

STORIA DI UN FALSO: IL GANIMEDE DI MENGES

STEFFI ROETTGEN

L'affresco raffigurante *Giove e Ganimede* (fig. 1), oggi conservato nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Antica a Roma, è tra le falsificazioni di dipinti antichi una delle più celebri. Gran parte della sua fama è dovuta al fatto che Winckelmann ne trattò esaurientemente nella prima edizione nella sua *Storia delle Arti del disegno* del 1764 (v. app. XII) e fino ai primi dell'Ottocento il dipinto costituì un punto di attrazione e di curiosità. Per incarico di Luigi I di Baviera, Johann Martin von Wagner, si interessò nel 1811 all'acquisto del dipinto che si trovava in quell'epoca nella Villa Albani⁽¹⁾. L'acquisto non fu concluso e l'opera cadde in oblio fino al 1895 quando fu posta in asta dal Monte di Pietà di Roma e comprata per la Galleria Nazionale come copia anonima del XVI secolo da un affresco della Farnesina. L'identificazione di questo dipinto con il falso di Menges, documentato letterariamente, è dovuta a Anna Maria Morghen-Tronti⁽²⁾. La susseguente pubblicazione della corrispondenza completa di Winckelmann (curata da Hans Diepolder e Walter Rehm) è poi venuta a chiarire e a documentare tutte le vicende legate al dipinto⁽³⁾.

Si deve supporre, come infatti è stato sempre fatto, che corra una relazione tra la vicenda della falsificazione e la rottura dell'amicizia tra Winckelmann e Menges, avvenuta nel 1766. Non è tuttavia possibile ricostruire i singoli avvenimenti che precedettero la cessazione dei rapporti fra i due uomini in quanto da parte di Menges mancano riferimenti al dipinto ed accenni alla sua relazione con Winckelmann, se si eccettuano le rivelazioni che secondo il biografo Azara, Menges avrebbe fatto in punto di morte: egli avrebbe confessato che il dipinto era di sua mano, incaricando la sorella Therese di rendere tutto noto dopo la sua morte.

L'Azara afferma inoltre di sapere di un segno lasciato da Menges per poter provare di essere stato lui a dipingere il quadro (v. app. XX).

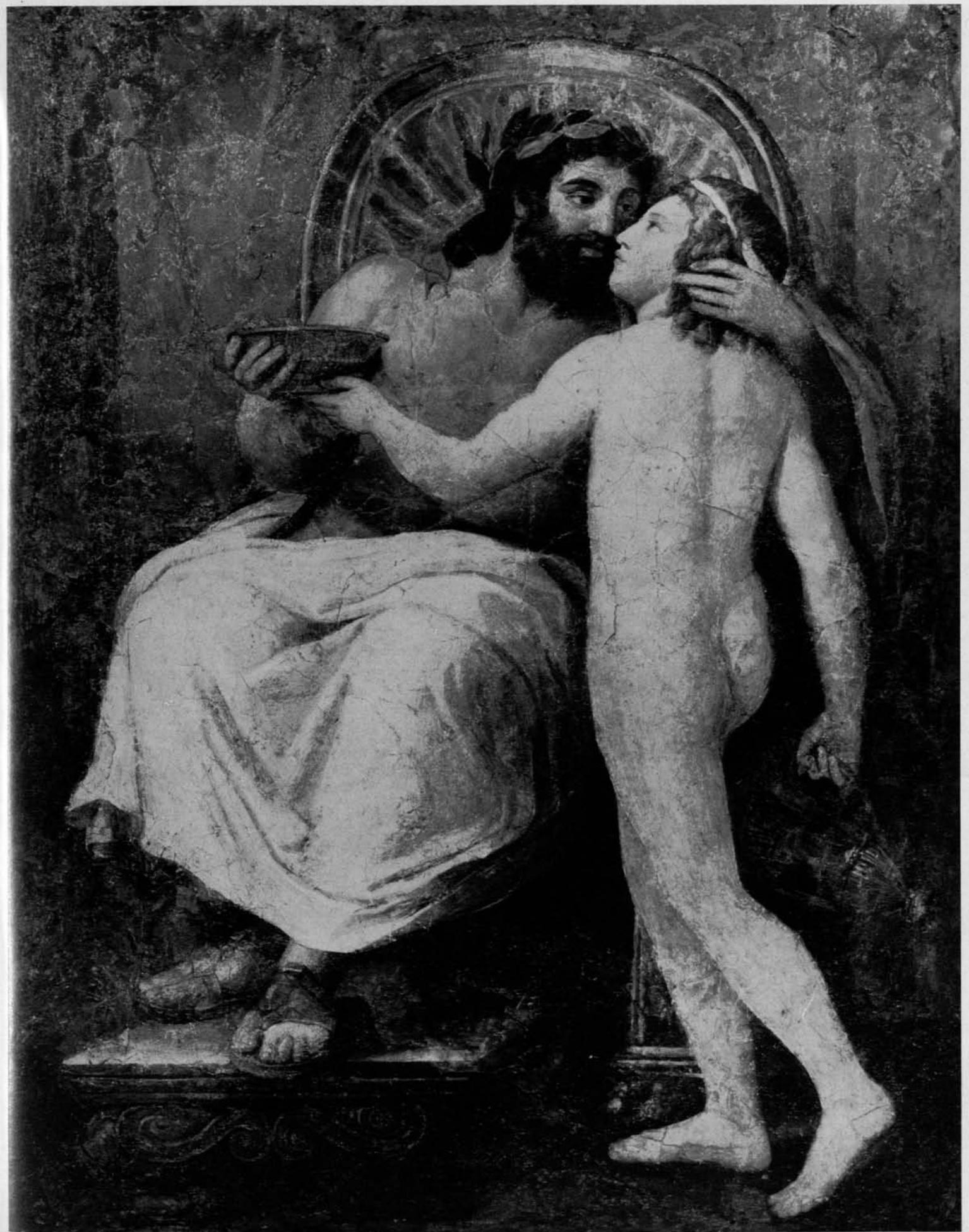
La versione degli avvenimenti fornita dall'Azara, sulla quale si basa anche il diario di Goethe per la Signora von Stein (v. app. XXI), non mette minimamente in rapporto il falso di Menges con i falsi di Giovanni Casanova che Winckelmann riproduce e descrive nella sua *Storia delle Arti del disegno* come opere autentiche e che costituivano lo spunto per polemiche e chiarimenti sia da parte di Winckel-

mann sia da parte di Casanova (*Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1766: v. app. XIII; *Hallsche Neue Gelehrte Zeitungen*: v. app. XIV). In queste accuse reciproche non viene menzionato il *Giove e Ganimede*. Il dipinto non è citato neppure nell'edizione francese della *Storia delle Arti del disegno* di Winckelmann, pubblicata nel 1781 a Lipsia, in cui l'editore Huber parla diffusamente della controversia tra Winckelmann e Casanova⁽⁴⁾. La stessa osservazione vale per l'edizione del Fea della *Storia delle Arti del disegno*, pubblicata nel 1783: in quello stesso anno il Fea poteva, forse, essere già al corrente che il Menges sul letto di morte aveva confessato di essere stato lui a dipingere il *Giove e Ganimede* dato che egli apparteneva alla stretta cerchia dell'Azara, assieme al quale curò nel 1787 la nuova edizione romana delle opere del Menges. Il Fea, però, non menziona affatto il dipinto quando parla sulla controversia tra Winckelmann e Casanova⁽⁵⁾.

L'Azara a sua volta riteneva che Winckelmann avesse sempre creduto autentico l'affresco dal momento che non lo cita mai in relazione ai falsi del Casanova. Nel trattato *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, redatto nel 1764, Winckelmann si esprime prudentemente, usando la frase « da molti viene ritenuto antico ». Da ciò si può desumere che egli, pur a conoscenza delle falsificazioni del Casanova, credesse ancora nell'autenticità del *Giove e Ganimede*⁽⁶⁾. E' altrettanto certo, però, che Winckelmann aveva comunque dei dubbi sul dipinto, l'unico da lui personalmente visto delle sette opere di cui parla nella *Storia delle Arti*. Infatti in una sua lettera all'editore Walther (v. app. XIII) insiste sull'abolizione di tutto il passo in cui aveva parlato della nuova scoperta (pagg. 275-280 dell'edizione del 1764).

Sulla base di questo stato di cose sembra piuttosto improbabile che la succitata rottura della corrispondenza tra Winckelmann e Menges (v. app. XVII) sia da mettere in rapporto con la scoperta del vero autore del falso da parte di Winckelmann. Si può supporre, invece, che soltanto il fatto che Menges ne fosse a conoscenza gli era già sufficiente per troncargli ogni rapporto con lui. Che quest'ultimo fosse una delle poche persone « a parte del segreto » risulta dalla relazione di Winckelmann del 15 novembre 1760 conservata a Perugia (v. app. I) e da una sua lettera al Menges del 16 dicembre 1761 (v. app. V) la quale ci informa inoltre che anche altri dipinti (i falsi del Casanova) erano passati per le mani del Menges. A parte la questione della reale esistenza degli altri dipinti, è chiaro che, fin dall'inizio, Winckelmann sapeva che Menges era coinvolto nella faccenda. Quando fu chiaro che i dipinti da lui riprodotti nella *Storia delle Arti* erano dei falsi, il rapporto col Menges fu irrimediabilmente incrinato; a Winckelmann, estremamente

A.R. Menges, *Giove e Ganimede*. Affresco. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

