

Et album af Giuseppe Cades

Rejsenotater og tegninger

I Thorvaldsens Museum i København findes et album med rejsenotater og skitser af den romerske kunstner Giuseppe Cades, som foruden at være en meget kendt historie- og dekorationsmaler var kobberstikker i Pavestatsens hovedstad i de sidste årtier af det attende århundrede. Cades var yderst velanskrevet og blev ofte prist af sine samtidige, men i det efterfølgende århundrede nedvurderedes hans værker stærkt af kritikere og historikere, der nu i almindelighed betragtede ham som en eklektiker uden virkelig originalitet, i det højeste en dygtig efterligner af de store renæssancekunstnere.¹ En ny historisk og kritisk vurdering af kunstneren og af hans værker føles idag som en nødvendighed, da han må ses i lyset af tidens kultur og som hørende til en tid, da udlændinges tilstedeværelse i Rom ændrede byens ansigt, så at den fra blot at være Pavestatsens hovedstad blev et varieret og livligt europæisk kunstakademi og et internationalt marked for antik kunst. I denne nye vurdering, der nødvendigvis må omfatte et komplet katalog over Cades' malerier, tegninger og kobberstik, indgår en undersøgelse af albummet i København som et meget væsentligt element.²

Albummet – en skitsebog – nævnes i et håndskrevet supplement fra 1851 til Thorvaldsens Museums katalog publiceret 1849 af L. Müller; i selve kataloget er kun registreret nogle løse blade af Cades.³

Den danske kunstner blev formodentlig ejer af albummet under sit lange ophold i Rom fra 8. marts 1797. Når man betænk-ker, at Cades døde 18. december 1799, er det ikke urimeligt at forestille sig et møde

mellem de to kunstnere og en gave fra Cades til Thorvaldsen, men der findes dog ikke noget vidnesbyrd herom. Det er måske mere sandsynligt at tænke sig, at den danske kunstner har erhvervet albummet efter malerens død; notaternes meget personlige karakter og tegningernes tydeligt praktiske formål gør det rimeligt at antage, at bogen har været i Cades' eje til det sidste. Desuden vidner talrige dokumenter⁴ i Accademia di San Luca's arkiv om, at de værker, der var i kunstnerens enkes besiddelse, blev spredt i begyndelsen af det nittende århundrede, da hun var i pengetrang.

Albummet består af 50 blade hollandsk papir med filigranmærket I. Honing/e Zoonen og bærer spor af, at nogle blade er revet ud.⁵ Bindet er af brunt kalveskind med sorte prikker (veau marbré), indvendigt er det foret med rødprykket papir.⁶ Albummets første sider⁷ har kunstneren helt udfyldt med en række korte notater om en rejse i Norditalien helliget studiet af billedkunst og arkitektur i Emilia og Veneto. De notater, vi er i besiddelse af, omhandler kun byerne Cento, Ferrara og Venezia, men det er rimeligt at antage, at kunstneren har været i andre byer i disse egne, og af nogle hentydninger i teksten fremgår det klart, at Cades var på tilbagevejen efter ophold i Firenze og Bologna. På ingen af albummets blade er der dateringer, men da tegningerne på de efterfølgende sider gengiver en række af de statuer i Berninis stil, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom, og da disse tegninger er forarbejder til en kobberstikserie af Pietro Bombelli udført mellem 1786 og

1788, er det muligt at fastslå november 1786 som seneste tidspunkt for albummets indhold og derfor også for kunstnerens rejse.⁸ Regner man desuden med, at det med sikkerhed vides, at Cades var i Rom i januar samme år, da hans kandidatur som akademimedlem ved Accademia di San Luca blev godkendt – han var blevet proponeret af Anton von Maron –, og at han i februar blev *Accademico di merito* (overordentligt medlem), hvorefter han, som fremhævet af A. M. Clark,⁹ var tilstede ved alle akademimedlemmernes månedlige møder, må man nødvendigvis henføre hans rejse til det foregående år, formodentlig sommermånederne 1785, da en sådan færd i de tider i det mindste varede en måned. Clark¹⁰ mener at kunne datere rejsen til 1788-89, da han har konstateret, at kunstneren har været fraværende ved akademiets møder i disse to år. Jeg tror imidlertid, at hans fravær snarere skyldtes de arbejder, han udførte i Palazzo Chigi i Ariccia. De var allerede påbegyndt i juli 1788 og blev betalt i 1790, da de var helt færdige, og arbejdet varede således mere end et år.¹¹ At nogle kobberstik efter Cades' tegninger i albummet er dateret 1786 er også et uomtvisteligt argument, der iøvrigt bestyrkes af stilistiske betragtninger, idet Cades' to hovedværker udført i Rom og Ariccia mellem 1787 og 1790, nemlig *Gualtiero d'Anguerra genkendes*, malet til et af lofterne i første etage i Villa Borghese ved Porta Pinciana,¹² og *Den rasende Roland*, udsmykningen i tempera af det første af rummene i Palazzo Chigis nyklassicistiske appartementer,¹³ nødvendigvis må være udført efter de meget store oplevelser, Cades havde på sin rejse, da han med egne øjne så 1500-tallets venetianske maleri og først og fremmest Paolo Veroneses fresker.

Som allerede nævnt er albummets første

side revet ud, og teksten begynder midt i en begejstret beskrivelse af et billede, han har set i Cento; i dets komposition indgår den hellige Josef, og stilen minder på én gang om Guercino (Francesco Barbieri), Bartolomeo Schedone, Correggio (Antonio Allegri) og om Carraccifamilien.¹⁴ Cades omtaler derefter *Aftenmåltidet i Emmaus*,¹⁵ som han har set i Cappucinerklostrets refektorium, et maleri der er »forbløffende ved sin smukke komposition, karakter og værdighed, farvemæssigt af udmærket smag og i [Guercinos] stærke, første maner«. Som sine samtidige mente Cades, at billedet, der nu findes i pinakoteket i Cento,¹⁶ var af Guercino, medens det nu snarere betragtes som et værkstedsarbejde udført mellem 1626 og 1629 under Guercinos opsigt og med hans egen medvirken i visse dele af Kristusfiguren.

Cades beskriver dernæst nogle arbejder i Il Santissimo Rosarios kirke, nemlig to kompositioner forestillende San Girolamo, (Hieronymus) den ene »en Madonna med barnet og S. Girolamo som er meget smuk og madonna er udmærket draperet [...] det er ikke almindeligt at se tydelige og faste folder hos denne kunstner, der gerne viskede dem ud [...] San Girolamo er smuk men behager mig ikke som madonnaen«. Billedet kan identificeres med det, franskmændene fjernede fra Rosenkranskirken i Cento i 1795, og som udstilledes i Louvre 1798; i kataloget redigeret i Paris af maleren J. B. P. Lebrun¹⁷ beskrives det som følger: »Jomfru Maria og Jesusbarnet viser sig for Saint Jérôme (Hieronymus) i ørkenen, figurer i naturlig størrelse. Helgenen ses halvt knælende til højre i billedet, han var i færd med at skrive og vender sig mod venstre med blikket løftet mod Jomfruen, som holder Jesusbarnet på skødet; hun sidder på skyer og udfylder højre side af maleriet. Billedet er gennemtænkt,

vel komponeret, og udførelsen er naturlig og gennemarbejdet. Draperierne har fylde og virker ægte. Det må betragtes som et af Guercinos smukke arbejder«. Det andet maleri forestiller »S. Girolamo og en hellig broder klædt i sort som har en madonna ovenover«; Cades betragter det som udført af Gennari i Guercinos maner og sammenligner det med et værk af sidstnævnte maler, som han har set i Bologna: »... af samme kraft som billedet der er i Bologna af S.P. ... som ifører sig munkekutten ...«. ¹⁸ Cades skriver endelig, at han har set »i samme kirke i et loft en madonna i en fuldendt stil ...« og hentyder dermed til Marias Himmelfart, malet af Guercino omkring 1620. Billedet findes stadig på det sted, hvortil det udførtes. ¹⁹ Derefter beskriver han: »maleriet i Nome di Dio som er en stående Kristus med Jomfru Maria, der omfavner ham [,] som Strange har stukket og som sandelig er både værdifuldt og vel komponeret og smukt i koloritten og præcist i alle dele og meget yndeligt ...«. Billedet findes nu i Centos Pinacoteca Civica og stammer, som Cades også angiver, fra Oratorio dei Fratelli della Compagnia del Santissimo Nome di Dio. ²⁰

