

Originalveröffentlichung in: Atti del Convegno di Studi "Raffaello e l'Europa". Rom, Accademia Nazionale dei Lincei, Mai 1984. Hg. von M. Fagiolo und M. L. Madonna. Florenz 1994, S. 621-647

STEFFI ROETTGEN

MENGS E RAFFAELLO
RENDICONTO
DI UN RAPPORTO PROGRAMMATO

Senza esagerazione si può dire che Mengs sia stato l'unico pittore della storia dell'arte che si sia trovato di fronte ad una predestinazione onomastica così pesante da non poterla né corrispondere né minimizzare. Dobbiamo quindi chiederci come sia riuscito a sopportare il peso dei nomi di battesimo di due dei massimi pittori dei tempi moderni: Antonio e Raffaello. Il suo rapporto con i due « padrini » fu inizialmente forzato essendogli stato imposto dal padre, ma si andò trasformando durante la sua vita in un rapporto vivo e riflettuto in forma di dialogo con le opere di ambedue e di indagine sulle condizioni della loro formazione stilistica.

Per quanto riguarda Raffaello vorrei cercare di analizzare i diversi aspetti di questo rapporto definito dall'atteggiamento individuale che Mengs come persona e come artista poteva sviluppare nei confronti del suo modello normativo.

L'identità onomastica poteva essere obbligo, peso e invito in uguale misura. Ma pur volendo non sarebbe potuto sfuggire ad una presa di posizione. Sappiamo più o meno che cosa aveva in mente Ismael Mengs, pittore di corte dell'elettore di Sassonia Augusto Federico II, quando impose al terzo figlio maschio natogli il 12 marzo 1728 i nomi Anton e Raphael. A dire del Bianconi, protettore e biografo del Mengs, il movente di Ismaele fu « la grande stima che egli aveva di Antonio da Correggio e di Raffaello d'Urbino »¹.

Sembra tuttavia che Ismael con questa duplice venerazione — atipica del resto per le tendenze artistiche a lui contemporanee² — avesse già stabilito un programma educativo e artistico per questo figlio così predestinato. Le fonti che ne parlano non sono di prima mano, ma permettono ciò nonostante di conoscere una parte delle idee di Ismael Mengs. Secondo Prange, il traduttore ed editore degli scritti mengsiani e delle due biografie in tedesco, sarebbe stato decisivo il desiderio che il figlio diventasse pittore. Con la scelta dei due nomi di battesimo avrebbe mirato a farlo diventare un disegnatore come Raffaello e un colorista come il Correggio³.

Quando un suo amico, l'antiquario Böticher di Lipsia, gli fece notare le incertezze del destino avrebbe risposto: « er soll und muss » — espressione difficilmente traducibile in italiano che spesso infatti è

stata considerata la sintesi di un concetto crudele e autoritario⁴. Soltanto recentemente con le ricerche di Philippe Ariès e di altri sulla storia dell'educazione dell'infanzia in Europa⁵ si è giunti a una visione più complessa delle norme educative nel Settecento, le quali corrispondevano appieno con le massime di Ismael Mengs, peraltro anche riscontrabili nel comportamento di Leopold Mozart verso il figlio o in quello del padre Johann Kauffmann verso la figlia Angelica. Tale concetto educativo derivava in parte anche dalle necessità economiche degli artisti al servizio di una corte, tra di loro in forte concorrenza e non rassicurati dalle risorse di cui disponevano le imprese artigianali appartenenti alle corporazioni⁶. L'educazione ambiziosa rappresentava in un certo senso l'unica base per il futuro successo e per il benessere di una famiglia a dipendenza della corte. Valgono quindi per questo cetto le stesse regole come per l'educazione della borghesia, benché un uomo come Ismael Mengs fosse, nonostante la sua attività artistica, più un artigiano che un cortigiano. Quali fossero le massime pedagogiche della borghesia e dei cortigiani nel periodo dell'assolutismo illuminato si ricava dal fondamentale trattato di John Locke *Some Thoughts Concerning Education* del 1693 in cui si indicano i modi d'istruire i bambini tramite un esercizio continuo e costante fino a che l'allievo si impadronisca così bene della materia da fargli dimenticare le regole e il metodo d'istruzione. Il maestro da parte sua dovrebbe osservarlo attentamente per decidere se gli esercizi coincidano con l'inclinazione naturale⁷. È ovvio che un tale istruttore doveva disporre non soltanto di doti considerevoli nella materia d'istruzione ma anche di intuizione rispetto alle inclinazioni, capacità e sviluppi interiori dell'allievo. In un certo senso i famosi casi di educazione paterna verificatisi nel Settecento dovevano il buon esito alla consonanza di certi elementi caratteriali causati dai legami di parentela.