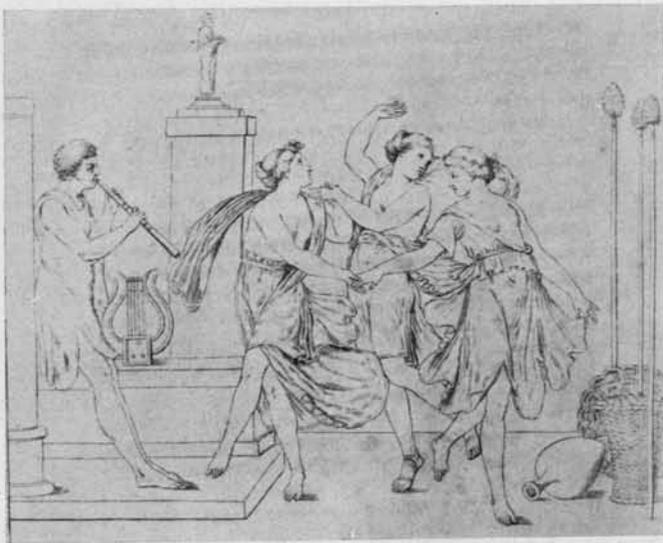


permaloso in tutte le faccende personali, bastò infatti sapere che il pittore era implicato nella vicenda. Mentre in una lettera a Heinrich Füssli del 19 giugno 1765 definisce il Casanova quale un «furfante», la sua corrispondenza col Mengs si svolgeva — ancora o di nuovo — serenamente, come si può anche rilevare da questa stessa lettera⁽⁷⁾. Ma un lieve dubbio si era già infiltrato nell'animo dello storico se il 21 gennaio 1765 scrive ad Usteri: «del Cav. Mengs non posso dir molto poiché vi sono stati frequenti dissapori tra noi provocati da Casanova divenuto un furfante (se già non lo fu sempre)»⁽⁸⁾. Anche nell'ultima sua lettera al Mengs a noi nota, quella del 6 novembre 1765⁽⁹⁾, si esprime con malumore; ciò nonostante, Winckelmann vuole conservare l'amicizia del Mengs e ricorda che vecchi malintesi non debbono più contare. La risposta del Mengs, datata 3 dicembre 1765⁽¹⁰⁾ che si riallaccia ad altre due lettere perdute, ha un tono molto amichevole. L'editore Rehm suppone, però, che Winckelmann non abbia più risposto all'amico. Durante la seconda metà di aprile del 1766 Winckelmann scrive a Schlabrendorf: «la corrispondenza con Mengs è stata di nuovo, e forse per sempre, interrotta»⁽¹¹⁾. Che questa rottura definitiva sia da porre in relazione con la vicenda dei falsi, si desume dalla lettera di Winckelmann e Muzell-Stosch del 15 novembre 1766 (v. app. XVII). Con ogni probabilità il suo sospetto su Mengs si era accentuato. Tuttavia Winckelmann, di fronte a nessuna delle persone con cui era in corrispondenza, ha mai accusato Mengs direttamente di essere coinvolto nella faccenda della falsificazione, né risulta che egli sia giunto ad una spiegazione col Mengs a questo riguardo. Questi, non informato sulle ragioni del silenzio del Winckelmann, gli scrisse due lettere durante il 1767 a cui l'antiquario non rispose, pur avendole citate in un suo scritto ad Usteri del 2 dicembre 1767⁽¹²⁾. Sulla base di queste testimonianze cade completamente la tesi di Haarhaus secondo la quale Mengs avesse rivelato a Winckelmann di essere lui l'autore del dipinto⁽¹³⁾. L'affresco del *Giove e Ganimede* ed i due falsi del Casanova riprodotti nell'edizione del 1764 della *Storia delle Arti* (v. figg. 2 e 3) avevano la stessa origine. Dopo l'entrata in scena a Roma, nel settembre del 1760, del primo di questi dipinti, nell'estate del 1761 Winckelmann venne a conoscenza degli altri due attraverso disegni del Casanova (vedi app. VII): uno rappresentava una ballerina con un musico, mentre l'altro venne identificato da Winckelmann con la leggenda di Erittonio. Tutti e tre gli affreschi appartenevano ad un suo amico francese che viveva a Roma, Diel de Marsilly. Questi morì nell'agosto del 1761, poco dopo quindi dell'entrata in scena delle due nuove «scoperte». Winckelmann scrive nella sua *Storia delle Arti* che dopo la morte di Diel de Marsilly fu trovata tra le sue carte una ricevuta per 3500 scudi da cui risultava che «dallo stesso sito portò via altri due dipinti dei quali due con figure a grandezza naturale»⁽¹⁴⁾. O la ricevuta era falsa oppure si deve ritenere che Diel

de Marsilly avesse acquistato in buona fede le pitture. Goethe scrive che il francese lasciò ad una certa Madame Smith i dipinti come autentici. Ciò che scrive Gian Ludovico Bianconi fa tuttavia mettere in dubbio la buona fede di questi a proposito dell'acquisto dei falsi (v. app. XIX).

In uno dei tre affreschi era raffigurato, in opinione del Winckelmann, *Apollo e Giacinto*; non sono noti i temi degli altri due dipinti. Nello stesso contesto cita un settimo con Giunone, Pallade, Nettuno e Tetide. Egli ne vide soltanto un disegno che per altro aveva intenzione di riprodurre all'inizio della seconda parte del libro, cosa che poi non fece. Il Winckelmann ricevette i disegni dei primi due quadri dal Casanova (v. app. VIII); e dal momento che egli non vide mai gli altri dipinti, ad eccezione del *Giove e Ganimede*, non si può escludere — è questa la tesi di Thomas Pelzel nel suo studio sul falso — che essi non siano mai esistiti, anche se gli fu riferito che il settimo dipinto era stato venduto in Inghilterra per 4000 scudi⁽¹⁵⁾.

La controversia sull'autenticità del dipinto continuò anche dopo che Winckelmann aveva eliminato il passo relativo dalla *Storia delle Arti*. Il Klotz si espresse a favore del Winckelmann nella rivista *Deutsche Bibliothek*⁽¹⁶⁾, mentre Heineken prese le parti del Casanova⁽¹⁷⁾. Nelle tre edizioni ottocentesche delle opere complete del Winckelmann⁽¹⁸⁾, i rispettivi curatori Meyer, Eiselein e Hirt erano tutti del parere che dal punto di vista artistico il Mengs non sarebbe mai stato capace di produrre una tale opera e che, comunque, l'artista non avrebbe avuto ragione di ingannare in tal modo l'amico. Dubbi sulla paternità del Mengs sono stati manifestati di nuovo, e recentemente, da T. Pelzel, il quale sostiene che Casanova fosse l'autore dal falso, fondandosi su una relazione dedicata alla mostra dell'Accademia di Dresda del 1769-1770, apparsa nella *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste*. A questa mostra era esposto un disegno del Casanova con *Giove e Ganimede* «di cui il dipinto generò la nota inimicizia tra Winckelmann e Casanova e di cui questo ultimo si riconobbe quale autore» (v. app. XVIII). Il Pelzel è del parere che a questa affermazione si debba dare maggior credito che non a quanto ebbe a scrivere in merito l'Azara. Elemento contrario è invece da considerarsi il fatto che quando Casanova si dichiarava autore del falso, il suo ruolo era già abbastanza noto. Si ignorava invece del tutto la parte avuta dal Mengs, il quale, per suo proprio interesse doveva tenere molto in conto che la sua partecipazione restasse segreta, sia per il proprio buon nome sia per la sua lunga e nota amicizia col Winckelmann (che sempre difese, anche dopo la rottura, anche dopo la morte dell'archeologo)⁽¹⁹⁾. Il Casanova, a sua volta poteva essere sicuro che attribuendosi la paternità del falso non rischiava di essere contraddetto dal Mengs. Essendo d'altra parte ben noto che egli aveva dipinto dei falsi quadri antichi che avevano tratto in inganno persino Winckelmann, il Casanova si vantava della sua abi-



2
3
4

2. Giovanni Casanova, Tre danzatrici e un suonatore di flauto (da J.J. Winckelmann, "Geschichte der Kunst des Alterthums", 1764).

3. Giovanni Casanova, Favola di Erittonio (da J.J. Winckelmann, "Geschichte der Kunst des Alterthums", 1764).

4. Antonio R. Mengs, Apollo e le muse (disegno per l'affresco di Villa Albani). Vienna, Albertina.

lità di artista in questo campo come fece anche nella relazione apparsa sulla *Hallische Zeitung*. Il fatto di attribuirsi il *Giove e Ganimede*, che era il dipinto ritenuto più importante dal Winckelmann come afferma anche il Bianconi, tornava a suo vantaggio. Il Casanova, al contrario del Mengs, poteva accrescere la sua fama di pittore per mezzo di tali espedienti, dal momento che durante gli anni trascorsi a Dresda non aveva prodotto molte opere. Già nel suo scritto della *Hallische Zeitung*, egli si era sobbarcato la responsabilità di tutta la faccenda, pur non citando il *Giove e Ganimede*.

Per quel che riguarda l'esistenza di un suo disegno per il dipinto non si può escludere la collaborazione del Casanova nell'esecuzione dell'affresco dato che visse in casa del Mengs per molti anni, era quasi suo allievo ed era particolarmente dotato per assistere il maestro in questo lavoro, dal momento che aveva già eseguito numerose illustrazioni per incarico del Winckelmann⁽²⁰⁾. Tenendo presente il comportamento alquanto sospetto assunto dal Casanova anche in un'altra occasione⁽²¹⁾ (v. app. XVII) non ci si dovrebbe meravigliare se egli ad un certo punto abbia voluto rivestire la sua collaborazione, (o, se si vuole, la corresponsabilità) di una importanza maggiore attribuendosi l'invenzione e l'esecuzione del falso, sicuro del silenzio del suo maestro.

La tesi del Pelzel secondo la quale il Mengs non sarebbe mai stato il tipo da volere mettere in ridicolo le tendenze omosessuali del Winckelmann, mentre il Casanova avrebbe per suo carattere calcolato la mano, non è convincente. Anche il Mengs non poteva avere dubbi sulle tendenze omosessuali dell'amico, ma ciò nondimeno è improbabile che fosse stata sua intenzione di farsene beffa. La scelta del soggetto potè essere interpretata in questo modo, soltanto dopo che il dipinto si era rivelato falso. Molti elementi ci inducono invece a presumere che il Mengs, forse con il consiglio dell'allievo, sia partito dalla considerazione che la scelta di un soggetto di particolare suggestione per Winckelmann avrebbe potuto influenzare il suo giudizio, nel senso che l'entusiasmo per il tema e l'aspetto androgino del Ganimede lo avrebbero reso cieco davanti ad eventuali dubbi sull'autenticità del dipinto. Questo è stato espresso per la prima volta da Carl Robert⁽²²⁾. Il Pelzel ha giustamente osservato che i caratteri formali della figura di Ganimede concordano esattamente con le idee che Winckelmann aveva della bellezza canonica degli efebi nell'arte antica. La relazione del Winckelmann conservata a Perugia⁽²³⁾ in cui egli fa una meticolosa descrizione del dipinto dimostra quanto fosse stato esatto questo calcolo. Infatti l'entusiasmo dell'antiquario per il Ganimede. (« La testa di Ganimede mi resterà fissa nella mente, se io avessi a campare gli anni nestorei ») offusca totalmente le sue capacità critiche riemerse soltanto nella parte finale della lettera, dove egli nota alcune imperfezioni del disegno e del colorito di Giove. Tuttavia è sorprendente come Winckelmann sia inconsapevolmente arrivato

quasi alla verità scrivendo a proposito del Ganimede: « ... vi vorrebbe il sublime pennello e la magia del colorito del Raffaello dei tempi nostri, del pittor di bellezza, del nostro Mengs ».

Di fronte al gran numero di argomenti portati dal Pelzel per mettere in dubbio l'attribuzione al Mengs è necessario esaminare i più importanti con i quali viene giustificata l'ascrizione del falso al Casanova. Pelzel fa notare che il racconto dell'aneddoto a proposito delle vicende legate alle falsificazioni di Mengs e di Casanova non è riportato nella prima edizione della biografia del Mengs scritta dall'Azara (1780) ma solo nella seconda edizione (1783) le cui aggiunte e correzioni furono tutte redatte dallo stesso autore. Il brano manca anche nella traduzione tedesca di Prange apparsa nel 1786⁽²⁴⁾. Pelzel ne deduce che le informazioni dell'Azara non fossero acquisite da lui direttamente ma bensì derivino dalla *Storia delle Arti del disegno* del Winckelmann, facendo notare, a conferma della sua tesi che nella descrizione del Ganimede, l'Azara, come prima il Winckelmann, scambia il braccio destro con il sinistro, e conclude affermando che il biografo non vide mai il dipinto.

Lo scambio dei due recipienti retti da Ganimede si trova già nella prima descrizione compilata dal Winckelmann in italiano. Il fatto che quest'errore non sia stato corretto nella *Storia delle Arti* fa supporre che egli non abbia rivisto il dipinto dopo il 1760, ma non si può nemmeno escludere che per i dati egli si sia basato su un disegno invertito destinato ad una eventuale stampa⁽²⁵⁾. Il testo della descrizione dell'Azara tuttavia non coincide con quello del Winckelmann, sebbene anche in questo caso il recipiente nella mano sinistra, cioè la coppa, venga definito come vaso e la brocca nella destra come nappo: poiché la dizione « con il nappo alla destra » sembra riferirsi più al gesto con il quale è retto la brocca che non al gesto con cui Ganimede porge la coppa a Giove. L'inesattezza nella descrizione può essere dovuta al fatto che, pur ricordando la posizione del braccio del Ganimede l'Azara non avesse più presente quale recipiente reggesse, così da dover ricorrere alla descrizione del Winckelmann copiandone quindi anche l'errore. In ogni modo è fuori dubbio che l'Azara conoscesse il dipinto dal momento che la persona che ne era in possesso voleva venderlo (Diario di Goethe, v. app. XXI).

