galeazzi 2012, pp. 183-218, Hubert 1964, p. 171.

³¹ Guattani 1808, Vol. 3, pp. 24-5.

³² For the work of Mars and Venus by Canova, cf. Johns 1998, p. 159f.

³³ For Johann Nepomuk Schaller, cf. Krasa-Florian 2009.

³⁴ Rudolf Eitelberger has already drawn attention to the problems of Austrian bursary students returning to Austria. cf. Eitelberger 1879, Vol. I, p. 114.

³⁵ Hagen 1994, p. 13

³⁶ OMeA 561/1810, A.A. 1812, fol. 93, 116, cit. by Hagen 1994, p. 15.

³⁷ OMeA 561/1810, Hagen 1994, p. 13f.

³⁸ Hagen 1994, p. 14.

³⁹ For the bust of Francis II in the Landesmuseum of Klagenfurt, cf. Deuer 1994, p. 86f., fig. 25, p. 88, Fräss-Ehrfeld, 2009, p. 43.

⁴⁰ Cf. Thieme-Becker 1980, p. 278, Hagen 1994.

⁴¹ Cf. Prokop 1980, p. 278, Hagen 1994, p. 47.

Appendix

Morgenblatt für gebildete Stände, 1 April 1809, p. 310

Observations on events in the artistic field that took place in Rome around the year 1808, in particular relating to sculpture and painting

Among sculptors whose work inspires interest, given contemporary sculpture's current increase in fame [...], mention must be made of Mr Kiesling from Vienna. Last year he finished a model of a colossal group in which Venus presses the olive branch to Mars' chest while Cupid jokingly steals his sword. The newspapers have talked about the work, which the artist is currently making up in marble; hence it would be opportune to mention his model of Genius holding a laurel wreath in his right hand and with his left unveiling Nature, depicted in the manner of antique statues. This statue has also been commissioned in marble.

The constrictions of space and the aims we have given ourselves prevent us going into sculptural subjects in great detail. We will content ourselves with having said excellent things without diminishing works to be found here and there. One thing is certain, among Italians, with the exception of Canova, nobody has ever roused public interest with a work of art, as it was the case with the abovementioned works. [...]

Morgenblatt für gebildete Stände, 28 September 1810, pp. 929-30

The last works of art carried out in Rome by sculptor Leopold Kiesling of Vienna

Over his Roman sojourn of nearly nine years, the artist was able to complete a career that brought him honour. – He used continuous and insistent diligence to overcome the difficulties that hold back all artists, but particularly sculptors, from achieving their objectives. – Mr Kiesling came to Rome as a bursary student

from the Austrian Empire. He began to reproduce good examples of antiquity, above all fine busts that can be found among the ancient works. Nor did he neglect his own inventions for he made both statues and groups (the first endeavours were half size). In no time at all he filled his studio with copies, casts and works of marble, but this silent artist, following his aims without fanfare will remain unknown for some time, because that is the best course, that, even though shining less brightly, achieves the wreath of fame. – Very rarely, particularly in our time, is diligence rewarded as it deserves to be. Even when it is not accompanied by talent, diligence, if the artist is not lacking an ability to imitate, brings results that talent without diligence does not achieve. To those [lacking diligence] it may be that the crowd is won over in the short term but by means of materials and studies elaborated with diligence, true value will always come to the fore. – Mr Kiesling's indefatigable and insistent diligence continues, and he forgets everything but his commitments to attain results that do him honour. He returns to his city of origin taking the proofs of his ability back with him. He received a court bursary for six years. Over the next years, in which he no longer benefits from a bursary, he has however received something even more valuable, a commission from the Emperor to make works of art of his own choice and creation. – This gives him the possibility to show how the diligence that he has dedicated to studying his art has been useful to him.

Hence, as soon as Mr Kiesling received the above commission he began the colossal-sized group of Mars, on whose chest the goddess of love presses the olive branch, while Cupid jokingly attempts to pinch the sword of the warrior god, who returns to mildness, or rather tries to pull it away. This statue has already been described in detail and we have nothing to add besides the fact that, due to recent events, it is receiving a great deal of attention. In an almost prophetic spirit, the artist seems

to have predicted today's memorable event and just when the event takes place he reveals a monument of this type, as if realising in an instant what can only be made with great assiduousness and effort. – Such an occurrence is among the most fortunate that can happen to an artist, in which his inspiration is mirrored in a great historic event, such as the union of Emperor Napoleon and the Archduchess Marie Louise. Participating in this rare joy of the artist is a sonnet by a doctor, who is also famous as a poet, which brings honour not just to the artist but to the doctor as well. The original follows in order not to diminish the beauty of the Italian:

Venia Marte dal Campo, e l'ira in petto
Ancor fervea, quando la Dea d'amore
Il facil manto al vago sen ristretto
va, l'abbraccia, gli appon l'olivo al core.

Allor del Nume al bellico furore
Aura si mesce di men crudo affetto
Ei quasi lascia il brando feritore,
Che toglia agogna alato Pargoletto.

Tal tu scolpivi fra il rumor dell'armi
Con maestro scalpel sublime idea
Figlio dell'arti nostre in nostri armi

Compisti l'opera; e ai voti tuoi seconda
Norica Diva il sacro piè movea
Marte a placar di Senna in sulla sponda.

Rome, 20 March 1810
by B. de Sanctis

[...]

Following this work by Mr Kiesling, which may be considered to take first place among his works, the artist made a single figure, just under life size, in the image of a Genius of the Arts who is unveiling Nature. The fine young man, who is holding the crown of fame in one hand, unveils the statue of the goddess of nature with the other. The statue of Nature is partially gilded. Among the emblems, in an upside downpyramidal shape, that decorate the goddess' tapering foot, the artist has taken the liberty of introducing some variations in that he has added the god and the goddess of Fine Arts and Science, and the three Graces. The statue produces an excellent (favourable?) effect and is masterly finished. Not less pleasing to the eye is Mr Kiesling's

last Roman statue, in the image of Hymen. – Apart from the works that are already packed up for removal, proof of Mr Kiesling's diligence and talent can be seen in a colossal bust (twice life size), bearing great similarity to Archduke Prince Karl. He is depicted as a general wearing a cloak. On the button fastening the cloak across his chest is a head of Minerva. The folds of the cloak are made in such a pleasing manner that Canova complimented the artist on them. Another colossal bust, which Mr Kiesling finished in the year 1809, is made in the image of a well-known traveller, Mr Georg Bogdan da Jassy, on the river Vltava. This is perhaps the first work of art reaching that area. He was the first person who wanted to buy Mr Schick's painting of *Apollo with Shepherds*.

Evidence that Mr Kiesling continued to study the art of antiquity are the monumental-sized marble heads, based on plaster casts [taken from antique busts], depicting Achilles and Ajax etc, that are part of the emergence of art that the artist brings back to his city of origin. *)

*)Mr Kiesling left Rome on 14 May, accompanying the transportation of his works for the Emperor. To give an idea of the weight of the cargo, the group of Mars alone with its packing case weighed 600 pounds.

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
presso Arti Grafiche La Moderna - Roma