Questo «er soll und muss» non era dunque così inumano ma partiva da idee conformi alle massime educative del periodo che propagandavano come ricetta di successo un apprendistato precoce meccanico e quasi inconscio. Non è possibile stabilire con esattezza se Ismael Mengs pensasse sin dagli inizi di fare del figlio un Raffaello. Ma certamente gli impose ben presto un modo di vita che dà appoggio a questa ipotesi.

La vita di Raffaello poteva infatti servire da buon esempio educativo ancora nella prima metà del Settecento per il figlio di un pittore nella capitale di uno stato ad alto livello culturale, paragonabile in un certo senso alla corte dell'Urbino rinascimentale. Sulla base del testo

vasariano diffuso dal Sandrart⁸ in Germania era possibile farsi un'idea precisa della biografia raffaellesca. Anche il padre di Raffaello era stato pittore, né di grandi doti, né di grande fama, ma sapeva bene il suo mestiere e riusciva a indirizzare suo figlio « per quella buona via che a lui per mala fortuna sua non era stata mostrata nella sua gioventù »⁹.

Secondo il Vasari, Giovanni Santi aveva imposto al figlio il nome Raffaello « con buon augurio » — Raffaello significa infatti « salvezza da dio ». Non sappiamo quanti altri padri pittori e non pittori prima o dopo di lui imposero il nome Raffaello al figlio « con buon augurio ». Ma certamente il nome divenne più popolare soprattutto tra gli artisti¹⁰, in seguito all'esempio di Raffaello. La percentuale di quei figli che veramente divennero artisti di un certo merito è però sicuramente assai bassa.

Benché non sappiamo con esattezza se nella scelta di Ismael Mengs si nascondesse un'ambizione o un progetto molto più preciso e concreto dei precedenti casi d'imposizione del nome, è almeno certo che essa rivela un concetto artistico piuttosto insolito nel panorama dell'arte tedesca di allora, cioè del 1728. Si rispecchiano invece qui le posizioni della letteratura artistica italiana e francese del Seicento¹¹ note probabilmente a Ismael Mengs grazie alla sua formazione a Copenaghen e a un soggiorno in Italia attorno al 1720¹².

Nel 1728 Dresda non era ancora l'importante centro degli influssi italiani, benché tali orientamenti fossero già stati avviati grazie allo stretto legame della casa reale con Vienna e con la Curia romana. La Galleria reale non possedeva ancora le opere dei massimi pittori italiani del Cinquecento ma era tuttora dominante a tutti i livelli l'influsso dell'arte francese¹³.

Soltanto dopo la morte dell'elettore Augusto Federico II, soprannominato Augusto il Forte, nel 1733 suo figlio e successore Augusto Federico III cominciò ad arricchire la collezione elettorale di importanti dipinti italiani tra cui i cento capolavori di maggior grido della collezione Estense di Modena comprati nel 1745 e contenenti anche i dipinti più famosi del Correggio. L'acquisto della *Madonna di San Sisto* di Raffaello nel 1754 segna il culmine e il finale di questi sforzi intrapresi per portare la collezione a un livello paragonabile alle altre grandi collezioni europee.

Il giovane monarca sassone che intrattenne sin dalla sua conversione al cattolicesimo, avvenuta nel 1712 a Bologna, stretti legami con l'Italia, favoriva infatti gli stessi pittori scelti anche da Ismael Mengs come padrini spirituali di suo figlio. Sembra che tale coinci-

denza non sia stata casuale ma rivelasse invece una linea programmatica basata su intenti politici e teologici ¹⁴.