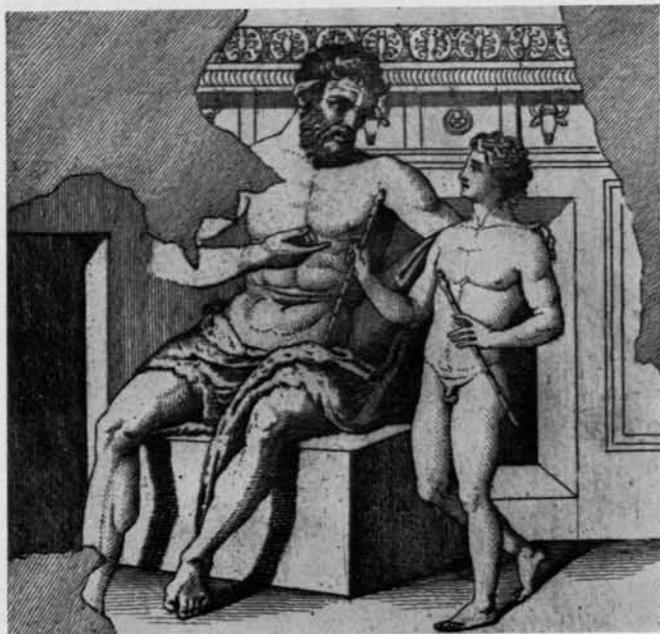
Anche se l'Azara si fosse basato sulla descrizione di Winckelmann, l'aneddoto sia della complicità di Mengs sia del segno da lui lasciato nell'intonaco non può essere giudicato una notizia di seconda mano. La persona garante per questi dati viene nominata dall'Azara: Therese, sorella di Mengs, che nel periodo durante il quale apparve la seconda e la terza edizione del libro dell'Azara, viveva a Roma, stimata e nota pittrice. E' abbastanza difficile immaginare che il biografo si sarebbe azzardato ad attribuire a Therese Maron-Mengs un'affermazione da lei non fatta. A questo punto rimarrebbe solo da contestare alla sorella del Mengs la veri-

dicità della sua affermazione: sia che Mengs in punto di morte — invece di riconoscere i propri peccati — avesse detto una menzogna, oppure che sua sorella avesse diffusa una falsa informazione. A parte uno scarico di coscienza, non sembra esserci altra ragione che spingesse Mengs a confessarsi autore del falso. Se avesse creduto che la stima verso le sue qualità di pittore sarebbe così aumentata, si sarebbe proclamato autore del falso piuttosto in vita che in punto di morte: egli, dunque, non riteneva che tutto ciò potesse in nessun modo tornare a suo vantaggio. Secondo l'edizione italiana delle opere del Winckelmann anche il Consigliere Reiffenstein e Antonio de Maron avrebbero manifestati il fermo convincimento che Mengs era l'autore del falso⁽²⁶⁾.

Il Pelzel dubita inoltre che il segno lasciato dal Mengs nell'intonaco fosse mai esistito: durante il ripristino del dipinto, quando esso fu trasportato su tela, il restauratore avrebbe dovuto notarlo. Il Pelzel, però, si riferisce al secondo restauro, avvenuto nel 1958, mentre il trasporto su tela ebbe luogo in un momento non precisato dell'Ottocento. Quando Goethe, nel 1786, vide l'affresco esso era ancora appesantito da uno spesso strato di intonaco e appunto per questa ragione rinunciò ad acquistarlo. Nel 1895, quando il dipinto riapparve, era già stato trasportato su tela: è ben improbabile che l'anonimo restauratore ottocentesco conoscesse la storia di questo affresco e che di conseguenza riconoscesse il segno lasciato dal Mengs nell'arriccio⁽²⁷⁾. Il Pelzel suppone che l'Azara, durante la stesura della biografia del Mengs nel 1780, non sapesse ancora nulla di tutta la faccenda. E' più probabile invece che Therese Maron-Mengs e l'Azara fossero d'accordo nel tacere il fatto nella prima edizione delle opere dell'artista che doveva innanzitutto costituire un elogio alla figura del famoso pittore appena scomparso. Questo spiega anche perché il Fea, nel primo volume dell'edizione italiana della *Storia delle Arti del disegno* del Winckelmann, pubblicata nel 1783, pur trattando esaurientemente l'inganno del Casanova, non nominasse né Mengs, né il *Giove e Ganimede*.

Un altro indizio favorevole all'attribuzione del falso al Mengs è costituito da una lettera di Gian Ludovico Bianconi (v. app. XIX). Questa lettera di cui, nella pubblicazione si ignorava il nome del destinatario, era indirizzata secondo una nota dell'editore al Marchese Giuseppe Benvenuto Venuti, morto il 4 marzo 1780. Quindi la lettera del Bianconi (morto nel 1781) sarebbe la prima testimonianza che attribuirebbe la paternità del falso al Mengs.

Il Bianconi scrive che si tratta di un dipinto « riconosciuto ora per opera d'un noto e bravo pennello moderno che inutilmente ha cercato di nascondere la sua bella maniera ». La circostanza per la quale non viene fatto il nome del Mengs porta a congetturare che la lettera sia stata scritta poco tempo dopo la sua morte quando tutta la faccenda era ancora tenuta segreta. L'editore della lettera aggiunse in una nota: « Questo è il celebre



5. Marsia e Olimpo (da "Le antichità di Ercolano esposte", I, 1757).

Cav. Mengs». A Roma intorno al 1780 a nessuno sarebbe venuto in mente di chiamare « noto e bravo pennello » il Casanova — scomparso dalla scena artistica dell'urbe dal 1764 e le cui capacità pittoriche, del resto, non erano state un granché — né di definire suo stile una « bella maniera ». La lettera del Bianconi assume perciò una notevole importanza: egli infatti era ben informato su tutta l'annosa vicenda attraverso le lettere scrittegli dallo stesso Winckelmann. La formulazione « riconosciuto ora per opera... » rivela che dopo la morte del Mengs la sua rivelazione era già nota ad una ristretta cerchia di amici, tra i quali ovviamente anche il Bianconi, primo biografo del pittore sassone e suo amico di molti anni.

Poco chiaro, nonostante tutto, rimane il ruolo avuto dal Mengs nella faccenda. O aveva intrapreso consapevolmente l'opera allo scopo di un vantaggio economico, oppure — come accadde a Michelangelo che, stando al Condivi, si fece convincere alla falsificazione del Cupido soltanto quando l'opera era quasi finita⁽²⁸⁾ — venne invischiato inconsapevolmente in questa storia e, pur non volendo ingannare Winckelmann, fu costretto al silenzio per riguardo agli altri complici e per paura di eventuali conseguenze giuridiche. L'Azara riferisce la scoperta di altre falsificazioni conclusasi con un processo penale a Napoli⁽²⁹⁾. Il Mengs, proclamandosi autore del dipinto, avrebbe oscurato il proprio nome; ma, d'altra parte, il vantaggio economico della vendita dell'affresco, sarebbe stato considerevole. Winckelmann valutò l'opera 2000 zecchini (4000 scudi) e sperava di farlo acquistare a Federico II di Prussia (v. app. III). Dal momento che l'amicizia tra Mengs e Winckelmann quando apparve il falso nel 1760, non era ancora offuscata, difficilmente ci si può immaginare che Mengs avesse fatto il falso con l'intenzione di ingannare l'amico, mentre il



6. Baldassare Peruzzi e aiuti, Giove e Ganimede. Roma, Villa Madama.

Casanova, stando anche alle sue stesse affermazioni, aveva proprio questo scopo per vendicarsi delle pretese dell'erudito antiquario (v. app. XIV). Il commentatore della edizione di Donaueschingen delle opere di Winckelmann, da ciò e da altre riflessioni giunse alla conclusione che il Mengs non fosse l'autore del dipinto.

Come data di esecuzione del falso può essere preso in considerazione sia il soggiorno a Napoli che anche l'estate 1760. Il dipinto, secondo quanto riferisce Winckelmann, apparve nel settembre di quell'anno. Da ciò che il Winckelmann scrive nelle sue lettere a proposito del dipinto risulta che lo stato di conservazione era stato così bene contraffatto da non suscitare alcun dubbio. La storia del ritrovamento, la frammentazione ed il susseguente restauro erano stati simulati così bene e collimavano con le circostanze in cui lo vide Winckelmann a tal punto che egli non poté non accettarlo come autentico anche se non venne mai a conoscenza del luogo in cui fu rinvenuto.

Il fatto che il quadro fosse stato dipinto a fresco, come già Winckelmann aveva affermato nella lettera di Perugia, chiarisce il punto di vista sostenuto dal Mengs nelle polemiche sulla tecnica delle pitture antiche. In una lettera del 1773 indirizzata ad uno sconosciuto destinatario, egli prende largamente in esame la questione e afferma che già durante il suo soggiorno del 1759 a Portici, si era fatto convincere che le pitture di Ercolano sarebbero state eseguite in buon fresco⁽³⁰⁾. Il Winckelmann, invece, già durante il suo soggiorno a Portici propendeva a ritenere che le pitture antiche fossero delle tempere: egli condivideva in questo caso, come scrisse in una lettera a Mengs dell'11 marzo 1758⁽³¹⁾, il parere di Luigi Vanvitelli. Nella sua prima descrizione (v. app. I) del *Giove e Ganimede* egli precisa che il dipinto, al contrario della mag-

gior parte di quelli conservati, fosse eseguito a fresco, ma che la materia si distinguesse dalla moderna tecnica dell'affresco per un intonaco molto più fine. Sembra che in queste osservazioni il Winckelmann abbia fatto sue le idee del Mengs sulla struttura degli intonaci antichi di cui tratta nella lettera del 1773. Secondo il pittore la preparazione degli affreschi ercolanensi era suddivisa in tre strati di cui quello superiore era di una grana talmente fine da non permettere la distinzione delle giornate⁽³²⁾.

Dato che il falso è stato trasportato su tela già nel XIX secolo si ignora la struttura dell'intonaco prima di questo intervento e non possiamo quindi stabilire se Mengs ha seguito i principi tecnici da lui analizzati per la pittura antica. Ciò che osserva Winckelmann a proposito dell'intonaco del *Giove* e *Ganimede* lascia infatti supporre che Mengs si sia servito di tali criteri tecnici: «... ma quella (intonacatura) della Pittura di cui si tratta non arriva alla grossezza del dito mignolo, ed è tutta di calce finissima e bianca quanto latte» (relazione di Perugia). Dato che Mengs e Winckelmann erano di diverse opinioni sulla tecnica delle pitture murali di Ercolano non si può escludere che il pittore volesse dimostrare con il suo falso la giustezza della sua tesi. Anche ammettendo che Mengs abbia ceduto ad implicarsi nella faccenda per questioni economiche, il vero movente deve essere stata la sua ambizione artistica. Le sue cognizioni sia tecniche che formali delle pitture antiche, cognizioni acquisite durante la permanenza a Napoli dall'ottobre 1759 al maggio del 1760, e il continuo ed intenso scambio di idee con lo stesso Winckelmann, fecero maturare in lui l'idea di far rinascere la pittura antica: sono proprio altre sue opere dello stesso periodo ad attestare codesti suoi precisi interessi. Doveva, quindi sembrargli molto interessante di eseguire una imitazione così fedele da poter essere creduta autentica. L'approvazione del dipinto da parte di Winckelmann doveva sembrargli la massima conferma delle sue pretese e della sua abilità artistica⁽³³⁾. E' questo lo stesso fenomeno che si può osservare nella faccenda di un quadro, dipinto per il Cardinale Archinto che dai critici d'arte contemporanei fu ritenuto opera di Raffaello e di cui Mengs reclamò la paternità, invidiato per questo dai pittori e ammirato dagli esperti⁽³⁴⁾.