De to sidstnævnte værker, hvoraf det ene formodentlig udførtes af Guercino i Rom circa 1622 og det andet omkring 1630 lige efter romeropholdet, tilhører den periode, Denis Mahon definerer som malerens »overgangsperiode«, det vil sige cirka det tredie årti af 1600-tallet. På denne tid bærer hans arbejder præg af en afstandtagen fra den flydende udførelse og fornemmelse for atmosfæren, der under påvirkning fra malerne Carracci og af Venezias og Ferraras kunst i forbindelse med et Correggio-lignende moduleret lys havde karakteriseret hans tidlige stil. Et værk som *Den genopstandne Kristus viser sig for Jomfru Maria* bebuder allerede den

fremtidige idealiserede og klassicerende enkelhed i kompositionen, hvor handlingen fremhæves ved at personerne forstørres og anbringes i forgrunden. ²¹ Denis Mahon har bemærket, hvilken entusiasme dette betydelige arbejde af Guercino vakte hos såvel italienske som udenlandske kunstnere og kunstelskere på gennemrejse i Cento; man kan nævne Francesco Algarotti, hertugen af Tavistock, mrs. Hester Lynch Piozzi og La Lande, hvortil nu kan føjes Giuseppe Cades, der kendte det kobberstik, som Sir Robert Strange i 1773 udførte efter sin egen kopi af Guercinos maleri, en tegning fra 1764. Det er interessant at bemærke, at ligesom Cades' er alle de af Mahon nævnte vidnesbyrd fra før 1760 og stammer dermed fra en periode, da det syttende århundredes religiøse maleri i Emilia ikke i almindelighed anbefalede af teoretikerne som efterfølgelsesværdigt eksempel. I denne forbindelse kunne man omtale en høflig kritik, den anonyme forfatter af *Memorie per le Belle Arti* ²² rettede mod Cades i beskrivelsen af det store maleri forestillende *Jomfru Marias Fødsel*, udført i 1785 til kirken Santa Maria delle Vigne i Genova og udstillet i Rom i San Carlo al Corso, før det kom på sin endelige plads. Memorie's forfatter skriver: »Det forekommer os, at signor Cades har villet følge den naturlige stil i dette arbejde, som er malet myndigt og åndfuldt ... Vi vil ikke i dette værk søge den større elegance i udførelsen, som nogle kunne have ønsket. Vi tror, at kunstneren, som nævnt, har villet opnå en ægte natur efterlignende stil, hvori der ikke er tale om en stræben efter Idealet. Signor Cades besidder geni og fortjeneste i fuldt mål og er en af de få, som naturen har givet alle gaver til at opnå stilens ophøjethed. Og vi er overbevist om, at han vil give os ypperlige prøver herpå, når han ikke vil nøjes

med at søge råd hos naturen alene, men også hos de græske statuer, der er kunstens perfekte modeller. Det må formodes, at Horats også ville hentyde til malerne, da han sagde *vos exemplaria Greca*«. Og i en kommentar nogle år senere²³ til en altertavle, forestillende *Jomfru Maria, Barnet og fem Helgener*, som Cades i 1787 malede til I Minori Conventuali i Fabriano og udstillede i Basilica dei S.S. Apostoli i Rom, før den sendtes til bestemmelsesstedet, hedder det: »... Øverst ses den åbne himmel, 2 små engle omgiver Maria, som sidder blandt skyerne med sønnen på skødet. Barnet ligger på hendes knæ og strækker en hånd frem med en blomsterkrone. Af barnets stilling forstår man, at signor Cades i en åndfuld efterligning har villet følge Correggio. Imidlertid har ikke alle været tilfredse med hans ide, og mange kunne have ønsket en stræben efter værdighed og anstand og ikke efter ynde i en gengivelse af Jesus i himmelen ...«

Den interesse Guercino vækker, ikke blot hos Cades, men også hos mange andre af samtidens italienske og udenlandske kunstnere²⁴ giver forklaringen på, at en vis del af romersk historisk-religiøs malerkunst udvikler sig mod århundredets slutning i en særlig retning. Skønt kunstnerne nok kunne tage ved lære af antikken, og temaer og emner med klassisk baggrund gerne blev benyttet, var løsninger på formproblemer og anvendelsen af lyset ofte direkte inspireret af 1600-tallets klassicistiske maleri i Emilia, i særlig grad Guido Renis og Guercinos; fra dem stammer de klart afgrænsede former i harmonisk forenede farvepartier og de stærkt fremhævede figurer, der for det meste er anbragt i forgrunden, medens baggrunden er overordentlig enkel og kun har mening i forbindelse med personerne. Men før der drages slutninger med hensyn til spørgsmålet

om Guercinos indflydelse på Giuseppe Cades, vil det være rimeligt at fortsætte beskrivelsen af de værker, der i Cento, Ferrara og Venezia påkaldte sig den romerske kunstners opmærksomhed.

De følgende linier i dagbogen hentyder til en »... Magdalene helt malet om og de bruger som undskyldning [...] at hun var for forargelig ...« Skønt Cades ikke nævner ophavsmanden ved navn, betragter han tydeligvis maleriet som et værk fra mesterens hånd, og det kan måske identificeres som *Den bodfærdige Maria Magdalene* fra kirken Santa Maria Maddalena i Cento, et billede franskmændene tog med sig i 1796 og udstillede i Louvre 1798. I det allerede tidligere citerede katalog beskrives maleriet, der tilskrives Guercino, således: »Denne helgeninde ses halvt knælende, med åbne arme og blikket vendt mod himmelen. Hun er klædt i et purpurfarvet draperi. En lille engel er ovenover. Dette billede i Guercinos tredie maner kan betragtes som et af hans smukke arbejder. Kompositionen er stor og skøn, Magdalenes hoved har megen karakter, arme og hænder er yndefulde og vellignende, og endelig er farvetonerne rige og af en smuk stofflighed ... Magdalenes bryst er blevet dækket til og draperiet forlænget«. ²⁵ Det tildækkede bryst og det forlængede draperi kunne være den overmaling, Cades hentyder til.

Han skriver derefter om et »billede, der forestillede et Paradis forskelligt fra det sædvanlige [...] det vil sige, at det er det lyseste jeg har set [...] men mangler ikke kraft [...] tværtimod er det ikke den klare og rødlige maner han har haft [...] men det er tværtimod anderledes og meget i smag med Parmigianino og i farve ligner det Tizian [...] men farvetonerne er så forskellige [...] at hvis dette billede ikke var i Cento [...] ville man ikke tro [...] det var af Guerci-

no«. Man fristes til at identificere maleriet med det forsvundne alterbillede fra kirken Spirito Santo i Cento, som forestillede *Alle Helgenes Triumf* og udførtes af Guercino omkring 1613;²⁶ i det var Ludovico Carraccis indflydelse endnu fremherskende. Ifølge Cades har dets farver været venetianske og Tizian-påvirkede, hvilket netop er kendetegn, der ikke strider mod farveholdningen i Guercinos tidlige maleri.

Cades erindrer sig derefter på det følgende blad en morgen i Ferrara, der imidlertid ikke gav ham studiemateriale eller begejstrende oplevelser som Cento. Han fortæller at have fundet to malerier af Guercino: »i domkirken San Lorenzos Martyrium i den kraftige maner [,] men det er ikke noget særligt, et andet Fremstillingen i Templet [,] der har kvalitet men det er ikke det samme ...« *San Lorenzos Martyrium* udførte Guercino fra 1629 til 1637, og billedet findes stadig i Ferraras domkirke;²⁷ derimod fremgår det ikke klart af Cades' tekst, om han har set *Fremstillingen i Templet* i domkirken eller i en anden af byens kirker. Hverken af ældre litteratur eller moderne undersøgelser fremgår det imidlertid, at et maleri af Guercino med dette motiv nogensinde skulle have været i domkirken. En *Jomfru Marias Renselse* – et motiv, der nemt kan forveksles med Fremstillingen i Templet – malet af Guercino i 1654 til I Padri Teatini i Ferrara, fandtes i 1700-tallet i kirken Santa Maria della Pietà dei Teatini, hvor det endnu kan ses. Som Mahon skriver, har Guercino i dette billede »givet et imponerende vellykket eksempel på brugen af den »klassiske« kunsts regler«,²⁸ og efter min mening kan det ikke udelukkes, at Cades' bemærkning i dagbogen hentyder til dette sidste værk af mesteren fra Cento. Videre skriver Cades, at han er skuffet over, hvad han har kunnet se i Ferraras

andre kirker og særligt over Dosso Dossis arbejder: »Jeg har været i hertugpaladset i Ferrara, hvor jeg troede at skulle se megen malerkunst [,] men finder kun billeder af Dossi som er meget dårlige ... oh Gud, Vasari havde ret i at tale om ham [,] som han talte ...«. Han synes således at dele historikeren fra Arezzos strenge dom over disse billeder.²⁹