Per quanto riguarda Ismael Mengs, dal 1714 circa al servizio della corte sassone, personaggio stravagante e dotato di notevole istinto per accontentare le sue pretese economiche e un tono di vita decisamente poco modesto ¹⁵, sembra assai probabile che già nel 1728 tenesse conto delle preferenze artistiche del futuro sovrano, con l'obiettivo che il figlio potesse acquisire una posizione importante e sicura nella vita artistica della corte sassone.

Risulta dalle fonti che Antonio Raffaello usava sempre i due nomi insieme e tranne una sola eccezione, della quale si parlerà ancora più avanti, possiamo affermare che tutte le iscrizioni o firme in cui viene ommesso uno dei due nomi non siano autografe. C'è a questo proposito anche la testimonianza di Giacomo Casanova che malignamente ricorda come Mengs si sarebbe regolarmente arrabbiato quando qualcuno gli dava soltanto uno dei due nomi perché avrebbe preteso di unire davvero i pregi di ambedue i pittori ¹⁶.

Durante i primi anni della sua infanzia in casa lo avranno anche chiamato soltanto Anton, che poteva sembrare un nominativo qualsiasi allora molto in uso. Ma quando la famiglia Mengs si recò a Roma nel 1740 il secondo nome doveva assumere un più concreto significato per il giovane che fu mandato in Vaticano per copiare le opere di Raffaello.

Il primo soggiorno romano della famiglia Mengs durò tre anni e mise il giovane Anton Raphael di fronte non soltanto alle opere di Raffaello ma anche a quelle di altri pittori di cui aveva fino allora conosciuto soltanto le stampe. Copiava soprattutto Michelangelo nella Cappella Sistina; e infatti i disegni tratti allora dal *Giudizio Universale* testimoniano una sicurezza e precisione tecnica nel disegnare che è abbastanza insolita per l'età di dodici anni ¹⁷.

Del 1741 è la prima prova sicura del dialogo con l'Urbinate, e appare molto significativo il fatto che non sia tratta copia di una testa o di un panneggio delle Stanze Vaticane, ma di un disegno abbastanza « barocco » che copia il frontespizio della pubblicazione di Pietro Aquila in *Le Logge Vaticane* del 1675 (fig. 1). L'incisione posta all'inizio dell'opera riproduce un disegno di Carlo Maratti recentemente ritrovato e ha come soggetto il compianto delle tre arti sorelle sulla morte di Raffaello ¹⁸. Come H. Ost ha messo in rilievo, la composizione dipende iconograficamente dal tipo di tomba allegorica inventata dal Vasari per la tomba di Michelangelo a Santa Croce ¹⁹.

Le tre arti dimostrano differenti stadi di commozione essendo la Pittura qui la più afflitta e la Scultura quella meno coinvolta. Al centro della composizione si vede un epitaffio con il busto di Paolo Naldini raffigurante Raffaello, oggi conservato alla Protomoteca Capitolina. L'epitaffio pare essere analogo a quello collocato nel 1674 da Carlo Maratti accanto alla tomba di Raffaello nel Pantheon²⁰.

È merito dello stesso Ost l'aver identificato l'incisione come modello del disegno mengsiano, precedentemente considerato sua propria invenzione e quindi sopravvalutato come segno precoce e autentico della sua venerazione per Raffaello²¹. Ma cambia in sostanza poco il trattarsi di copia perché la firma « A. R. Mengs fec. a Roma 1741 » è prova sufficiente di questo atteggiamento venerativo al quale aggiunge l'orgogliosa affermazione di trovarsi a Roma, avvenimento straordinario per il giovane artista²².

È piuttosto sintomatico il fatto che non era ancora in grado di esprimere il suo omaggio in un linguaggio suo proprio ma doveva invece servirsi dei modi figurativi di un artista che aveva da parte sua nutrito una fortissima ammirazione per Raffaello²³.

La scelta del frontespizio in forma di cenotafio è molto significativa anche per un'altra ragione. La raffigurazione include il ritratto del giovane Raffaello preso dal busto del Naldini allora al Pantheon e già anteposto alla descrizione delle Stanze Vaticane del Bellori²⁴.