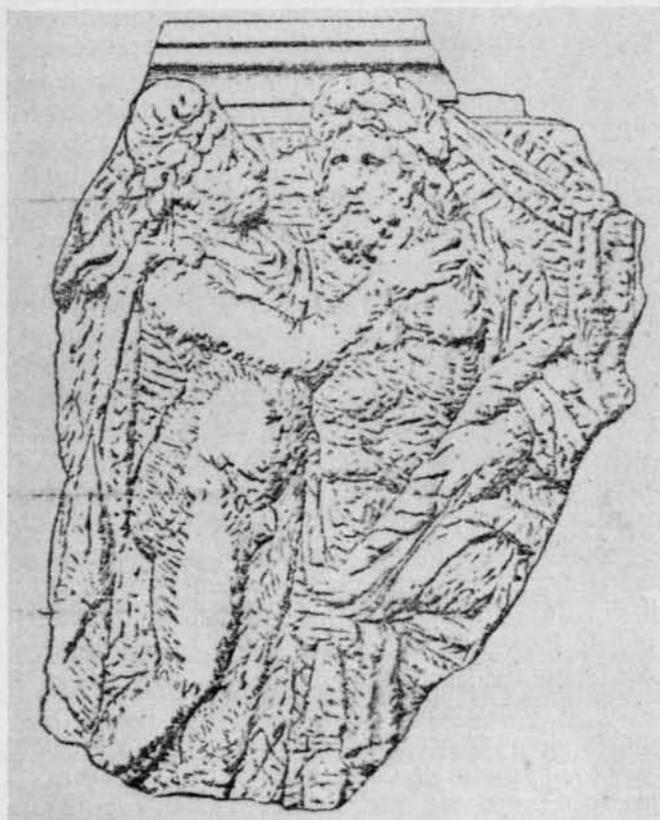
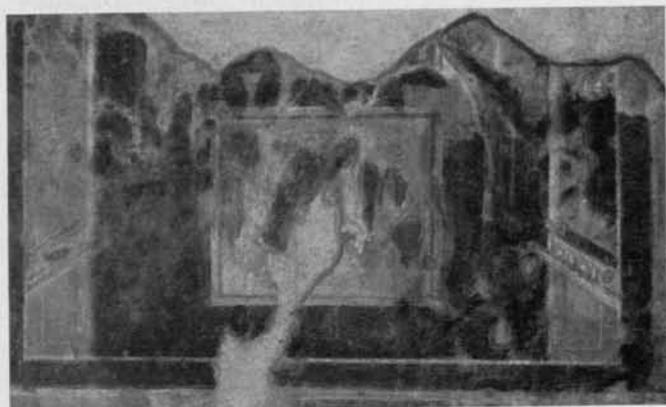
Il falso di Mengs è un esempio indicativo del noto fenomeno che una falsificazione può essere riconosciuta come tale soltanto quando il gusto estetico del falsario che egli condivide con la maggioranza dei suoi contemporanei viene a mutarsi sotto la spinta di una nuova corrente stilistica, come ha già osservato Carl Robert⁽³⁵⁾. I contemporanei accettano il falso come autentico perché non sono in grado di riconoscere nei caratteri stilistici della falsificazione le particolarità del linguaggio artistico della loro epoca.

Considerando il giudizio favorevole di Winckelmann sul falso di Mengs sotto questa luce risulta evidente che fu proprio il loro profondo accordo

su questioni estetiche ad impedire all'archeologo di accorgersi della falsificazione: l'opera concordava con i caratteri stilistici e formali della pittura antica come la vide Winckelmann, e Mengs a sua volta condivideva le idee del suo amico sulla bellezza ideale dell'arte antica e quindi poteva imitare l'antico soltanto in questo modo congeniale al concetto di Winckelmann. Che l'affresco del *Giove* e *Ganimede* non si adegui alla maniera del suo autore e riveli pochi paralleli stilistici con altre sue opere, risiede nella sua stessa natura. Tuttavia, possiamo trovare figure simili nell'opera del Mengs a quelle di Giove, di cui Winckelmann criticava la mancanza di maestà: il volto ricorda il cartone di Karlsruhe per il filosofo (dipinto nel 1756 per il marchese Croixmare), mentre il profilo di Ganimede può essere accostato allo studio ad olio di una testa di fanciullo, sempre a Karlsruhe. Il piedistallo appoggiante su zampe leonine ritorna, seppur leggermente modificato, nel coevo dipinto di *Augusto* e *Cleopatra* della collezione Czernin. E' però anche da notare un'ovvio rapporto stilistico con i due falsi di cui Casanova fece i disegni che Winckelmann riprodusse nella *Storia delle Arti*, soprattutto nei profili delle teste (figg. 2 e 3). Ciò non dà tuttavia maggior credito alla tesi del Pelzel ma al contrario afferma quanto la maniera «antica» del Casanova fosse influenzata dallo stile del maestro. Basti confrontare il disegno del Casanova con le tre danzatrici al disegno preparatorio del Mengs per il *Parnaso* di Villa Albani (fig. 4), databile attorno al 1759-60 (Vienna, Graphische Sammlung Albertina) per vedere come la forma delle teste e anche dei profili, i panneggi e persino la grafia dei due fogli del Casanova dipendano direttamente dallo studio del Mengs. Ne dà un'ulteriore conferma il fatto che il gruppo delle due Muse danzanti Tersicore e Euterpe, ha fornito il modello per il gruppo delle danzatrici del Casanova, e in una maniera che mette in evidenza il metodo compilatorio di cui Casanova si è servito per il pasticcio. Le teste delle danzatrici in mezzo e a destra copiano direttamente le teste delle due Muse così come appaiono nel disegno dell'Albertina mentre l'atteggiamento della Musa Euterpe che nel disegno di Mengs è vista da tergo viene ripreso nella danzatrice in mezzo, vista però frontalmente.

Queste osservazioni danno una chiara prova della mancanza inventiva del Casanova. Sarebbe quindi assurdo di attribuirgli l'invenzione e l'esecuzione di un'opera che anche dal punto di vista iconografico rivela l'impronta di un'artista di grande erudizione e di altrettanta grande capacità compositiva quale era appunto il Mengs proprio in quegli anni.

Esaminando la genesi iconografica del *Giove* e *Ganimede* e i suoi modelli compositivi è evidente che il dipinto è una creazione non antica e ne risulta anche quali fossero gli orientamenti formali del suo autore. Già Carl Justi ha osservato il rapporto compositivo con un dipinto rinvenuto negli scavi di Ercolano raffigurante *Pan* (risp. Marsia) con *Olimpo* (fig. 5). Mengs conobbe sicuramente



X
9

7
9 8
10

- 7. Raffaello e scuola, Concilio degli Dei. Roma, Farnesina.
- 8. Raffaello e scuola, Giove bacia Amore. Roma, Farnesina.
- 9. Giove e Ganimede, Ostia antica, casa di Ganimede.
- 10. Giove e Ganimede (riproduzione di un rilievo della collezione di antichità di Dresda).

questa composizione sia di persona, durante il soggiorno napoletano del 1759, oppure attraverso l'incisione riprodotta nel primo volume delle *Antichità di Ercolano esposte* di cui possedeva un esemplare⁽³⁶⁾. Questo però non è l'unico modello da cui deriva la composizione del falso. Fino ad oggi non è stato notato che in uno dei riquadri della cupola centrale nella loggia di Villa Madama (fig. 6) è raffigurato *Giove con il suo coppiere Ganimede*. La composizione, basata su un disegno di Baldassare Peruzzi, presenta sorprendente affinità con il dipinto ercolanense di *Pan e Olimpo*⁽³⁷⁾. La posa di Giove, assiso in trono, con il fascio dei fulmini in mano e l'aquila ai suoi piedi, è legata strettamente sia al Pan del dipinto di Ercolano sia al Giove dell'affresco di Mengs, mentre la figura di Ganimede invece si ricollega in senso inverso alla figura del dio Liber su un sarcofago nei Musei Vaticani con la rappresentazione di un porto⁽³⁸⁾. Il fatto che nella Villa Madama sia raffigurato il tema di Giove e Ganimede — rarissimo nell'arte postantica, almeno per il Cinque e il Seicento — lascia supporre che nel Cinquecento sia stata conosciuta una raffigurazione antica di questo soggetto e di una simile composizione, perlomeno nella figura di Giove che ipoteticamente doveva appartenere allo stesso schema tipologico come il dipinto ercolanense con *Pan e Olimpo*, uno schema che del resto deve essere stato molto diffuso anche nell'arte antica come vedremo in seguito. Deriva da questo modello tipologico probabilmente anche il gruppo di Giove con Amore nel *Consiglio degli Dei* (fig. 7), nella volta della Loggia della Farnesina, in cui l'atteggiamento dell'Amore è stato a sua volta modello diretto per il Ganimede del Mengs. Sempre alla stessa tipologia appartiene un'altro affresco della Farnesina, cioè *Giove che bacia Amore*, in uno dei pennacchi della stessa volta (fig. 8). Confrontandolo con l'affresco di Villa Madama non sembra improbabile che ambedue le composizioni derivino dallo stesso modello antico. Non è qui il luogo di approfondire il discorso sulla genesi del motivo di questo gruppo nella scuola raffaellesca e le sue probabili origini. E' però da prendere in considerazione come una delle fonti antiche, soprattutto per il tema raffigurato nella Loggia di Villa Madama, il riquadro centrale della Volta Dorata della Domus Aurea che non è conservato ma di cui esiste un disegno di Francisco de Hollanda copiato quando l'originale era ancora in sito nel Cinquecento. Sullo stesso disegno si basa una ricostruzione dell'intera composizione del dipinto che è riprodotta nell'opera del Turnbull⁽³⁹⁾. Il dipinto della Domus Aurea raffigurava Giove, Ganimede, Mercurio e Venere. Ganimede non era però rappresentato come il coppiere del padre degli dei, essendovi chiaramente espresso il rapporto amoroso che lo lega a Giove. Il Mengs era sicuramente a conoscenza del dipinto, allora già distrutto, attraverso l'incisione nel volume del Turnbull e non è da escludere che esso sia stato uno dei suoi modelli iconografici. Ma è tuttavia poco convincente la tesi avanzata dal Sichtermann nel suo stu-

dio sull'iconografia antica di Ganimede⁽⁴⁰⁾ che il dipinto della Domus Aurea possa stare alla base anche per quanto riguarda la composizione del falso.

Oltre all'affresco di Villa Madama e al dipinto distrutto della Domus Aurea è da prendere in considerazione anche una documentazione letteraria di un dipinto antico di uguale soggetto come modello iconografico del falso. Marcello Venuti nella sua pubblicazione dei ritrovamenti di Ercolano, apparsa nel 1749, menziona un dipinto raffigurante « una figura che abbraccia Ganimede »⁽⁴¹⁾, la cui esistenza non è nemmeno confermata — neanche nello stesso Settecento — altrimenti il Winckelmann lo avrebbe sicuramente menzionato o nella descrizione del falso oppure in un'altra occasione. Perciò il Helbig era del parere che Venuti erroneamente avrebbe identificato il dipinto di *Pan e Olimpo* come *Giove e Ganimede*. A questa tesi che è stata condivisa anche dall'Overbeck⁽⁴²⁾, si oppone il fatto che già Winckelmann, nella citata lettera a Mengs, descrivendo alcuni dipinti rinvenuti a Ercolano, denomina il dipinto in questione giustamente *Marsia e Olimpo*. Non si può quindi supporre che l'esperto antiquario Venuti si sia sbagliato a tal punto sulla identificazione del soggetto che del resto è sufficientemente caratterizzato nella figura di Marsia (orecchioni da asino, vello caprino, flauto.)