Beskrivelsen af de kunstværker, Cades har set, afbrydes her kort af politiske kommentarer, som for en nutidslæser forekommer at være et overfladisk og måske lidt naivt ekko af de store problemer, der diskuteredes i disse år, som f.eks. definitionen af en suveræns opgaver og af hans politiske magt. Stadig hentydende til hertugpaladset i Ferrara skriver han: »... resten af paladset har mere præg af at være bolig for en tyran end for en familiefader [,] således som en fyrste bør være det.« På den tid begyndte de første diskussioner om sammenhængen mellem oplyst enevælde og faderlig autoritet; forestillingen om, at autoriteten hviler på faderlig myndighed, støttedes i Frankrig af Jacques Bénigne Bossuet og i England af Filmer, men blev stærkt bestridt af Charles de Montesquieu. En genklang af Bossuets meninger lever dog videre i 1700-tallet. I artiklen *Despotisme* i Den store Encyklopædi skriver Louis de Jaucourt: »Man kan påstå, at en konge er herre over sine undersåtters liv og død, for da han elsker dem med faderlig kærlighed, underholder han dem og har omsorg for deres lykke, som det der står ham nærmest«. ³⁰ Og Jean-François de Saint-Lambert slår i artiklen *Lovgiver* fast, at »Folket elsker fyrsten, som har omhu for dets velfærd; fyrsten elsker de mennesker, der betror ham deres skæbne ... godheden gør staten til en familie, der kun adlyder den faderlige myndighed ... Den største lovprisning, man kan lade en

konge vederfares, er den, som en dansk historiker bringer Canus le Bon [Knud d. Gode?], at han levede med sine folk som en fader med sine børn«. ³¹ Jean-Jacques Rousseau skulle med sin *Discours sur l'Inégalité*, sammen med John Locke og Algernon Sidney, definitivt så tvivl om analogien mellem fyrste- og statsmagt og den faderlige myndighed. ³²

Cades vender derefter hurtigt tilbage til emner af kunstnerisk art og fortæller, at han har set to malerier af Garofalo: »jeg har set to billeder af Benvenuto Garofalo og Korsets Genfindelse med miraklet med den døde er smukt og følsomt (?) i farven et andet forestiller munken og martyren San Pietros martyrium [,] det er middelmådigt ...«. De to malerier, Cades må have set i kirken San Domenico i Ferrara, hvortil de er malet, findes nu i byens pinakotek. ³³ Cades nævner derefter udsmykningen af halvkuplen i Ferraras domkirkes apsis og fremhæver her med rette indflydelsen fra Michelangelo: »... jeg har fundet en mærkelig ting i [her er det sidste ord: karteuserklostret streget ud og erstattet med: domkirken] i hovedaltrets halvkuppel: dommedag [,] den samme af Michelangelo som er i Sistina [,] men sådan at alle figurerne er lagt ned (den) er af en vis ...«. Cades har ladet et stykke stå åbent til navnet på kunstneren, der udførte decorationen, som stadig findes i Ferraras katedral. Den blev malet mellem 1577 og 1584 af Sebastiano Filippi kaldet il Bastianino. Så fortæller Cades, at han har set Ariostos »deposito« [grav?] og fængslet, hvor Torquato Tasso sad indespærret: ... »som virkelig vækker medlidenhed og han var god når han holdt af de hertuger der behandlede ham sådan [,] de findes i det almindelige hospital S. Anna«. Trods alt har han i det store og hele ikke noget dårligt indtryk af Ferrara, han beundrer gaderne og byens

arkitektur: »... byen har et storslået præg i stil med Firenze, men er endnu bedre ved sine udsigter for vedutemalere som Canaletto og som Ms. Deprè franskmand [,] der er pragtfulde ting blandet med gotik som ser godt ud [,] alt i alt har byens bygninger og yndige omgivelser charme og stil, og i kvinderne er der godt blod«. Den »Ms. Deprè francese«, som Cades nævner sammen med Canaletto, næsten som ville han pege på de største repræsentanter for tidens europæiske vedutemaleri, er uden tvivl Louis-Jean Desprez (Auxerre 1743-Stockholm 1804), som fik Prix de Rome i 1766, var stipendiat ved det franske akademi i Rom og af Abbed de Saint-Non fik hvervet som medarbejder ved kobberstikværket »Voyage pittoresque, ou description des Royaumes de Naples et de Sicile«, hvortil han leverede et antal tegninger. Hans gengivelser af Syditalien og Sicilien er i almindelighed mere fantastiske og monumentale end pittoreske og viser tydeligt, at hans måde at se på er påvirket af Piranesi, medens hans kunstneriske opfattelse står i gæld til den tidlige romantik. Også Canova beundrede i Rom nogle arbejder af Desprez og skrev derom i et brev til maleren Pierre Fontaine: »der var tegninger og akvareller af Mr. Deprés, I kan forestille jer dem meget ildfulde i Deprés' velkendte maner ...«. ³⁴

Cades' næste station på rejsen, hvorom vi får besked, er Venezia; det er også uden tvivl her, indtrykkene er mest dybtgående, besøget i byen giver ham anledning til mange betragtninger, og han opdager de store venetianske kunstnere fra 1500-tallet, som fik stor og varig indflydelse på hans senere arbejder.

Den første stærke oplevelse fik Cades ved ankomsten til byen: »Venezia er virkelig et teatralisk syn [,] man ankommer til vands og udbredt for øjet ligger en enorm

lagune, hvor Venezia befinder sig [,] når man kommer ind i Canal Grande ser man en mængde små husfacader, som er adelens paladser, og de er alle i almindelighed i en god stil [,] Scamozio [,] Sansovino [,] Paladio og de andre arkitekter der bygger i samme stil [,] og så en mængde halvgotiske i en mærkelig stil som jeg aldrig har set nogen steder [,] dækket med udsmykninger og også gode [,] det ligner gotik og gør det i grunden ikke [,] det er meget fantastisk og uroligt men meget pittoresk for vedutemalere ...«.

Opdagelsen af en helt ny verden, en stilistisk varieret, farverig arkitektur, gjort levende af reflekserne fra vandet, den ligger i, den verden »der har skabt Canaletto som forekommer så forbløffende [,] men når man ser Venezia [opdager man], at det kun er en kopi af stedets natur ...« overbeviser Cades om nødvendigheden af, at romerske og udenlandske kunstnere foretager en studierejse for at lære Norditaliens kunst at kende. Studiet af arkitekturen fra 1200- og 1300-tallet, renæssancens venetianske maleri og 1600-tallets i Bologna kunne blive en moderne pendant til den traditionelle rejse til Napoli, Syditalien og Sicilien for at lære antik skulptur og arkitektur at kende og ville være lige så uundværlig og værdifuld. Og det fremgår ganske klart, at Cades i sine sene arbejder, d.v.s. fra 1787 til sin død i 1799, overvejende tenderer mod en genoptagelse af Guercinos stil; det drejer sig især om religiøse motiver, men også om »historier« fra den græske og romerske oldtid og »romaner« fra 1300-tallet og renæssancens litteratur. Det gælder f.eks. *Den hellige Familie* i kirken San Nicola da Tolentino i Rom³⁵ og den anden version af billedet, malet til familien Chigi, nu i F.Di Castros samling i Rom.³⁶ Eller også stræber han tydeligt mod det venetianske 1500-tals

malestil, hvori det nedefra sete perspektiv, det diffuse lys, farvetonerne og kompositionernes motiver direkte minder om Veroneses malerier.³⁷ Efter sin rejse i Norditalien er Cades ikke så meget nyklassicist (og her hentydes til den snævert romerske nyklassicisme fra 1780'erne), som en arvtager efter 1500-tallets kunst og synes at gå frem ad den vej, som Luigi Lanzi kalder hans »bedste«, dog ikke så meget på grund af den franske indflydelse fra David, sådan som denne historiker mener, men snarere fordi han er fast forankret i traditionerne fra italiensk malerkunst af venetiansk og bolognesisk oprindelse; resultaterne bliver dog helt originale og ægte, med et 1700-tals præg, hvori man mærker erfaringerne fra et halvt århundredes fornyelser og de nye og revolutionerende vinde, blæsten fra den gryende romantisme.

I Venezia nyder Cades det skuespil, Piazza San Marco frembyder, og som han betegner som »overordentligt kuriøst og intet kan lignedes med dette skue [,] det er først og fremmest et teater og et sammenfurium af godt og slet [,] af gotisk [,] af græsk gotisk [,] af moderne [,] alt i alt ligner det en købmandshandel [,] og visse steder er det meget mærkværdigt og altid pittoresk [,] men sært og virkelig besynnderligt [,] som nationalkarakter er de halvvejs sindssyge [,] og en maler, som er født der kan ikke undgå at blive overspændt«. Cades bruger først og fremmest tiden til studiet af 1500-tallets mestre: »Pavolo Veronese ... Tintoretto ... Tiziano ... at man virkelig ser hvad malerkunsten formår i gengivelsen af alle naturens genstande [,] inden døre [,] på piazzaen [,] kort sagt på alle steder, hvor naturen sædvanligvis findes ...«.