Le cause per cui Maratti decise di far eternare nel marmo i tratti del giovane Raffaello anziché quelli dell'uomo maturo qual'era quando affrescò le Stanze sono da ricercare nella stessa tradizione iconografica dei ritratti di Raffaello. Sembra infatti che la giovinezza dell'Urbinate facesse già nel Seicento parte del mito ed era forse già inteso dallo stesso Raffaello quando si ritrasse nella Scuola d'Atene più giovane della sua vera età di allora²⁵. Forse il Vasari vuole alludere a questa circostanza con il suo commento che altrimenti potrebbe sembrare piuttosto ingenuo e superfluo: « Questa è una testa giovane e di aspetto molto modesto »²⁶. Anche l'abbinamento con un ritratto di un pittore anziano come il Sodoma, che in realtà aveva soltanto sei anni più di Raffaello, fa intendere che Raffaello non si voleva qui ritrarre da maestro, come difatti era già quando dipinse l'affresco²⁷. Che la giovinezza di Raffaello fosse già nel Cinquecento un mito lo dimostra anche il quadro dell'Accademia di San Luca che ritrae Raffaello in età giovanile benché fosse dipinto soltanto dopo la sua morte²⁸.

Per il giovane pittore tedesco, l'aspetto giovanile del suo ideale come appare nel frontespizio inciso, aveva certamente un significato

molto personale offrendo un elemento di identificazione oltre il nome e oltre la sua presenza a Roma. Il livello sul quale si svolgeva questo primo contatto diretto con Raffaello sembra dunque dominato da fattori biografici e non da riflessioni intellettuali sul « padrino » come artista. Non sembra perciò riferibile a questo periodo la postuma affermazione del d'Azara che il continuo studio in Vaticano « rendeva così riflessivo il giovane che poteva fare la storia di tutti i pensieri di Raffaello »²⁹.

Una testimonianza del rapporto personale che l'adolescente stabiliva in questi anni con Raffaello è anche l'autoritratto a pastelli della Galleria di Dresda dipinto nel 1744 (*fig. 2*). La posa frontale e l'atteggiamento distaccato rivelano l'ingenua e altrettanto ambiziosa idea che il giovane Mengs coltivava della propria persona. Il modello del ritratto è il menzionato busto del Naldini che poteva conoscere appunto dall'incisione di Pietro Aquila. Dalle testimonianze press'a poco contemporanee risulta chiaramente che il riferimento era voluto³⁰. Anche l'altro autoritratto dello stesso anno, dipinto « in un'altra maniera »³¹ è stato sempre considerato un'emulazione dell'autoritratto di Raffaello degli Uffizi, sicuramente noto al Mengs. Benché il pastello si serva pure di più recenti tradizioni iconografiche è altrettanto evidente il richiamo a Raffaello, sia nella posa che nella resa dei tratti fisionomici³².

Questi elementi si uniscono in un contesto più stringente quando si tiene conto di un particolare riportato, nel 1786 dallo Heineken, che cioè il padre chiedeva al figlio di vestirsi e pettinarsi come Raffaello³³. L'indizio inconfondibile di questa imitazione è infatti la pettinatura evidentemente non corrispondente alla moda del tempo. Non è possibile discutere in questo luogo le prospettive storiche di questo travestimento « alla raffaellesca ».

Pare però che i casi di un tale processo identificatorio con un famoso artista del passato tramite la sua apparenza fisica ricavata dall'effigie siano piuttosto rari prima dell'Ottocento. Si potrebbe qui citare forse l'autoritratto del Poussin per Chantelou che riflette o cita un ritratto meno noto di Raffaello³⁴. Questo fenomeno è comunque sostanzialmente differente dai casi più frequenti in cui l'artista formava il proprio ritratto sul modello di un maestro o di un caposcuola del suo tempo o di sua predilezione tramite la posa o la composizione del ritratto, come solevano fare ad esempio gli artisti francesi del Settecento rispetto a Rigaud.

Nel caso qui descritto si tratta invece di una citazione storicizzante perché l'imitatore non fa intendere soltanto il traguardo delle sue fa-

tiche artistiche ma confessa inoltre un'emulazione di dimensioni più vaste.