E' ben possibile che Mengs conoscendo il testo del Venuti e sapendo che questo dipinto non era più a Portici si sia ispirato a questa notizia per l'iconografia del dipinto, forse anche con l'idea di poter fornire eventualmente una buona provenienza al dipinto contraffatto.

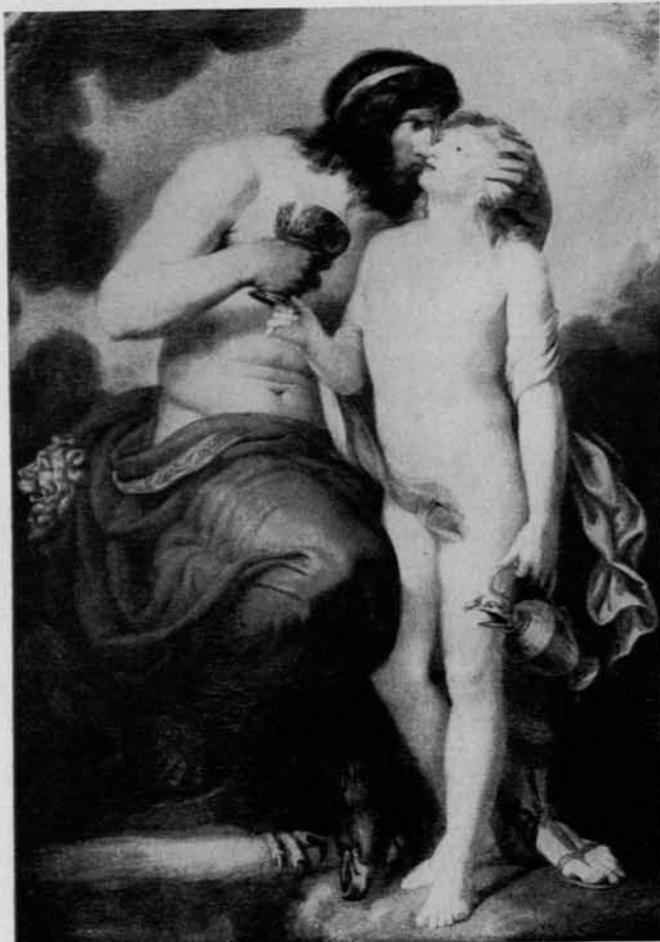
Probabilmente riferendosi al falso del Mengs, l'Overbeck ha espresso l'opinione che « tutte le opere che raffigurano o sembrano raffigurare Giove e Ganimede in atteggiamento amoroso sono da considerare o come decisamente false o di dubbia autenticità oppure si devono interpretare con diverso significato ». Questa affermazione è stata confutata da un dipinto ritrovato durante gli scavi di Ostia, eseguiti poco prima del 1920. Guido Calza si è occupato della genesi iconografica del tema di Giove e Ganimede nella sua pubblicazione degli edifici della via dei dipinti (Casa di Bacco fanciullo, Casa di Ganimede) e delle pitture in essi contenuti⁽⁴³⁾. L'affresco frammentario (fig. 9), pubblicato dal Calza, situato tuttora nel tablinum della Casa di Ganimede, rappresenta Giove seduto in trono con uno scettro in mano. I suoi piedi poggiano su di un piedistallo di forma simile a quella del dipinto del Mengs. Ganimede sta accanto al padre degli dei, quasi completamente nudo, visto di profilo, con le gambe leggermente incrociate; il braccio destro è piegato e la mano (distrutta) reggeva forse un recipiente. La mano, la testa ed il torso di Giove sono andati distrutti, ma si vede ancora chiaramente che la sua mano sfiora la guancia di Ganimede. Il Calza dedusse dell'esistenza di questo dipinto che quello descritto dal Venuti può

ben essere esistito dal momento che l'affresco di Ostia appartiene alla stessa tipologia iconografica che fino a questo momento era stata ritenuta non antica. Ma come abbiamo visto, anche il dipinto della Domus Aurea apparteneva a quella stessa tipologia iconografica di cui l'Overbeck contestò l'autenticità in antico. Dal momento però che l'affresco di Ostia non copia direttamente il gruppo di Giove e Ganimede della Volta Dorata della Domus Aurea, si deve concludere che esistevano anche altre versioni dello stesso tema nell'antica pittura romana. A favore di questo parere si possono citare altre due raffigurazioni dello stesso soggetto: il mosaico degli amori di Giove in Bordj bov Arréridj in Algeria (Ouled Agla) in cui Ganimede è rappresentato come coppiere di Giove (visto di profilo con le gambe leggermente incrociate e sul cui ginocchio si poggia il giovinetto con il gomito sinistro) (44). Questa composizione somiglia strettamente al dipinto di Ostia. L'altro esempio iconografico corrispondente è costituito da un rilievo di marmo, incompiuto, che si trova a Dresda (fig. 10), noto sin dall'Ottocento. In origine esso apparteneva alla collezione Dressel, formata a Roma e passata nel 1885 all'Antikensammlung di Dresda (45). L'autenticità di questo pezzo è stata posta in dubbio da Paul Herrmann senza validi motivi (46). Helmut Sichtermann invece ha accettato il rilievo tra le rappresentazioni antiche del mito di Ganimede, facendo notare come sia l'unico in cui Giove e Ganimede mostrino un atteggiamento affettuoso (47). Ma anche il dipinto di Ostia appartiene a questa tipologia. Ganimede con il cappello frigio poggia il braccio destro su quello di Giove che a sua volta abbraccia il giovinetto. La visione di profilo e la posizione del braccio destro di Ganimede ricordano direttamente il falso antico del Mengs. Anche il viso di Giove è simile in ambedue le raffigurazioni. Pur rimanendo aperto il quesito sull'autenticità del rilievo di Dresda, si può ritenere con una certa sicurezza che essa appartenesse ad un tipo iconografico la cui esistenza è accertata nell'antichità. Ammettendo pure che il rilievo di Dresda sia falso è comunque da escludere che sia stato eseguito nel Settecento, successivamente, cioè, all'affresco del Mengs. La sua incompiutezza e la sua fattura provinciale lasciano piuttosto supporre che, assieme al dipinto di Ostia e a quello, non conservato, della Domus Aurea, esso derivi da un'opera di buona fattura e di una certa fama dell'antica pittura romana che forse trovò un riflesso formale persino nel dipinto di Ercolano con *Marsia e Olimpo*. Questo prototipo sembra però essere stato sconosciuto nel Settecento e la sua esistenza si può soltanto ipoteticamente stabilire. Lo stesso Winckelmann non chiarisce se oltre al *Giove e Ganimede* fosse a conoscenza di altre rappresentazioni dello stesso soggetto nell'arte antica. Egli si riferisce ad un passo di Pausania in cui si parla di un dono votivo degli abitanti di Gnathi della Tessaglia raffigurante Giove e Ganimede che si trovava in Olimpia posto su di una colonna (48).



11. Storia di Amore e Psiche (part. da J.J. Winckelmann, "Monumenti antichi inediti", II).

Nei *Monumenti Antichi Inediti* il Winckelmann descrive un rilievo a più figure in Villa Borghese che secondo la sua identificazione rappresentava Giove in trono al cui lato destro si appoggiava Ganimede (fig. 11) mentre più tardi Heydemann e Overbeck videro giustamente in questa rappresentazione Giove ed Amore (49). Ciò nonostante questo gruppo può essere preso in considerazione come uno dei prototipi iconografici del nostro falso, perché indubbiamente Mengs conosceva l'interpretazione che dava Winckelmann di questo rilievo. Inoltre ritroviamo relazioni tra il gruppo di Giove ed Amore nel citato mosaico algerino e quello di Giove e Ganimede soprattutto nella figura del giovinetto. Anche se esiste una genesi tematica ed iconografica nell'antichità del soggetto raffigurato dal Mengs, non sappiamo quanto l'artista vi si sia riferito nell'esecuzione del falso. Tra tutti i paragoni iconografici e tipologici citati soltanto il gruppo di Marsia e Olimpo di Ercolano e l'affresco di Villa Madama possono essere presi in considerazione come antefatti diretti del falso.



12. Wilhelm Böttner, Giove bacia Ganimede. Già nella collezione Löwenfeld.

Di origine non antica è il motivo del bacio: esso infatti non appare in nessuna delle raffigurazioni antiche finora note del tema che mostrano Giove e Ganimede in atteggiamento affettuoso. Nel dipinto di Ostia, nonostante il suo stato rovinoso — le due teste sono completamente distrutte — e tuttora riconoscibile che la mano di Giove toccava il viso di Ganimede; è quindi probabile che in origine lo atteggiamento delle due figure esprime il legame affettivo in una simile maniera come lo vediamo nel rilievo conservato a Dresda. Ma non abbiamo nessuna prova che il motivo del bacio nel falso si basi su un'antica tradizione figurativa, mentre è ovvio che Mengs qui si sia ispirato al già citato gruppo di Giove e Amore della Farnesina (fig. 8), che, nonostante il soggetto differente, è l'unica precedente raffigurazione di un rapporto amoroso tra il padre degli dei e un giovanetto. Che Mengs si sia principalmente basato sulle pitture della Farnesina è confermato anche dalla figura di Ganimede che riprende, come abbiamo visto, il motivo dell'Amore dal *Consiglio degli Dei* (fig. 7). L'idea di raffigurare il bacio tra Giove e Ganimede, un motivo che non appare nemmeno nelle fonti letterarie antiche, può provenire quindi dal dipinto della Farnesina, certamente creduto da Mengs opera di Raffaello, dato il quasi identico rapporto sentimentale tra le due figure. E' stato Otto Kurz⁽⁵⁰⁾ a porre attenzione sul dramma *Adone* di Giambattista Ma-

rino⁽⁵¹⁾ dove appare il motivo del bacio tra Giove e Ganimede: « Non gli reca il garzon giammai da bere / che pria nol baci il re, che l'ciel comanda / e trae da quel baciare maggior piacere / che da la sua dolcissima bevanda / Talvolta a studio e senza sete avere / per ribacciarla sol da ber comanda ».

Come il Kurz ha giustamente osservato non può essere casuale il fatto che l'affresco del Mengs appaia come una illustrazione al testo del Marino. Si deve supporre che Mengs abbia conosciuto il citato passo del dramma più famoso del poeta italiano e che anche questi versi costituiscono uno dei riferimenti iconografici di cui si è servito il pittore. L'esame sulle possibili fonti sia tipologiche sia iconografiche del falso porta alla conclusione che il dipinto della cui autenticità Winckelmann era convinto si rivela oggi come una abile sintesi di tradizioni antiche e rinascimentali realizzata in un linguaggio che tuttavia indica chiaramente i caratteri stilistici del classicismo settecentesco.