Tintoretto vækker hans beundring: »han er penslens triumf i vovemod og far-

ver og i de vanskeligst gengivelige ting i maleri og har således triumferet over alle de andre [,] ved sit geni har han haft den lykke at kunne gengive alt, hvad han ville [,] og hans leg med penslen tror jeg kunne kaldes maleriets brio ...«, men til tider er Cades skuffet: »... men en mængde af hans arbejder er dårlige [,] meget dårlige ...«. Veronese repræsenterer i hans øjne det fuldendte indenfor venetiansk renæssancekunst: »... men til min tilfredshed er det jeg mest synes om Pavollo Veronese – det er en mand der [har haft?] alle egenskaber [,] fantasi [,] geni [,] det maleriske [,] kort sagt det mest fuldendte jeg kan tænke mig ...«. Han sættes af romeren fra 1700-tallet på højde med Rafael: »det forekommer mig [,] at efter Rafaels arbejder i Vatikanet kommer San Giorgios aftenmåltid udført af Pavolo [,] jeg finder alt af Pavolo smukt [,] men om dette særlige arbejde af Pavolo kan ingen danne sig en forestilling som ikke har set det«. Med disse ord, som henryder til Brylluppet i Kana af Veronese, et billede der engang befandt sig i refektoriet i San Giorgio Maggiore og nu er i Louvre,³⁸ slutter Giuseppe Cades' rejse-dagbog.

Det er interessant at bemærke, at under de sidste linier skrevet af Cades i Venezia og på samme blad, nr. 7 i albummet, findes en rask blyantskitse forestillende Jomfru Maria i Stråleglans; støttet af to engle viser hun sig for to knælende munke. Et andet og mere kompliceret udkast til samme komposition, men med en anden anbringelse af personerne, har Cades tegnet på det foregående blad, nr. 6. Disse to skitser i albummet i København er de første ideudkast til alterbilledet i kirken Sant'Andrea delle Fratte i Rom, der var kunstnerens sognekirke, og de forestiller helgenerne Gaspare De Bono og Nicolò Saggio da Longobardo, for hvem Jomfru

Maria viser sig. En mere omhyggeligt udført arbejdstegning, der ligger det endelige maleri meget nær, findes i Janos Scholz' samling og har på bagsiden en gammel påskrift: *Disegno di Giuseppe Cades eseguito nel quadro da esso fatto in S. Andrea delle Fratte sua parrocchia* (tegning af Giuseppe Cades udført i det af ham gjorte billede i S. Andrea delle Fratte hans sogn); tegningen er signeret og dateret 1791.³⁹ Det bliver derved klart, at oprindelsen til Cades' betydelige romerske alterbillede, som er udført i, hvad vi kan kalde hans sidste periode, må søges i rejsen i Emilia Romagna og Veneto og således har forbindelse med den berigende oplevelse, han netop havde haft ved at se Ludovico Carraccis og Guercinos kunst.

På det følgende blad, nr. 8, findes førsteudkastet til en Jomfru Maria i Stråleglans, som rækker ordensreglerne til en knælende munk, formodentlig stifteren af en religiøs orden; motivet genfindes fuldt udviklet og gennemarbejdet i en tegning, der ligeledes befinder sig i Thorvaldsens Museum. L. Müller har katalogiseret den som forbillede til et religiøst banner, bestemt til brug ved festligheder i anledning af saliggørelsen eller kanoniseringen af en helgen.⁴⁰ Den store pennetegning er udsmykket med en ornamentbort i den overlæssede stil, man ofte ser i Cades' nyma-nieristiske tegninger, og har foroven indskriften »*Salus Infirmorum*« i en kartouche smykket med frugtranker holdt af to putti; forneden ses fem skjolde, det midterste med pave Pius VI Braschi's våben, to med kardinalhatte over er tomme, og de sidste to med kroner over har udkast til to vanskelig genkendelige våben.

Efter et antal blade, nr. 9-16, med raske enkeltskitser mest i blyant – se videre om disse i kataloget p. 145-152 – begynder den interessante serie kopier af statuerne på

Peterspladsen i Rom, der har muliggjort en datering af albummet.

På bladene 17 til 63⁴¹ findes fortegninger i blyant til Pietro Bombellis kobberstukne gengivelser af statuerne i Berninis stil, som kroner Peterspladsens kolonnade. Bombellis stikserie udførtes i Rom mellem 1786 og 1788, og et indbundet, men ukomplet eksemplar, dediceret til Pius VI, findes i Rom i Vatikanets bibliotek.⁴² I sin nyligt udsendte undersøgelse vedrørende Peterspladsens skulpturudsmykning giver Andreas Haus⁴³ den kundgørelse, Pietro Bombelli offentliggjorde i Rom 18. november 1786,⁴⁴ hvori han meddeler om det forestående salg, i løbet af december måned, af de fire første eksemplarer af serien og om den fortsatte fremstilling af gengivelser af »hundredefyrretyve statuer i travertin af helgener og helgeninder indenfor den romerske og græske kirke, som på Hans Hellighed pave Aleksander VII's og nogle af hans efterfølgeres ordre er anbragt som udsmykning på Vatikanbasilikaens vidunderlige kolonnade ...«. I kundgørelsen retfærdiggør Bombelli sit initiativ med æstetiske og belærende bevæggrunde og nævner først og fremmest den stadige interesse, statuerne vækker hos kunstnere og kendere af det syttende og det attende århundredes kunst. Han nævner særlig, at Sebastiano Conca »havde tegnet dem alle i en stor bog«, og at Anton Raphael Mengs: »et udødeligt navn, der alene borger for deres fortræffelighed ... af egen fri vilje tegnede mange af dem; og ville have tegnet flere, måske dem alle, hvis døden ikke havde bortrevet ham fra kunsten ...«. Det første motiv for udførelsen af hans værk er altså de gengivne billedhuggerarbejders kvalitet, det andet er nøje knyttet til den mest almindelige studieform blandt kunstnerne, der i serien kunne finde et storartet »udvalg af bevægelser, draperin-

ger, ansigter; tegnet med et sådant mesterskab og fuldkommenhed og næsten alle i samme stil, at de kan give materiale til mange studier og være til stor nytte ...«. Bombelli understreger desuden den fortsatte linie i sit eget arbejde, der lige fra begyndelsen af 1780'erne altid havde haft til formål gennem stik at udbrede kendskabet til berømte romerske statuer af helgener og helgeninder. Til slut fremhæver kobberstikkeren, at valget af de to kunstnere, der har forberedt arbejdet, det vil sige Cades og maleren fra Sermoneta, Antonio Cavallucci,⁴⁵ ikke skyldes et tilfælde, men en omhyggelig søgen efter tidens bedste aktive tegnere i Rom. Han betegner Cades og Cavallucci som: »... to duelige malere, som tegnere blandt byens berømteste ...«. Han tilføjer derefter, at mange tegninger og stik allerede er parat, hvilket gør det muligt at datere Cades' tegninger til ikke senere end 1786, og slutter sin meddelelse med angivelsen af de steder, hvor kobberstikkene vil være til salg, nemlig hans atelier på Monte Cavallo (bag Palazzo delle Consulta), boghandlerne Bouchard og Gravier på Corsoen og signor Giulio Rossis butik.

Haus' afhandling indeholder en udtømmende redegørelse for de historiske og ikonografiske problemer vedrørende statuerne. Udvalget af helgener, der ønskedes afbildet, undergik tydelige forandringer i løbet af udførelsesårene for kolonnadens skulpturelle udsmykning og under tre forskellige paveregeringer – den første var pave Aleksander VII (1655-1667) – og slutresultatet består ifølge Haus af en verdensomspændende forsamling af den katolske kirkes hellige, omfattende martyrer, helgener fra Roms oldtid og fra kristendommens begyndelse i øst og vest, hellige soldater, eremitter, stiftere af religiøse ordener, kirkefædre, paver, bisper, teologer,

jomfruer og enker. De ældste helgener er Josef, Markus og Stefan og den yngste Rosa fra Lima, død i 1617.

Cades' deltagelse i Bombellis publikation er væsentlig, for 57 af seriens 97 tavler er udført på grundlag af hans tegninger.⁴⁶ De 35 blyantstegninger i albummet, der har tilhørt Thorvaldsen, er forstudier til mere end halvdelen af kobberstikkene forlæg. Det er efter vor mening Cades' første skitser, tegnet i en enkel, men ikke upræcis streg, hvori de altid akkurate detaljer direkte er overført fra originalerne. Det er i hvert fald sikkert, at de egentlige forlæg, der er af nogenlunde samme format som kobberstikkene, er en videreudvikling af tegningerne fra København. Netop fornylig dukkede fire af disse forlæg op i kunsthandelen i Paris, nemlig San Malco, San Francesco Borgia (egentlig San Norberto), San Romualdo og San Marcello Papa, hvortil skitsen dog ikke findes i albummet. De er alle tegnet med blæk over blyantstreg og forhøjet med vandfarve og er således i højere grad helt færdige kompositioner, præget af den omhu for detaljerne, der er kendetegnende for Cades' arbejder. Tegningen forestillende San Marcello har papirfiligranmærket I. Honing e Zoonen, det samme som københavneralbummets blade. Cades' karakteristiske arbejdsmetode var at begynde med en blyantskitse, til tider i rødkridt, og derefter at fortsætte med en tegning udført med pen og pensel; herom vidner talrige forarbejder til malerier eller stik.