Le doti come i pregi umani e morali di Raffaello abbondantemente esaltati da Vasari e da altri equivalevano alla sua eccellenza artistica e di conseguenza anche la sua persona poteva considerarsi paradigmatica ed esemplare. Ne consegue che il ritratto di mano propria rappresentasse sotto questo aspetto l'unione ideale della perfezione artistica con quella umana e l'equilibrio straordinario tra artista e persona come viene sottolineato anche dai commenti sugli autoritratti dell'Urbinate dal Vasari in poi. È ben noto che proprio questo aspetto assunse una fondamentale importanza nell'Ottocento per i pittori nazareni che rivitalizzavano il mito del Raffaello divino proprio per quest'unità di arte, vita e persona. Pare infatti che questo concetto abbia un precedente nell'atteggiamento del giovane Mengs, fatto questo che mette in risalto le radici e le origini della lettura nazarena di Raffaello.

È ovvio che il dialogo quasi romantico del giovane pittore con il suo idolo dovette trasformarsi man mano che ne approfondiva la conoscenza come artista. Gli studi intensi che fece sia sulle pitture originali che anche sulle stampe miglioravano la sua maniera, e già pochi anni dopo il disegno copiato dall'incisione di Pietro Aquila si sentiva in grado di imitare Raffaello seriamente. Ometto qui la cronaca di questo sviluppo artistico documentato da miniature e disegni che riflettono il continuo rapporto con le opere dell'Urbinate. Oltre agli affreschi del Vaticano, e di essi veramente soltanto quelli della Stanza della Segnatura e dell'Incendio, l'interesse del giovane pittore si rivolgeva sin dagli inizi in maniera particolare al soggetto della Sacra Famiglia, tante volte raffigurato da Raffaello.

Probabilmente questa scelta era predisposta dalle riproduzioni grafiche molto numerose e diffuse anche in Germania. Perciò non stupisce se la prima opera importante che Mengs presentava al suo sovrano era una Sacra Famiglia di grandezza naturale. L'occasione era ben scelta: stava per terminare il secondo soggiorno romano quando nel 1749 « gli venne in capo di fare alla Raffaellesca una Sagra Famiglia per mandarla al Re, affinché la vedessero que' suoi amorevoli, che tanto si raccomandavano perché egli non uscisse mai dal pastello »³⁵. Dietro questa insinuazione del Bianconi si intuiscono gli intrighi cortigiani descritti altrove nella biografia che costituiscono il solito condimento di tutte le biografie con l'altrettanto consueto esito del trionfo del diffamato artista. Nel caso concreto del Mengs c'entrava però anche un calcolo economico da parte del cervello delle imprese artistiche della corte

sassone, cioè del conte Brühl. Il bilancio finanziario tra impiego e utilità del servizio prestato alla corte richiedeva un meticoloso controllo dei vari settori artistici di cui una corte aveva bisogno. Passando da un campo all'altro, cioè dalla pittura a pastelli alla pittura di storia, il tempo di formazione si allungava e si riduceva quello dell'utilità mentre si doveva anche sostituire la lacuna creatasi³⁶. Vanno qui cercate le ragioni che causavano l'atteggiamento intransigente e spesso ostile del ministro Brühl verso l'ambizioso Mengs che da parte sua godeva però anche della protezione della curia romana e dei suoi agenti a Dresda.

Il fatto che Mengs decise di dipingere una *Sacra Famiglia* che lo mise sulla scia e a confronto con Raffaello al quale l'elettore era tanto affezionato³⁷ mostra la singolare coincidenza tra ambizione individuale e interessi politico-ecclesiastici. In un certo senso l'ammirazione per Raffaello era il veicolo che univa tali interessi³⁸, dando spinta al rinnovo di una corrente artistica che sembrava già quasi esaurita in Italia e in Francia ma non aveva ancora trovata un'eco profonda in Germania. Nella formazione del Mengs tra Dresda e Roma collimavano l'ambizione personale dell'artista con le ambizioni culturali del sovrano, e ambedue vennero guidati e indirizzati con la massima prudenza dalla corte papale.