Per quanto sappiamo, il tema di Giove che bacia Ganimede è stato raffigurato dopo Mengs soltanto dal pittore tedesco Wilhelm Böttner. Goethe cita questo quadro lodandolo in *Winckelmann und sein Jahrhundert*⁽⁵²⁾. Il dipinto di Böttner (fig. 12), fu eseguito a Roma intorno al 1780 ed inciso da J.A. Nahl; nel 1906 fu venduto in un'asta a Berlino, assieme alla collezione Löwenfeld⁽⁵³⁾ e da allora se ne sono perse le tracce. Esso deriva chiaramente dal falso del Mengs che in quel tempo si trovava a Roma ed era accessibile a tutti. Il modo di rappresentare il soggetto è però completamente diverso e si adegua più al gusto della fine del XVIII secolo. L'espressione sdolcinata, quasi lasciva, contiene già elementi che saranno tipici della pittura ottocentesca dei *Salon*. Dal confronto con questa derivazione risulta ancora più evidente il carattere lineare e anticheggiante del falso e si comprende meglio il suo successo nel Settecento e ancora agli inizi dell'Ottocento. Oggi è indubbia la paternità mengsiana, ma il grado di adattamento alla pittura antica è tanto più sorprendente se si tiene conto dei pochi dipinti antichi allora noti. L'affinità con l'arte antica alla quale Mengs aspirava sia in teoria che in pratica, lo predestinava più di ogni altro pittore contemporaneo — a parte dei falsari di mestiere — a questa imitazione dell'antico. Dal momento che mai quanto negli anni 1759-1761, l'assimilazione, nella propria opera all'antico interessa il Mengs, bisogna considerare il *Giove e Ganimede* come la conseguenza logica delle sue teorie artistiche che erano anche il risultato dell'amicizia e dello scambio di idee col Winckelmann.

APPENDICE

LETTERE E CITAZIONI RELATIVE AL FALSO ANTICO DI MENG S

I - Lettera di Winckelmann ad un ignoto destinatario del 15 nov. 1760. (Perugia, Biblioteca Comunale, Ms. 3170/84) (v. nota 22).

« ... Non presumo di voler descrivere la bellezza di questa figura di un giovanotto di sedici anni vi vorrebbe il sublime pennello e la magia del colorito del Raffaello dei tem-

pi nostri, del pittor di bellezza, del nostro Mengs, il quale è una delle quattro persone a parte del segreto...».
(Gian Biagio Furiozzi, *Una relazione inedita di Giovanni Winckelmann*, in *Paragone* 21 (1970), n. 243, pp. 67-68 (p. 74).

II - Lettera di Winckelmann a Wiedewelt, 9.12.1760.
(Rehm-Diepolder, II, n. 377).

«Fuori Roma è stato trovato un dipinto (e non so esattamente dove) che è il più bello finora pervenutoci dall'antichità. Mostra Giove in grandezza naturale nell'atto di baciare Ganimede con una espressività ed una cura esecutiva unica. E' un affresco puro in quanto se fosse stato tempera non ce ne sarebbe rimasto nulla. Siccome è una scoperta fatta segretamente, la pittura non è stata trasportata con il muro, ma una persona del tutto allo scuro lo ha staccato con l'intonaco imballandolo con truccioli umidi e portata a Roma. Quivi i pezzi sono stati ricomposti segretamente da un incompetente e devono perciò essere di nuovo spezzati».

III - Lettera di Winckelmann a Muzell-Stosch, 15.12.1760.
(Rehm-Diepolder, II, n. 379, p. 109).

«...E' stato trovato fuori Roma, non so dove, il più bel dipinto finora apparso alla luce e di lungi superiore a qualunque ritrovamento fatto a Portici. Rappresenta Giove che bacia Ganimede in grandezza naturale, il giovinetto ha l'aspetto di un bel diciottenne. La sua testa è così bella da non poter essere descritta. Il dipinto è eseguito a fresco e questa scoperta è stata fatta segretamente da gente inconsapevole e la pittura non è stata tagliata con il muro, ma l'intonaco è stato tolto a pezzi come veniva via: i frammenti sono stati poi ricomposti. La composizione è completa. E' capitato nelle mani di una persona incompetente: il segreto è a conoscenza di cinque persone ed il Cardinale, almeno tramite me, non ne saprà mai nulla. A causa di questa segretezza mi è costata molta fatica venir a conoscenza di questo dipinto e poterlo infine vedere, se, poi, le opere d'arte in Germania non venissero danneggiate e distrutte nessuno sarebbe più degno di questo tesoro del Re di Prussia ed io mi adopererei a questo fine».

IV - Lettera di Winckelmann a Muzell-Stosch, 3.1.1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 380, p. 111).

«...Io ho rivelato il segreto del dipinto al medesimo (Cardinale Albani - n.d.r.). Ganimede languisce di voluttà e tutta la sua vita sembra essere un bacio. Il padre degli dei non è all'altezza artistica del suo beniamino. La stima è di 2.000 zecchini».

V - Lettera di Winckelmann a Volkmann, 27.3.1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 397, p. 131).

«...E' stato trovato un dipinto antico poco distante da Roma, figure a grandezza naturale, che supera qualsiasi reperto ercolanense: rappresenta Giove e Ganimede».

VI - Lettera di Winckelmann a Stosch, 2.5.1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 412, p. 148).

«...Se si avesse adesso tempo di pensare a cose dell'arte avrei proposto al Re di Prussia il dipinto di cui le ho scritto. E' certamente la cosa più bella al mondo ed essendo io tra le tre o quattro persone che ne sono a conoscenza avrei potuto trattare la vendita senza bisogno di mediatori mendaci come per esempio Gotzkofsky. Consideri tutto questo come non detto».

VII - Lettera di Winckelmann a Bianconi, 24.7.1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 429, p. 164).

«...e già Vi avrei risposto, se dall'una parte la scarsità di materia dall'altra il segreto che mi si fa di due Pitture antiche scoperte poco fa, e compagne del già accennato Ganimede, non mi avesse obbligato di sospendere l'ossequiosa esecuzione degli ordini di cui cenni non che le richieste debbo mettere in conto di quegli onori, a' quali si riduce tutta la mia ambizione...».

VIII - Lettera di Winckelmann a Bianconi, fine settembre 1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 442, p. 177).

«...Tra le antichità venute di fuori sono due Pitture, compagne del Ganimede da me accennato in un'altra mia, ma di minor grandezza di questo, e le figure di esse non



13. Antonio R. Mengs, Giove e Ganimede (prima del restauro). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

passano due palmi d'altezza. Il Possessore, mio amico il Cav.re Diel de Marsilly le fece venire nascostamente poco prima della sua morte, da quella Cava o Stanza medesima dove fece staccare il primo quadro. Questo segreto gelosamente celato agli amici suoi più cari è rimasto seppellito con lui e sin'ora è stata delusa ogni premura di venirne in traccia. Non si è potuto rivelare altro se non d'essere venute dalla parte di Bolsena. Le due pitture posteriori staccate in pezzi... dal muro col filone superiore dell'intonaco in questa guisa medesima che si praticò col primo, ma commesse assieme non da un muratore ma da un esperto artefice cioè dal Sig.re Gio. Casanova, furono diseguate anche da questo e mandate in Inghilterra prima che ne trapelasse la minima notizia. Il Disegnatore non ebbe campo di copiare per se stesso i disegni chiestigli e si contentò di contorni esatti fatti con Lapis rosso, ed eccone i soggetti... (segue una descrizione iconografica) p. 179: Nell'esecuzione del colorito, non essendomi toccato di vedere le pitture medesime, mi rimetto al giudizio di chi le ha disegnate, il quale assicura, non essere inferiore a quello del Ganimede, di cui si fanno disegni per diversi Inglesi».

IX - Lettera di Winckelmann a Mengs, 16.12.1761.
(Rehm-Diepolder, II, n. 460, p. 197).

«...Mi farete un singolar favore di fregiare le lettere vostre con simili osservazioni; e prima di scordarmene, vi supplico di non celarmi quello, che si può sapere d'alcune pitture antiche del Cavalier Diel passate per le mani vostre, e vendute. Ne ho proprio bisogno nella mia Storia dell'Arte. Vi giuro anticipatamente, che questo resterà sotterra, finché il libro possa uscire dalla stampa».

X - Lettera di Winckelmann a Bianconi, 27.2.1762.
(Rehm-Diepolder, II, n. 467, p. 204).

«Fra le ultime scoperte d'Ercolano tengono il primato quattro pitture a tempera le quali si lasciano addietro tutte le altre, e se non fossero comparse quelle di Roma, di cui ho dato ragguaglio oserei dire, che quelle sole possono dar idea di quelle opere de' Pittori Greci di cui tante meraviglie decantano gli autori antichi».

XI - Lettera di Winckelmann a Volkmann, 3.3.1762. (Rehm-Diepolder, II, n. 471, p. 210).

« ... Sono state scoperte qui a Roma, o piuttosto sono apparse, delle pitture antiche in grandezza naturale e sono di una tale bellezza quale il mondo non ha ancora visto. Cinque di esse sono state mandate in Inghilterra e ne ho potuto vedere solo i disegni. L'ultimo dei dipinti con quattro figure è stato venduto per 4.000 scudi. Uno di questi è ancora in Italia, precisamente *Giove che bacia Ganimede*, l'intera vita dell'efebo di una mirabile bellezza sembra essere racchiusa in questo bacio. Darò di questo esauriente notizia nella mia Storia dell'Arte Antica. Si ignora ancora dove sia stato scoperto perché il suo proprietario, celibe, è morto e con lui il suo segreto: era mio buon amico, ma non a tal punto ».

XII - Winckelmann, *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, libro VII, cap. III. Prima edizione italiana completa. II, Prato, 1830, p. 957:

« Dopo che da tempo assai lungo non si era più scoperta né in Roma, né nelle sue vicinanze veruna antica pittura ben conservata, e poca speranza si poteva pure aver di scoprirne, tornò alla luce del giorno nel settembre dell'anno 1760 una pittura, che non era mai fino a quel tempo stata veduta, e che anzi oscurava tutte le pitture Ercolanensi allora conosciute. Rappresenta essa un Giove sedente, incoronato d'alloro (ad Elide egli aveva una corona di fiori), in atto di baciar Ganimede, il quale porta nella mano destra una tazza ornata di un bassorilievo, e nella sinistra un vaso, dal quale egli versava l'ambrosia agli dei. Il quadro è otto palmi alto, e largo sei, e le due figure sono di grandezza naturale, avendo però Ganimede quella di un giovinetto di sedici anni. Questi è intieramente nudo, e Giove lo è fino al basso ventre, che ha coperto con un panno bianco; questo tiene i piedi sopra un suppedaneo. L'amato di Giove è sicuramente una delle più straordinariamente belle figure, che ci siano rimaste dall'antico, ed io non saprei trovar nulla da paragonare col di lui volto; spira da esso tanta voluttà, che tutta la di lui anima sembra portarsi tutta in quel bacio ».

« Questo quadro fu scoperto da un forestiere il cavaliere Diel de Marsilly di Normandia, una volta luogotenente dei granatieri della guardia del re di Francia, e che aveva circa quattro anni precedentemente stabilita in Roma la sua dimora. Egli volle portarlo via dal luogo in cui si trovava, e perché la segretezza di questa scoperta non permetteva di far segare il muro, e di conservar col medesimo tutta intiera la pittura, così egli staccò pezzo per pezzo l'intonaco superiore del muro, ed in tal maniera portò via da Roma in molti pezzi questo raro tesoro. Operava in tal guisa per timore di esser tradito, e per evitare qualunque reclamo di un muratore, che lavorava nella di lui casa, e dal quale egli aveva fatto distendere uno strato di gesso della grandezza del quadro, sul quale egli medesimo disponeva poscia tutti i pezzi l'uno accanto all'altro ».

XIII - Lettera di Winckelmann a Heyne, 4.1.1766. (Rehm-Diepolder, III, n. 753, p. 151).

(pubblicato in *Göttingische Anzeigen für gelehrte Sachen*, vol. 14, 1.2.1760, p. 109-111).

« Io sono stato ingannato con notizie di antichi dipinti da un furfante ben noto a Roma e che in tempi passati poteva vantarsi della mia amicizia, anzi proprio nell'epoca in cui lo degnavo della massima confidenza questa malevola persona mi ha trasmesso notizie inventate: mi ha dato i disegni inventati da lui di questi dipinti e due di essi si trovano incisi su rame nell'edizione della mia Storia dell'Arte Antica. Mi sono reso conto di questo inganno solo dopo la partenza di questo vile individuo per Dresda e finora non ho trovato una occasione acconcia per rivelare questo inganno ».