På de af albummets sidste blade, der ikke er brugt til forstudier til stikkene, findes enkeltstående skitser og tegninger efter malerier og skulpturer; de er omtalt i kataloget.⁴⁷ Kopien på blad 97 genkender man som den ene af de to nøgenfigurer, der flankerer profeten Elias i Adskillelsen af Lyset fra Mørket, en del af Michelangelos

loftsmaleri i det sixtinske kapel.

Som afslutning bør man måske fremhæve skitsebogens meget personlige karakter; Giuseppe Cades har haft den ved hånden under rejsen, og da han forberedte arbejderne i Rom. Den giver os i dag en helt anden ide om hans tegnestil end den, der fremgår af de store gennemarbejdede og afsluttede kompositioner, hvortil hans navn først og fremmest er knyttet. Disse var færdige arbejder af selvstændig værdi, for størstepartens vedkommende bestemt til at skulle sælges eller gives væk, og man konstaterer, at Cades var en omhyggelig tegner, der holdt af gennemarbejdede enkeltheder i en lidt tung teknik, som gav de fleste af hans tegninger et præg af at være fuldt færdige og endelige. Betragter man dem i almindelighed, får man det indtryk, at han fandt det væsentligt at gøre arbejdet færdigt allerede på dette stadium, før han overførte det til maleri eller stik.

Albummet fra København viser en anden arbejdsform, hurtigere og mindre optaget af detaljen. Med sikker hånd, men i korte og væsentlige træk, nedfælder han en ny ide, kopierer og øver sig direkte efter de foretrukne store kunstnere, skitserer og gentager et motiv til senere videreudvikling og foretrækker for det meste blyanten for pennen eller penslen. Ved sin spontane og intime karakter, som vi genfinder i de ureflekterede og hurtigt nedkradsede rejsenotater, uden tanke for stil eller stavning, udgør albummet ikke blot et værdifuldt supplement til kendskabet til Cades' værk, men giver desuden en fornemmelse for hans daglige kunstneriske flid, viser hans begejstring og reservation, og hvad han holdt af og drømte om. Den gør det muligt for os gennem værkerne at nærme os kunstneren som menneske.

Maria Teresa Caracciolo Arizzoli

Oversat af Christy Grandjean

Katalog over tegningerne

Albummets blade har som angivet i tekstens note 5 dimensionerne 22,8×18,8 cm. Gengivelser p. 31-44.

Blad 2

Løst rids efter altertavle. Blyant.

I forgrunden en kvindelig figur, formodentlig en nonne, i bedestilling. I kompositionens øverste buede del Jomfru Maria på skyer i en engleglorie.

Blad 6

To munke knælende for Jomfru Marias fødder. Blyant.

Første udkast til altertavlen i kirken Sant'Andrea delle Fratte i Rom, Cades' sognekirke; det forestiller de to salige Gaspare De Bono og Nicolò Saggio da Longobardo, for hvem Jomfru Maria viser sig. En mere udarbejdet tegning, meget lig maleriet, findes i Janos Scholz' samling. Denne har på bagsiden en gammel påskrift: »*Tegning af Giuseppe Cades brugt til det maleri han gjorde til S. Andrea delle Fratte hans sognekirke*« og er signeret og dateret 1791. Den første ide blev ændret, idet den ene af de to munke flyttedes til venstre i kompositionen, medens Jomfru Marias lige antydede bevægelse, idet hun åbner armene og strækker dem sidelæns mod de bedende, er bibeholdt i den endelige version. Jvf. M. T. Caracciolo, *Per Giuseppe Cades* i *Arte Illustrata* VI, 1973, nr 52, p. 4, 5, fig. 5 og 6

Blad 7

To munke knælende for fødderne af Jomfru Maria flankeret af to engle. Blyant.

En mere udarbejdet version af det forrige udkast til alterbilledet i den romerske kirke Sant'Andrea delle Fratte (jvf. blad

6). Kompositionen undergik siden endnu nogle forandringer i fremstillingen af Jomfru Maria og i fordelingen af englene omkring personerne. Kompositionens enkle pyramideopbygning er dog allerede fastslået og viser, hvorledes det indtryk, Cades under sin rejse i Norditalien fik af religiøst maleri i Emilia og først og fremmest af Guercino, havde afgørende indflydelse på stilen i hans sidste periode.

Blad 8

Jomfru Maria overrækker ordensreglerne til en knælende munk. Blyant.

Takket være, at der i Thorvaldsens Museum findes en mere gennemarbejdet version i pen og pensel, smykket med en rig bort med talrige våbner, hvoraf ét genkendes som tilhørende Pius VI Braschi (L. Müllers katalog nr. 159), kan albummets tegning identificeres som et udkast til en standard til brug ved fejringen af saliggørelsen eller kanoniseringen af helgenen, der formodentlig er en ordensstifter, som Jomfru Maria overrækker ordensreglerne. Den knælende har en hjort liggende ved fødderne.

Blad 9

Studieblad. Blyant.

Til venstre skitse til en altertavle, hvorpå en nonne knæler foran en figur under en øvre bue. I midten skitse af en menneskekrop og et venstreben, til højre skitse af et underben og en hånd. Foroven, med kunstnerens håndskrift: *Til Franc. de Capua har jeg givet a konto for arbejdet til Pr. Chigi Zechini ...* 2. Cades arbejdede for prins Sigismondo Chigi i to omgange, i Rom i begyndelsen af firserne og i Ariccia mellem 1788 og 1790.

Blad 10

Skitse af et nøgent barn. Blyant.

Blad 11

Skitse af nogen kvinde set fra ryggen (efter antik statue?). Blyant.

Blad 12

Hoved af en antik, skægget gud af Jupiter- eller Serapistype, med solembem, en takket krone (efter antik statue?). Blyant.

Blad 13

Barnehoved. Blyant.

Blad 15

Nonne knælende for fødderne af jomfru Maria i englorie. Blyant.

Kompositionen forekommer at være en let skitseret variant af tegningen blad 2.

Blad 16

Siddende kvindelig halvfigur, der støtter på venstre albue.

Til venstre gentagelse af en del af ansigtet. Blyant.

Blad 17

Den hellige Katarina, jomfru og martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr. XLIII). Kobberstikkenes numre er de samme som på den tilsvarende tavle i Pietro Bombellis serie, beskrevet i teksten side 143 og i note 42 til teksten. Kopi af en af statuerne, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. På tegningen ses helgeninden med sit symbolske attribut, hjulet, og hun bærer kronen på hovedet, men i den fremstrakte venstre hånd holder hun ikke som på kobberstikket det sammenrullede dokument.

Blad 19

Den hellige Agnes, jomfru og martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr. XLIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Såvel på tegning som på stik har helgeninden sine attributter, lammet ved fødderne og martyrpalmegrenen.

Blad 20

Skitse af en ganske lille, vinget, kvindelig figur, siddende med højre arm udstrakt. Blyant.

Blad 21

Den hellige Pontiano, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr. XLI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen holder martyrpalmegrenen.

Blad 23

Den hellige Mamante, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXXIX). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. I den fremstrakte venstre hånds gestus ses en lille forskel mellem tegning og kobberstik.

Blad 25

Den hellige Colomba. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XL). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden holder martyrpalmegrenen.

Blad 27

Portræt af dame i profil til venstre. Blyant.

Halvfigur; over det smilende ansigt bærer hun en paryk pyntet med sløjfer og blomster. Udførelsens finhed og det overraskende friske i det hurtigt nedridsede portræt, der formodentlig er tegnet efter

levende model, minder om den portræt-tradition, der noget senere – i attenhund-redetallet – begyndte med Ingres i Fran-krig, og som i Italien repræsenteres af bl.a. Andrea Appiani, Gasparo Landi og Vin-cenzo Camuccini.

Blad 29

Santa Balbina. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr.XIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Mellem tegning og kobberstik er der en lille forskel i højre-hånden, der i førsteudkastet holder i dra-periets folder ligesom den venstre.

Blad 31

Den hellige Vitale, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1786 (Nr.IV). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen holder martyrpalmegrenen.

Blad 33

Den hellige Tekla, jomfru og martyr. Bly-ant.

Kobberstik dateret 1786 (Nr.V). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden holder martyrpalmegrenen.

Blad 35

Den hellige Agate, jomfru og martyr. Bly-ant.

Kobberstik dateret 1786 (Nr.VIII). Helgeninden bærer fadet med de to bry-ster, symbolet på hendes martyrium. På stikket holder hun desuden i højre hånd martyrpalmegrenen. Cades havde tidligere fremstillet de to helgeninder Agate og Lu-cia, en altertavle fra 1781 der nu findes i Pinacoteca Civica i Ascoli Piceno.