XIV - Chiarimento di Giov. Casanova pubblicato in *Hallsche Gelehrte Neue Zeitung*, vol. 85, lunedì 20 ottobre 1766. (Rehm-Diepolder, IV, n. 235, p. 400).

« Per porre fine alle sue macchinazioni e convincerlo della sua ignoranza mi sono divertito a fare delle copie che lui ed i suoi amici, i suoi protettori tutta gente che parla ex-cathedra a Roma riconobbero per vere antichità. Volevo, oltre che per mio divertimento, convalidare le mie

idee e nessuno mi potrà accusare di aver venduto "pasticci". Ciò che succede tutti i giorni a Roma ed il modo di ingannare i forestieri attestano l'abilità degli artisti e la sincerità o l'ignoranza degli antiquari. H.W. non deve lamentarsi di essere caduto nello stesso laccio che io, per suo volere, dovevo parare al pubblico; certamente si ricorderà quanto spesso mi ha messo in croce perché gli facessi questi disegni che gli servivano per chiarire i punti oscuri di vari autori e mostravano al contempo la sua profonda erudizione... ».

XV - Winckelmann *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst...* (1766), ed. Donaueschingen, 1825, Bd. 9, p. 136. « Abbiamo su di un dipinto, ritenuto da molti autentico, un Giove che vuole baciare Ganimede e di cui fu accennato nella Storia dell'Arte... ».

XVI - Lettera di Winckelmann a Walther, 18.1.1766. (Rehm-Diepolder, III, n. 754, p. 154).

« ... Vi prego: I) di distruggere le due incisioni in rame di pag. 262 e 263 in quanto false; II) di cancellare tutto ciò che ho scritto allo stesso proposito da pag. 275 a pag. 280. Cioè a pagina 275 dalle parole: a Roma stessa... fino a pagina 280 alle parole: e la figura più giovane sarebbe Tetide. E' infatti necessario che questo inganno sia trattato e svelato in più di un mio scritto, come diverrà noto a Voi... ».

XVII - Lettera di Winckelmann a Muzell-Stosch, 15.11.1766. (Rehm-Diepolder, III, n. 812, p. 219).

« Casanova non merita ad essere nominato né da me né da Voi. Era qui fino a poco tempo fa, e se fosse presente ora sarebbe condannato a dieci anni di galera quale falsario. Non ho nulla più a che fare con lui e da due anni non ne so nulla. Ciò che altrimenti avrei da dire sarebbe lungo da raccontare: basti dire che lui e Mengs si erano uniti per rendermi ridicolo agli occhi del mondo ed il sospetto su quest'ultimo è stato la causa della rottura definitiva ».

XVIII - *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, XIII (I), Lipsia, 1772, p. 130 e segg.

« Il disegno del *Giove che bacia il Ganimede* per il dipinto che sollevò la nota inimicizia tra Casanova e Winckelmann, e di cui Casanova si riconobbe quale autore... ».

XIX - Lettera di Gian Ludovico Bianconi a Giuseppe Benvenuto Venuti (?), terminus ante quem, 4.3.1780-1781, pubblicata in *Antologia Romana*, XVIII (1791-2), N. XXV, Dic. 1791, p. 199-200.

« ...una breve storiella poco nota anche in Roma, e che merita di sapersi. Non sono molt'anni, che un certo gentiluomo francese durò qualche tempo a portare dalla campagna in Roma su d'un carro alcuni gran frammenti d'intonaco di muro dipinti di belle tempere, e faceva egli credere, che li staccava con gran fatica da certe antiche grotte da lui scoperte, e note a lui solo, indi vendevali a caro prezzo ai curiosi forestieri imperfiti. Se vi porterete a Roma, vedete in vendita ancora la più bella di queste pitture, che è un Giove di naturale grandezza, il quale bacia Ganimede, riconosciuto ora per opera d'un noto e bravo pennello moderno, che inutilmente ha cercato di nascondere la sua bella maniera (nota dell'editore « Questo è il celebre Cav. Mengs ») ».

XX - Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Bassano, 1783, p. LXXXVI-LXXXIX (ed. Azara-Fea, Roma, 1787, p. XXXII-XXXIII).

« Questa moda di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs, e fece un quadro alto più di sei palmi, e largo poco meno, rappresentante Giove assiso in trono con predella ai piedi, e baciando Ganimede, il quale è in piedi con un vaso nella sinistra, e con un nappo nella destra. L'immaginazione la più felice non può figurarsi una bellezza più ideale di quella di questo giovane, né una massa sì divina come quella di Giove. Omero stesso non ci ha lasciato una descrizione più sublime del padre degli dei e degli uomini, quanto il pennello di Mengs in questo quadro. L'attenzione con cui imitò il muro antico gli screpoli che vi finse come se si fosse rotta l'intonacatura nello staccarlo dal muro, le scrostature, i restauri finti per dare ad intendere d'essere stato riaccomodato e la differenza tra la mano che ha eseguito i restauri, e quelle che

fece l'originale: tutte queste cose mostrano che l'arte non può andare più in là per accreditare l'impostura. Questa pittura come altresì le altre due di Casanova si mostravano in casa di Mr. Diel de Marsilly francese. Ma alla sua morte, il Giove restò in potere d'una donna chiamata Madame Smith, che viveva con lui, allora giovane, e adesso vecchia e locandiera a strada della Croce. Come costei siasi resa padrona di questo quadro, io non so: ella tuttavia lo conserva, e vi ha pretensioni grandi. Winckelmann prese anche questa pittura per antica, e la descrisse con molta erudizione nel suddetto suo libro; né io veggio ch'egli si querelasse dell'inganno, come fece per quello di Casanova. Forse perché costui esacerbò l'amor proprio di Winckelmann, avendo lavorato a bella posta per sorprendere la sua perizia nell'arte; o forse, il che è più probabile, perché credette antico fin alla morte il quadro di Giove. Io so che nell'interno dell'intonaco del quadro Mengs lasciò un segno per dimostrare essere quella opera di sua mano. Ma prima di morire gli venne lo scrupolo d'aver fatta questa soverchieria antiquaria, e per darvi riparo raccomandò fervorosamente a sua sorella la Signora Teresa moglie del Signor Maron, che dichiarasse ch'egli era l'autore di esso quadro».

XXI - Goethe, 18.11.1786, *Diario epistolare per Charlotte von Stein* (pubblicato per la prima volta nel primo volume del *Viaggio in Italia* nel 1816, e citato nei *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, II, pp. 222, 408.

«Alcuni anni orsono soggiornò qui un francese noto quale conoscitore e raccoglitore di cose d'arte. Egli viene in possesso di una pittura antica su calce di provenienza sconosciuta. Fece restaurare il dipinto da Mengs e lo pose tra i pezzi più importanti della sua collezione. Winckelmann ne parla con entusiasmo da qualche parte descrivendo il Ganimede che porge una coppa di vino a Giove da cui riceve in cambio un bacio. Il francese morendo lasciò il dipinto alla sua locandiera come autentico. Mengs morendo afferma che esso non è antico, ma che invece è stato dipinto da lui stesso. Ed ora c'è una grande confusione: una parte ritiene che sia stato fatto per scherzo da Mengs, altri dicono che egli non ne sarebbe mai stato capace in quanto sarebbe stato superiore anche alle forze di Raffaello. Io l'ho visto ieri e devo ammettere che anche io non ho visto nulla di più bello della figura del Ganimede, testa e spalle, in quanto il resto è in gran parte restaurato (nota: intanto il dipinto è stato discreditato e la povera donna non riesce a liberarsi del suo tesoro, p. 408). Ho una mia teoria su come è nato questo dipinto, di ciò in seguito. Sia che fosse su tavola invece che su calce tenterei di comprarlo ora prima che aumenti del triplo»⁽³¹⁾.

XXII - Carlo Giuseppe Ratti, *Lettera ad un amico*, Genova s.d. (dopo il 1786), p. 72, Anm. 38.

«Forse questo Ganimede fu molto benemerito del Mengs in certi tempi critici delle sue scadenti fortune. Della utilità del citato Ganimede in pro del Mengs, nulla si afferma di certo; siccome delle gran pretensioni, che dicesi vantarsi la Donna ingiuriata in questo racconto, quantunque accolta, e rispettata sempre dal Mengs. Il vero si è, che il di lui Allievo, al quale si attribuiscono le altre due pitture falsificate sul gusto antico, se pure mai seppe dipingere, dovè partirsi da Roma nel Pontificato di Clemente XIII...».

(¹) v. W. von Pölnitz, *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner*, Monaco, 1929, p. 64.

(²) A.M. Morghen-Tronti, *Un falso antico, opera di Raffaele Mengs*, in *Commentari* I, 1950, p. 109-111.

(³) Winckelmann, Johann Joachim, *Briefe* (a cura di Walter Rehme Hans Diepolder), I-IV, Berlino 1952-1957, sarà citato qui come Rehm- Diepolder. v. soprattutto II (1954), p. 403 ss. e IV (1957) p. 574 ss. [commenti di W. Rehm].

(⁴) *Histoire de l'art de l'antiquité par Winckelmann*, traduite de l'allemand par Michel Huber, Lipsia, 1781.

(⁵) Winckelmann, *Storia delle Arti del disegno presso gli antichi*, a cura di Carlo Fea, Roma, 1783-84, I, p. LIII.

(⁶) Il 29 dicembre 1764 Winckelmann comunica all'editore

Walther a Dresda di aver portato a termine il manoscritto del trattato (v. Rehm- Diepolder, III, n. 688 a, p. 75) che fu finito di stampare soltanto il 1° marzo 1766, come risulta da un'altra lettera di Winckelmann all'editore (v. Rehm- Diepolder, III, n. 762, p. 163).

(⁷) v. Rehm- Diepolder, III, n. 710, p. 103.

Nel postscriptum a questa lettera Winckelmann scrive: «L'amicizia con il mio Mengs attraverso la sua moglie non soltanto si è completamente ristabilita, ma è giunta anche al massimo grado di confidenza».

(⁸) v. Rehm- Diepolder, III, n. 689, p. 77.

(⁹) v. Rehm- Diepolder, III, n. 742, p. 134.

(¹⁰) v. Rehm- Diepolder, III, n. 63, p. 101.

(¹¹) v. Rehm- Diepolder, III, n. 766, p. 175.

(¹²) v. Rehm- Diepolder, III, n. 913, p. 327.

(¹³) Haarhaus, *Auf Goethes Spuren*, Lipsia, 1897, II, p. 89.

(¹⁴) *Storia delle Arti del disegno...*, Dresda, 1764, p. 278. Nell'edizione di Donaueschingen del 1825 manca la descrizione dei falsi del Casanova, mentre non è cancellato il passo riguardante il *Giove e Ganimede*.

(¹⁵) Thomas Pelzel, *Winckelmann Mengs and Casanova. A reappraisal of a famous eighteenth century forgery*, in *The Art Bulletin*, LIV, 1972, 3, pp. 301-315.

(¹⁶) *Deutsche Bibliothek*, a cura del Klotz, tomo IV, pp. 290, 740.

(¹⁷) Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunstsa-chen*, Lipsia, 1769, II, p. XII.

(¹⁸) *Winckelmann's Werke*, a cura di C.L. Fernow, Dresda, 1783-84, I, p. LIII.

Winckelmann's Werke, a cura di Eiselein, Donaueschingen, 1825, V, p. 488 ss.

Winckelmann, *Opere*, prima edizione italiana, Prato, 1830-1834, II, pp. 957-58.

(¹⁹) Così ad esempio nella lettera allo scultore Etienne Falconet del 25 luglio 1776: «Il motivo principale, che mi muove a scriverle, è ciò, che ella dice del defunto mio amico Winckelmann; il che mi è stato molto sensibile, poiché sembra, che il di lei sdegno contro di lui non provenga da altra causa, che dall'imprudente elogio, che quegli fa di me» (Azara- Fea, *Opere di A.R. Mengs*, Roma, 1787, p. 352).

(²⁰) In origine il Casanova era stato coeditore e illustratore per la pubblicazione dei *Monumenti antichi inediti*. Si veda a questo proposito la lettera di Winckelmann a Füßli del 19 giugno 1765 (Rehm- Diepolder, III, n. 710, p. 103). Nell'edizione viennese della *Storia delle arti del disegno* (1776) e in quella in francese di Lipsia (1781) si legge che le illustrazioni fornite dal Casanova per i *Monumenti* siano state la causa per la controversia. Infatti nella succitata lettera a Füßli Winckelmann dice di aver eliminato tutti i disegni del Casanova sostituendoli con altri. Una dettagliata descrizione della controversia tra Winckelmann e Casanova è fornita dal Fea nella sua edizione della *Storia delle arti del disegno* (v. nota 5).

(²¹) Lettera di Winckelmann a Muzell Stosch del 7 dicembre 1764 (Rehm- Diepolder, III, n. 683, p. 64). Nel suo commento Rehm, p. 452) avanza l'ipotesi che le accuse mosse da Winckelmann a Casanova che questi avesse falsificato cambiali, erano la conseguenza dei sospetti che Winckelmann già nutriva sulla sincerità del Casanova per la faccenda delle pitture contraffatte.

(²²) Carl Robert, *Archäologische Hermeneutik*, Berlino, 1919, p. 332.

(²³) Con molta probabilità il destinatario della lettera conservata a Perugia è Gian Ludovico Bianconi. Sono tre gli indizi che danno appoggio a questa ipotesi: 1) la lettera è scritta in italiano; 2) Winckelmann corrispondeva continuamente con Bianconi, allora residente a Dresda, sui nuovi ritrovamenti archeologici a Roma (v. ad es. Rehm- Diepolder, II, nn. 442, 467, 482 ecc.); 3) nella sua lettera al Bianconi del 24 luglio 1761 (v. appendice VII) il Winckelmann si riferisce ad una lettera precedente ma non conosciuta ai curatori delle lettere in cui aveva già dato notizia della scoperta del *Giove e Ganimede*.

(²⁴) M.C.F. Prange, *Des Ritters Anton Raphael Mengs... hinterlassne Werke*, I-III, Halle, 1786.

(²⁵) Ne esiste una incisione (non invertita) di C.A. Schwerdgeburch tratta da un disegno di Heinrich Meyer, il quale

conobbe l'affresco durante il suo soggiorno a Roma. L'incisione, che delinea soltanto i contorni, è riprodotta sia nell'edizione di Dresda (vol. tav. n. 7) sia in quella italiana (atlante, tav. XXXIV, n. 97) sia nel volume di illustrazioni della edizione di Donaueschingen, apparso nel 1835, n. 76 (ristampa anastatica: Osnabrück, 1965).

(²⁶) Winckelmann, *Opere*, ed. Prato, II, p. 1040: « A. Maron cognato di Mengs, abilissimo pittore di ritratti, come anche il noto consigliere Reifenstein esprimono manifestamente questa opinione, e conosciuto il loro rispetto per la verità non si può dubitare, che tale non fosse effettivamente la lor convinzione ».

(²⁷) Il dipinto venne sottoposto a un restauro nel 1958. L'intervento è documentato da una fotografia precedente al restauro (GFN E 27416), in cui si osserva una grande mancanza che si estende dal panneggio di Giove fino alla parte superiore delle gambe di Ganimede e che è stata reintegrata. Il supporto (tela) è stato sostituito.

Secondo Goethe (app. XXI) già allora l'affresco presentava molti restauri. Probabile che questi restauri erano intenzionali per conferire al dipinto l'apparenza di una pittura antica. Lo stato rovinoso del panneggio bianco di Giove per esempio potrebbe essere dovuto a un tale restauro « finto ». Del resto pare che la procedura del ricomponimento del dipinto come viene descritta da Winckelmann sia stata davvero adoperata da Mengs. Si distinguono — soprattutto nella vecchia fotografia — chiaramente i singoli pezzi ricomposti. I numerosi ritocchi dello sfondo di un color rosso-bruno parzialmente alterati sono in parte di vecchia fattura.

Il fatto che le due teste e la schiena di Ganimede siano le parti meglio conservate è indicativo per il restauro finto che risparmiava i punti principali in tale modo da rendere in essi una chiara visione dei caratteri tecnici e stilistici. Infatti è particolarmente riuscita l'imitazione della tecnica sciolta e sfumata delle pitture antiche proprio nelle teste.

(²⁸) Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, seconda edizione, Firenze, 1746, XVIII, p. 11 ss.

(²⁹) L'autore di queste falsificazioni era Giovanni Guerra, nativo di Venezia e fino al 1750 dimorante a Napoli, (dal 1755 al 1761 soggiornò anche a Roma). Si veda a questo proposito il racconto di Azara nella biografia del Mengs (Azara-Fea, *Opere di Mengs*, Roma, 1787, p. XXXII), e Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (edizione a cura del Rehm, Colonia, 1956, III, p. 205-1). Winckelmann era del parere che la tecnica adoperata dal Guerra era quella all'olio (lettera a Bianconi del 22 luglio 1758, v. Rehm-Diepolder, I, n. 224, p. 396), mentre il Fea nell'edizione della *Storia delle Arti del disegno* riteneva che il Guerra non dipingeva né ad affresco né a tempera, ma invece che si trattasse di pittura encausto, cioè cera mescolata al colore. Sulla base di criteri tecnici M. Cagiano de Avezedo ha attribuito al Guerra alcuni frammenti del Museo delle Terme fino allora ritenuti autentici (*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 1950, p. 41-43), v. anche Cat. della *Mostra del Settecento a Roma*, Roma, 1958, p. 490 e Pelzel, *op. cit.*

(³⁰) v. Azara-Fea, p. 395-399. Con questo parere Mengs era isolato nella sua epoca, a quanto si può vedere. L'opinione più diffusa era quella che si trattasse di pittura a encausto e furono molto numerosi i tentativi di scoprire il segreto tecnico della pittura antica murale con le sue superfici lisce per via di esperimenti. Una minoranza degli esperti (Winckelmann, Abate Requeno) sosteneva l'ipotesi che si trattasse invece di tecnica a tempera.

Il parere del Mengs oltre a essere stato già accettato da Otto Donner nell'Ottocento (*Abhandlung über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung*, Lipsia 1868), p. III ss, ha trovato conferma in nuove ricerche sulle pitture murali romane (v. M. Cagiano de Avezedo in *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 7-8, 1951, p. 33-34). Cagiano de Avezedo ha potuto dimostrare che i dipinti, eseguiti in buon fresco, dopo il completamento vennero coperti da uno strato di cera, che non si amalgamava con i colori e serviva per proteggere la superficie da agenti esterni.

(³¹) v. Rehm-Diepolder, I, n. 206, p. 338: « Del resto le pitture non sono fatte a fresco; il che è da presumersi dalle scrostature del colorito, che essendo staccato e cascato,

lascia il campo bianco ».

Evidentemente Mengs, già prima del suo soggiorno a Napoli (1750-60) era della convinzione che le pitture antiche erano eseguite a fresco. Altrimenti Winckelmann non avrebbe dovuto sottolineare così decisamente quali erano i risultati delle sue osservazioni.

(³²) Nella *Storia delle Arti del disegno* Winckelmann adottava il parere del Mengs sulla struttura dell'intonaco delle pitture antiche (ed. Dresda, 1764, p. 282 ss.) ma nondimeno sosteneva che la maggior parte delle pitture antiche fosse eseguita a tempera.

(³³) v. anche Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (Lipsia, 1866), Colonia, 1956 (quinta edizione), II, p. 399-400.

(³⁴) La più dettagliata descrizione di questo episodio è data dal Prange nella edizione tedesca delle opere del Mengs (v. nota 24), I, p. 165-167.

(³⁵) C. Robert, *op. cit.*, p. 332.

(³⁶) *Antichità di Ercolano esposte*, I, Napoli, 1757, tav. 9.

(³⁷) C.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Vienna-Monaco, 1967-68 (*Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, Beiheft), p. 101-2, n. 58 b.

(³⁸) W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, Berlino, 1908, II, p. 49 ss., n. 20, tav. 5; Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Roms. I: Die Päpstlichen Sammlungen*, Tubinga, 1963, p. 176-178, n. 232. Il sarcofago fu trovato soltanto nella seconda metà del Seicento. Ma secondo il Andreae (v. Helbig) le figure del gruppo centrale del rilievo si trovano anche in altre rappresentazioni di cui il Peruzzi certamente ha conosciuto un esempio.

(³⁹) Turnbull, *A Treatise on ancient painting*, Londra, 1741, tav. 10. Il Mengs ha sicuramente conosciuto l'opera del Turnbull anche se non risulta che la possedesse.

Il disegno di Francisco de Hollanda è riprodotto da Nicole Dacos, *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londra-Leida, 1969, fig. 12 e p. 22 ss.

(⁴⁰) Helmut Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlino, 1953, p. 122.

(⁴¹) *Descrizione delle prime scoperte dell'antica città di Ercolano*, Roma, 1749, p. 117.

(⁴²) W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Lipsia, 1868, n. 158, p. 46. J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie* (1871), II, p. 600 (ristampa anastatica Osnabrück, 1969).

(⁴³) Guido Calza, *Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia, in Monumenti antichi* a cura della Reale Accademia dei Lincei, vol. XXVI, Milano, 1920 (pp. 321-430), pp. 397-399.

(⁴⁴) Riprodotto in: Reinach, *Repertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Parigi, 1922, tav. 10,1.

(⁴⁵) Altezza 66,5 cm., n. inv. ZG-Vz 484, incompiuto, marmo. v. Georg Treu, *Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland: Dresda*, in *Archäologischer Anzeiger 1889* (suppl. al *Jahrbuch des Archäologischen Instituts*, IV, p. 100-101).

(⁴⁶) Paul Herrmann, *Verzeichnis der antiken Originalbilderwerke der Staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden*, Dresda, 1925, p. 50, n. 218.

(⁴⁷) Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1764, p. 276.

v. Pausania, *Description of Greece. Translated with a commentary by J.G. Frazer*, New York, 1965, I, p. 275.

(⁴⁸) Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Roma, 1767, I, p. 17, II, fig. 16.

v. Hedemann, in *Archäologische Zeitung*, 1869, p. 19 ss.; Overbeck, *op. cit.*, p. 600.

(⁴⁹) Otto Kurz, *Falsi e Falsari*, Venezia, 1961, pp. 83-84.

(⁵⁰) Prima edizione del 1623. Vedi anche *Opere del Cav. Giambattista Marino. Nuova edizione di G. Zirardini*, Napoli, 1861, p. 80 (Canto V).

(⁵¹) *Opere complete*, ed. ted. Cotta, XVI, p. 165.

(⁵²) Auktionshaus Lepke, catalogo n. 1438, 6-2-1906, n. 105, tav. XVII.

(⁵³) L'editore del diario di Goethe per la Signora von Stein, Erich Schmidt, avanza l'ipotesi che Goethe riteneva probabile la paternità di Raffaello dato l'ovvio rapporto compositivo con il gruppo di *Giove e Amore* negli affreschi della Farnesina (*op. cit.*, p. 109).