Blad 37

Den hellige Klara. Blyant.

Kobberstik dateret 178(?). (Nr.X). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden holder lanternen, symbolet på beskyttel-sen af de blinde.

Blad 39

Den hellige Apollonia, jomfru og martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr.XIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. På tegningen har hun intet i den højre løftede hånd, medens hun på kobberstikket holder tangen med den udtrukne tand, symbolet på hendes martyrium. Martyrpalmegrenen i venstre hånd er blot antydnet på tegningen.

Blad 41

Den hellige Benedikt. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr.XVII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. I den kraftigt tegnede forstudie holder helgenen bogen med ordensreglerne i højre hånd, medens den knyttede venstre blot er løftet. I den kobberstukne slutversion holder han bæ-geret med slangen.

Blad 43

Den hellige Bernhard. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr.XVIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen har ingen attributter, ved fødderne står bispe-huen, der på tegningen blot er antydnet. Forneden tilhøjre på bladet en påskrift: »Der mangler to, den hellige Ursula og den hellige Petronelle«. Den manglende hellige Ursula, Cades hentyder til, blev tegnet og stukket af Pietro Bombelli i 1787 (Nr.IX i serien); derimod tegnede Cades den hel-

lige Petronelle kort efter, og stikket udførtes af Bombelli i 1786 (Nr. III i serien). Tegningen findes dog ikke i albummet i København.

Blad 45

Den hellige Frants af Assisi. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XIX). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen holder korset; på stikket ses tydeligt, at ved bæltet hænger en rosenkrans, som på tegningen blot er antydnet.

Blad 47

Den hellige Domenico. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XX). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen holder i venstre hånd en liljestængel. Den ranke og strenge figur på Cades' tegning er på Bombellis stik mere smidig, hvilket understreges af det fremadførte, bøjede venstreben.

Blad 49

Evangelisten Markus. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXV). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Evangelisten holder tavlen med evangeliet og skriveredskabet, der på tegningen kun er antydnet. Ved hans fødder ligger løven. Cades malede samme evangelist, siddende i en Michelangelo-inspireret stilling, i en af hvælvingsfligene ved domkirken i Urbinos kuppel. (Lærred indfattet i muren).

Blad 51

Den hellige Febronia, martyr. Blyant.

Udateret kobberstik (Nr. XXVI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden holder en tang.

Blad 53

Den hellige Fabiola, enke. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXVII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden er hyllet i en vid kappe og har ingen attributter.

Blad 55

Den hellige Nilamon. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXVIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er hyllet i et rigt foldet draperi, men overkrop og højre arm er nøgne, han har ingen attributter og bøjer med halvt lukkede øjne hovedet mod højre. En anden fortegning til kobberstikket, ligeledes i blyant, findes i Lissabon (Museū Nacional de Arqueologia, inv. 2137; 36×21 cm).

Blad 57

Den hellige Marino, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXXI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i militærkostume med en kappe over, fastgjort på venstre skulder; i højre hånd holder han martyrpalmegrenen. Ved hans fødder ligger en bjørn, hvoraf kun snuden ses. (Det er formodentlig en af de to bjørne, der bragte honning til den hellige Marino af Maurienne, en martyr fra det syvende århundrede).

Blad 59

Den hellige Didimo, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXXII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i militærkostume og hyllet i en kappe, fastgjort på venstre skulder; i venstre hånd holder han martyrpalmegrenen.

Blad 61

Den hellige Barbara. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXXVI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgeninden er hyllet i et draperi, der lader arme og højre skulder fri; i venstre hånd holder hun flammen, ved fødderne står tårnet. En skitse til en knælende Santa Barbara findes i Lissabon (Museū Nacional de Arqueologia, inv. 2195).

Blad 63

Den hellige Benigno, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1787 (Nr. XXXVII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen krydser armene foran og har ingen attributter. Figuren har også i denne tegning en rankere holdning, og draperiet er enklere end på kobberstikket. Cades havde fremstillet San Benignos martyrium på et af sine første alterbilleder, en bestilling af kardinal Vittorio Amedeo delle Lanze til San Benigno di Fruttuarias abbedikirke i Canavese nær Turin; det findes nu i kirkens sakristi, men var dengang anbragt på alteret i korsskæringen.

Blad 64

Tritoner og havheste. Blyant.

Kopi af venstre side i en freske af Pellegrino Tibaldi forestillende Uvejret; den tilhører en serie illustrationer til Odysseen i Palazzo Poggi i Bologna. Jvf. G. Briganti: *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rom 1945, fig. 115. Identifikationen af Cades' kopier efter Pellegrino Tibaldis fresker i Palazzo Poggi, Bologna, skyldes museumsinspektør ved Thorvaldsens Museum, Bjarne Jørnæs, til hvem jeg retter en varm tak for hans elskværdige og effektive medvirken.

Cades' interesse for Tibaldis maleriske

og grafiske stil afspejles i talrige af hans kompositioner og placerer ham derved med sikkerhed indenfor den nymannerisme i romersk malerkunst, der begyndte omkring midten af attende århundrede med Füssli, og som langt senere skulle få sin mest originale fortolker i Felice Giani fra Faenza.

Blad 65

Den hellige Gaetano. Blyant.

Kobberstik dateret 1789 (Nr. CXXII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen holder i højre hånd en fjerpen og i venstre en bog og en lilje.

Blad 66

Mandsfigur siddende på overdelen af en bygning; med venstre hånd holder han i et draperi. Blyant, pen og gråt blæk.

Del af arkitektur- og figurudsmykning af Pellegrino Tibaldi. Freskomaleri, Palazzo Poggi, Bologna. Jvf. G. Briganti, op. cit., fig. 120.

Blad 67

Ung, siddende soldat, i trekvart profil til venstre; med højre hånd synes han at pege på en ting eller et sted nedenfor. Blyant.

Den unge mand sidder på et skrånende plan, måske på den ene side af en bygnings eller et monuments overdel (jvf. blad 69).

Blad 68

Nøgen mandsfigur i profil til venstre, siddende med krydsede ben og højre arm bøjet over hovedet. Blyant, pen og gråt blæk.

Kopi af en figur, der kroner en bygningsdel, malet i fresko af Pellegrino Tibaldi i Palazzo Poggi, Bologna. (Jvf. blad 66 og G. Briganti, op. cit. fig. 119).

Blad 69

Ung, siddende soldat, i profil til højre, med samlede hænder støttende på højre arm. Blyant.

Den unge mand sidder på et skrånende plan og modsvarer måske tegningen blad 67.

Blad 70

Nøgen mandsfigur set forfra, venstre ben er bøjet og højre arm krummet ind over hovedet. Blyant, pen og gråt blæk.

Kopi af en fresko af Pellegrino Tibaldi i Palazzo Poggi, Bologna. (Jvf. blad 66, 68 og G. Briganti, op.cit., fig. 118).

Blad 71

Den hellige Frans af Saverio. Blyant.

Kobberstik dateret 1789 (Nr. CXXI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i gejstlig dragt og holder en lilje i venstre hånd.

Blad 72

Studieblad. Blyant.

Kopi af en fresko af Pellegrino Tibaldi i Palazzo Poggi, Bologna; en del af serien fremstillende Odysseus' historie (jvf. blad 64 og G. Briganti, op.cit., fig. 114). Fra episoden med Kirke og Odysseus er helten tegnet i færd med at trække sværdet, og desuden ses det trehovede uhyre fra kompositionens nederste venstre del.

Blad 73

Nøgen mandsskikkelse (Neptun), mageligt henslængt på en trone, rigt dekoreret med kvindelige, vingede sfinkser i halvfigur, samt en vinget putto, og båret af en lille telamon, hvis højre arm støtter et delfinhoved. Blyant.

Kopi af højre del af fresken forestillende Uvejret, malet af Pellegrino Tibaldi i Pa-

lazzo Poggi, Bologna, og tilhørende serien med Odysseus' historie (jvf. blad 64 og G. Briganti, op.cit., fig. 115).

Blad 75

Nøgen, bagoverlænet figur, der med et bevæget draperi som baggrund sidder på et bjælkeværk hvilende på søjler, de fem let antydede. Blyant, pen og brunt blæk.

Kopi efter en figur udført i fresko af Pellegrino Tibaldi i Palazzo Poggi, Bologna. (Jvf. blad 66, 68, 70 og G. Briganti, op.cit., fig. 121).

Blad 77

Den hellige Malco. Blyant.

Kobberstik dat. 1787 (Nr. XXXVIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er hyllet i en vid, frynset kappe, og hovedet er dækket af en spids hue. På kobberstikket har han også spidse støvler. Fordybet i tanker støtter han hagen i venstre hånd; han har ingen attributter. Forarbejdet til kobberstikket, udført i pen og pensel, 34×22 cm., var nyligt til salg i Paris og findes nu i en privatsamling.

Blad 79

Den hellige Genesio, martyr. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr. XLII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i militærkostume og løfter højre hånd, den anden støtter han på en imponerende armbrøst. På kobberstikket holder han i højre hånd en papirrulle, medens støvlerne og armbrøsten er dekoreret med masker.

Blad 81

Den hellige Francesco Borgia (i virkeligheden Den hellige Norbert). Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr. CXL). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden

ved Peterspladsen i Rom. Helgenen bærer gejstlig dragt og holder monstransen i højre hånd. Problemet vedrørende identifikationen af helgenen, der af Cades og Bombelli angives at være den hellige Francesco Borgia, er undersøgt af Andreas Haus (op.cit.1970); denne fremhæver, at til Francesco Borgias attributter hører en krone, og en sådan ses ganske rigtigt på den fireoghalvtredsindstyvende statue på kolonnaden, men bortset herfra er statuerne af den hellige Norbert og Francesco Borgia ganske analoge i stilling og attributter. Personerne er dog gengivet fra modsatte sider, idet kolonnadens rigtige Francesco Borgia ses i profil til højre. Seriens andre ikonografiske fejl vedrører Den hellige Spiridione (Nr. 101) og Den hellige Aleksander (Nr. 103), begge tegnet af Cades, men ikke i albummet i København. Forbilledet til kobberstikket af den urigtigt benævnte Francesco Borgia, udført i pen og pensel, var nyligt til salg i Paris og findes nu i en privatsamling.

Blad 83

Den hellige Teobald. Blyant.

Udateret kobberstik (Nr.CXXXIX). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er hyllet i et draperi, der lader bryst og venstre arm fri; han har ingen attributter.

Blad 85

Den hellige Teodor, martyr. Blyant.

Kobberstik dat. 1788 (Nr.CXXXVIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er klædt i militærkostume, hans fodtøj er på kobberstikket stærkt dekoreret, og i højre hånd holder han martyrpalmegrenen.

Blad 87

Den hellige Johannes fra Matha. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr.CXXXIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i munkedragt og holder sit attribut, lænken.

Blad 89

Den hellige Romualdo. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr.CXXXII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i munkedragt og holder i venstre hånd hyrdestaven, i højre det af ham grundlagte hus. Forbilledet for kobberstikket, udført i pen og pensel, var nyligt til salg i Paris og findes nu i en privatsamling.

Blad 91

Den hellige Josef. Blyant.

Kobberstik dateret 1788 (Nr.CXXXI). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Den barbenede helgen holder den symbolske blomstersmykkede stav.

Blad 92

Kopi efter Michelangelo. Blyant.

Fra det Sixtinske Kapels loft er gengivet en af de to nøgenfigurer flankerende tondo'en med Elias på Ildvognen, ved siden af Adskillelsen af Lyset fra Mørket. Interessen for Michelangelo hos de førromantiske, de nymanieristiske og de nybarokke kunstnere ved århundredets slutning er velkendt. I særdeleshed brugte Füssli, Sergel og Abildgaard mange timer i Rom på studiet af Michelangelo. I Thorvaldsens Museum findes på et selvstændigt blad en anden kopi af Cades forestillende en gruppe salige fra Dommedag (L.Müller kat.Nr. 160).

Blad 93

Den hellige Antonio Abate. Blyant.

Kobberstik dat. 1789. (Nr.CXXVIII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i munkedragt og holder i højre hånd en åben bog, med den venstre støtter han sig til en stav, hvortil er bundet en klokke.

Blad 94

Skitse af en flyvende engel set fra ryggen. Blyant.

Den hastigt skitserede engel minder om førsteudkastene til de vingede figurer, genier og putti, som optræder i kunstnerens religiøse og historiske maleri.

Blad 95

Den hellige Francesco fra Paola. Blyant.

Kobberstik dateret 1789 (Nr.CXXVII). Kopi af en statue, der kroner kolonnaden ved Peterspladsen i Rom. Helgenen er i munkedragt, kутten dækker hovedet, og han har ingen attributter, men strækker venstre hånd frem.

Blad 96

Forstudie til udsmykningen af et trekantet felt, måske en kuppels hvælvingsflig. Blyant.

To engle eller måske to vingede kvindefigurer, bærende et kors; den ene er i højre- den anden i venstreprofil.

Blad 98

Skitse til en figur i halvprofil, måske i færd med at knæle; kun ansigtet er forholdsvis præcist gengivet. Blyant.

Noter

1. De romerske kilder, der oftest nævner Giuseppe Cades' navn og sædvanligvis rosende beskriver hans arbejder, er *Memorie per le Belle Arti* for årene 1785, 1786, 1787 og *Giornale delle Belle Arti* for 1784, 1787. Han omtales desuden mange gange i de dokumenter fra tiden, der findes i Accademia di San Luca, og i arkitekten Charles Tathams korrespondance (London, Tathams arkiv, breve fra C.Tatham til arkitekten Henry Holland, juni-oktober 1795), i Vincenzo Pacettis dagbog (Rom, Biblioteca Alessandrina, Ms.321), i Onorato Caetanis korrespondance (Rom, Archivio Caetani) og i Antonio Canovas dagbog (*I Quaderni di viaggio di Antonio Canova*, ved Elena Bassi, Venezia-Roma 1959). Det billede af Giuseppe Cades, som tegner sig gennem samtidens kilder, er meget forskelligt fra det, attenhundredetallets historikere giver. Det vil sige S.Ticozzi, *Dizionario* ..., Milano 1830; F.De Boni, *Biografie* ..., Venezia 1840; F.Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Li-*

guria, Genova 1864; M.Ch.Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, Paris 1856. Bryan's *Dictionary of Painters and Engravers*, I, London 1904.

2. Jeg er derfor særlig taknemlig for, at Thorvaldsens Museums direktør Dyveke Helsted har tilladt mig at studere albummet og varetage dets publikation i Thorvaldsens Museums Meddelelser. Jeg vil gerne som indledning til artiklen mindes Anthony M.Clark, af hvem jeg første gang blev gjort opmærksom på albummet, som han forøvrigt nævner under Cades i *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, 1973, p.75; med sin grundlæggende undersøgelse *An Introduction to the Drawings of Giuseppe Cades (Master Drawings*, II, 1964, p. 18-26) og sine yderligere studier og fund har han lagt grunden til den moderne forskning vedrørende Giuseppe Cades' arbejder.
3. L.Müller, *Description des tableaux et dessins du Musée Thorvaldsen*, Copenhagen 1849, n. 151-160; id. *Müllers Blaa Protokol. Magazin*, p.9 H:

- En Tegnebog med Studier og Skizzer, af Joh. Cades* (?), 1851.
4. Rom, Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 72, nr. 96; *Libro dei Decreti delle Congregazioni* ..., nr. 55, 1793-1803; jvf. A. M. Clark, op. cit. 1973, p. 77.
 5. Første side. Et blad mellem side 2 og 3, mellem side 14 og 15, mellem side 16 og 17, mellem side 22 og 23, mellem side 24 og 25. Hvert blad måler 22,8×18,8 cm.
 6. Bindets mål er 23,5×23,2 cm.
 7. Blad 1, 3, 4, 5, 7.
 8. Pietro Bombellis kobberstik efter tegninger af Giuseppe Cades og Antonio Cavallucci vil blive omtalt senere i forbindelse med albummets fortegninger. Bombellis kundgørelse i Rom, hvori han annoncerer den forestående publikation af stikkene, »idet mange tegninger allerede er parat og kobberplader graveret«, er dateret 18. november 1786.
 9. A. M. Clark, op. cit. 1973, p. 74.
 10. A. M. Clark, op. cit. 1973, p. 75.
 11. Jvf. M. Di Macco, *Italia Nova, Graecia Vetus, i Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1973-1974, p. 353 og 365.
 12. P. Della Pergola, Villa Borghese, Rom 1962, p. 90, geng. tav. 209 og 210.
 13. Udsmykningerne i tempera vil blive gengivet i min artikel *L'ispirazione letteraria di Giuseppe Cades*, der er under udarbejdelse. Den ovenfor nævnte artikel af M. Di Macco omhandler de arbejder, Sigismondo Chigi lod udføre i Rom og i Ariccia, og publicerer dokumenterne fra Archivio Chigi, dog uden gengivelser af malerierne.
 14. Blad 1: »... og en den hellige Josef, der er det som man kan ... se hvad smagen angår i dette billede er der Guercino, der er Schedone, der er Correggio, og så det som var Carracci'erne medfødt, et maleri af en sådan fylde har jeg aldrig før set af denne kunstner, end ikke i Bologna ...«
 15. »Kristus ved aftensmaden med de to pilgrimme«.
 16. Jvf. D. Mahon, *Il Guercino*, udstillingskatalog, Dipinti, Bologna 1968, p. 10.
 17. »Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement venant des premier et second envois de Milan, Cremone, Parme, Plaisance, Modène, Cento et Bologne, auquel on a joint le détail de tous les Monuments des Arts qui sont arrivés d'Italie par J. B. P. Lebrun, peintre Commissaire expert du Musée central des Arts«, Paris, an VI de la République, nr. 82, p. 43. Fra Louvre overførtes billedet til Eglise de l'Assomption i Paris i 1811 og senere, i 1880, til Eglise St.-Thomas-d'Aquin, chapelle des Catéchismes. Jvf. M. L. Blumer, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1795 à 1814 i Bulletin de la Société de l'Art Français*, 1936, (nr. 2), nr. 56, p. 258.
 18. Navnet på helgenen, der er afbildet iførende sig ordensdragten, er ikke klart i Cades' tekst. Det forekommer dog ikke hasarderet at formode, at han hentyder til *Sankt Vilhelm af Aquitaniens Iklædning*, et meget berømt billede af Guercino, der, da Cades kunne se det, endnu befandt sig i kirken San Gregorio i Bologna. Det blev fjernet af franskmændene 1796 og tilbagegivet Bologna i 1816-1817; det findes nu i byens pinakotek. Jvf. D. Mahon, op. cit., Dipinti, 1968 nr. 43.
 19. Jvf. D. Mahon, op. cit., Dipinti, 1968 nr. 51.
 20. Jvf. D. Mahon, op. cit., Dipinti, 1968 nr. 63.
 21. Om Guercinos første maner jvf. D. Mahon, op. cit., Dipinti, 1968, p. 11 f.
 22. *Memorie per le Belle Arti*, I, 1785, p. 9 f.
 23. *Memorie per le Belle Arti*, Roma, 1787, p. 77 f.
 24. Mange flere eksempler på den interesse, kunstnere i 1700-tallet viede Guercino, kunne formodentlig findes, og emnet fortjener et dyberegående studium. Her skal blot kort mindes om G. B. Piranesi stikværk fra 1764 *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri da Cento detto il Guercino* (jvf. J. Scott, *Piranesi*, London 1975, p. 241), og om, at Gaspard Traversi ifølge Bianconi (*Pitture di Bologna*, 1776) havde kopieret *Ecce Homo* og *San Girolamo* fra kirken Chiesa dell'Osservanza i Bologna; desuden omtaler Ch. N. Cochin i sin *Voyage d'Italie*, Paris, Jombert 1763, at Fragonard i Rom havde tegnet skitser efter nogle malerier af Serodine, i den tro, at de var af Guercino, og at han desuden kopierede Herkules og Antæos i Palazzo Talon, tidligere Sempieri, i Bologna; herom vidner en tegning i H. Baderous samling, nu i Musée des Beaux-Arts i Rouen.
 - I Palazzo Mancini, det franske akademi i Rom, udstillede A. T. Giroux en kopi af *Den hellige Petronilla*, hvorom Canova skriver i et brev til maleren Pierre Fontaine af 7. september 1782, og maleren Jean-Louis-François Lagrenée i et brev til greve d'Angiviller af 26. juni samme år (jvf. H. Honour, *Eight Letters from Antonio Canova i Treasures from the Collection of Frits Lugt at the Institut Néerlandais*, Apollo, specialnummer 1976, p. 55, 57, 61).
 25. Examen historique ... op. cit., nr. 63, p. 43. Maleriet blev i nittende århundrede tilbagegivet byen Cento. Jvf. M. L. Blumer, op. cit., nr. 64, p. 259.
 26. Alterbilledet blev af franskmændene fjernet fra Cento i 1796 og i 1802 sendt til Notre-Dame i Paris, hvor det sidste gang nævnes i 1811. En

- fortegning fra Guercinos hånd findes i Louvre (Inv. 7956); den stammer fra E. Jabachs samling, hvor den i det håndskrevne inventar er opført som en tegning fra Carraccis skole forestillende *Paradise's Herlighed*. Om det forsvundne maleri og fortegningen jvf. D. Mahon, op.cit., 1968, Dipinti p. 11 og Disegni, nr. 1.
27. Jvf. D. Mahon, op.cit., Disegni 1968, p. 118 f. Det beskadigede maleri var ikke på udstillingen i Bologna. Det er gengivet i N. Grimaldi *Il Guercino* 1957, tav. 92.
28. Jvf. D. Mahon, op.cit., Dipinti 1968, nr. 98.
29. Vasari taler om Dosso i *Vita di Alfonso Lombardi Ferrarese di Michelangelo da Siena e di Girolamo da S. Croce Napoletano Scultori e di Dosso e Battista Pittori Ferraresi*, udg. af Club del Libro, Milano 1963, IV, p. 362 f, »... således at Dossos navn har M [Messer, herre] Ludovicos pen givet større ry end alle de pensler og farver, han brugte livet igennem. Hvorfor jeg siger til mig selv, at stort held har de, der berømmes af så store mænd; for pennens værd tvinger mange til at tro på rosen, de får, skønt de måske ikke ganske fortjener den ...« »... og han arbejdede i mange rum i hertugpaladset sammen med en broder ved navn Battista, de var altid fjendtlige mod hinanden, skønt de efter hertugens vilje arbejdede sammen. I samme palads' gård gjorde de i clair-obscur Herkules' historier og en uendelighed af nøgengengivelser til disse mure«.
30. *Encyclopédie* IV, 1754, p. 888.
31. *Encyclopédie* IX, 1765, p. 359.
32. Jvf. R. Derathé, *Les philosophes et le despotisme i Utopie et institutions au XVIII^e siècle. Le Pragmatisme des Lumières*, Paris, 1963, p. 70-73.
33. Ferrara, Pinacoteca, nr. 72 og 73. *Legenden om det sande Kors*, dateret 1536 (nr. 73) nævnes i Guida di Ferrara fra 1770 af C. Barotti, medens *Martyren Peter* ikke er nævnt. Få år senere udførte Cades en malet udgave af *Legenden om det sande Kors* til kirken Santa Maria la Nova i Montecelio (Provincia di Roma).
34. Fondation Custodia i Det hollandske Institut, Paris: Brev fra Canova, adresseret til Pierre Fontaine og dateret 7. sept. 1782, publiceret af H. Honour, op.cit., 1976, p. 55, 60. Om L.J. Desprez jvf. kat. til udstillingen *L.J. Desprez*, Paris, Centre Culturel Suédois 1974 og M. Mossers biografiske note, foruden nr. 59 og 64 i kat. til udstillingen *Piranèse et les Français 1740-1790*, Rom 1976, p. 121-131.
35. Gengivet i min artikel *Per Giuseppe Cades* i *Arte Illustrata* VI, 1973, nr. 52, p. 4, fig. 16.
36. Jvf. kat. til udstillingen *Painting in Italy in the Eighteenth Century-Rococo to Romanticism*, Chicago, Minneapolis, Toledo, 1970, p. 185. Tekst af A. M. Clark.
37. Som eksempel kan nævnes *Gualtiero d'Anguerra's Historie* i loftet i et mindre rum på første sal i Villa Borghese, *Den rasende Rolands* værelse i Palazzo Chigi i Ariccia eller *Legenden om det sande Kors*, malet til kirken Santa Maria la Nova i Montecelio, nu deponeret i Soprintendenza alle Gallerie del Lazio, Rom, Palazzo Venezia.
38. Louvre, inv. 142.
39. Jvf. J. Bean-F. Stampfle, *Drawings from New York Collections* ... New York 1971, p. 114, reprod. Jvf. også min artikel *Per Giuseppe Cades*, op.cit. 1973, p. 4, 5, fig. 5, 6.
40. Jvf. L. Müller, *Description* ..., op.cit., 1849, nr. 159. Pen, brunt og sort blæk, forhøjet med vandfarve. 47×33 cm. Gengivet p. 6.
41. Med undtagelse af blad 20 og 27, for hvilke der henvises til kataloget.
42. *Raccolta d'incisioni rappresentanti statue che appartengono a monumenti architettonici insigni di Roma, e in modo speciale, quelle del Colonnato di S. Pietro disegnate da G. Porretta, G. Bartolot, P. Verchaf, T. Porta, A. Cavallucci, G. Cades sugli originali di G.L. Bernini, della sua Scuola e di L. Valadier*, Roma, P. Bombelli, 1779-1801 – 97 tavole, cm. 52. R.G. Arte Arch. S. 714.
43. A. Haus, *Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck. Neue Beiträge. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs Universität zu Freiburg*, 1970.
44. Et eksemplar af kundgørelsen findes i Archivio della Fabbrica di San Pietro i Rom. 2. sal, Ser. 5, Vol. 27, nr. 145.
45. Sermoneta 1752 – Rom 1795. Elev af Stefano Pozzi og Gaetano Lapis. Han maledes for sine velgørere, familien Caetani.
46. Navnene opført i note 46, p. 47.
47. Blad 66 til 75, 92 til 98.