Vista sotto questo aspetto, la *Sacra Famiglia* « alla Raffaello » che Mengs dipinse per il suo sovrano a Roma al termine di un triennio totalmente dedicato alla conquista della grande pittura del Cinquecento italiano, significava un programma. Persino la scelta del soggetto e l'impostazione della composizione basata su modelli raffaelleschi rientrano bene in questo contesto programmatico³⁹. Mengs raggiunse il suo obiettivo perché poco tempo dopo la presentazione del quadro al re ebbe il titolo di primo pittore della corte sassone⁴⁰. Prima di lasciare Roma il pittore espone il quadro al pubblico secondo un uso molto frequente in questo periodo. Dice il biografo d'Azara che « vi accorsero i primi personaggi della città ad ammirarlo, e Antonio si rese noto in Roma, e talmente stimato che parecchi signori s'impegnarono di fissarvelo »⁴¹. Un Monsignore guardando il dipinto voleva fare al pittore un complimento dicendo che il quadro poteva misurarsi con le opere del famoso Carlo Maratti. Mengs rispose che non c'era stata l'intenzione di imitare Maratti. Apparentemente l'opinione del Monsignore non era di suo gradimento, perché intraprese grandi sforzi per superare la maniera marattesca della scuola romana, ma certamente era anche consapevole che ciò non gli riusciva nella misura desiderata⁴².

A questo punto bisogna porre la domanda se il linguaggio del giovane pittore era soltanto marattesco e se quindi la sua riscoperta di Raffaello si moveva sugli stessi binari che da due secoli avevano conferito alla scuola romana una norma costante di equilibrio e di controllo. Oppure cominciava con questa più scrupolosa interpretazione di Raffaello un nuovo cammino in direzione di un concetto artistico diverso?

Esaminando la *Sacra Famiglia* dipinta per Augusto III di Polonia (fig. 4) — riapparsa soltanto da poco tempo, dopo più di due secoli di totale oblio — ci si accorge che il Monsignore non sbagliava del tutto confrontando il dipinto con l'opera del Maratti. Soprattutto nei due angeli a sinistra è evidente il richiamo alla sua maniera. Ma ciò nonostante il dipinto respira anche un'aria quasi ingenua: le due composizioni raffaellesche qui compilate, cioè la *Madonna del Divino Amore* e la *Sacra Famiglia* di Francesco I sembrano qui tradotte in uno stile per così dire nazareno. Il colorito gaio e variopinto dai colori chiari rinuncia completamente al chiaroscuro e alle ombreggiature.

Tenendo conto delle critiche che lo stesso Mengs fece più tardi al chiaroscuro e al colorito della prima maniera di Raffaello ⁴³ che però non era quella che lui scorgeva nelle opere romane si potrebbe spiegare questa « maniera primitiva » del quadro in due modi: o come un voluto richiamo all'opera giovanile di Raffaello paragonabile alla prima maniera del nuovo ossia futuro Raffaello tedesco oppure come testimonianza di problemi nell'uso della tecnica dell'olio dovuti all'esperienza della pittura a pastello. Che il quadro abbia dei difetti spiegabili appunto con la giovinezza e la poca esperienza del pittore si fa anche evidente in altri elementi. Le figure e la scena sono piuttosto piatte e mancano di vivacità, naturalezza dei moti e soprattutto di spazio e di plasticità. Ciò nonostante possiede una tecnica magistrale e un disegno quasi impeccabile. Manca totalmente quella che si potrebbe definire maniera, e considerando la copia dell'incisione da Maratti ci si rende conto che questa rinuncia alla maniera barocca sia voluta e calcolata.

Mengs si traveste cioè da primitivo, e si sforza di prendere Raffaello sul serio benché non ricorra all'imitazione della maniera matura in cui sono dipinte le due opere prese come modelli compositivi. Il fatto che pittoricamente si adegua più alla maniera del giovane Raffaello come faranno più tardi anche i pittori nazareni preferendo il Raffaello fiorentino a quello romano ⁴⁴ è abbastanza indicativo. Il confronto della *Sacra Famiglia* del 1749 con un dipinto di analogo soggetto di Peter Cornelius databile al 1809-10 mette in risalto le tendenze consimili (fig. 5) ⁴⁵.

Nel settembre del 1751 Mengs partiva di nuovo da Dresda per recarsi in Italia. Passava cinque mesi a Venezia e dopo il soggiorno veneziano andò a Bologna ma è assai probabile che da Bologna abbia fatto un'escursione a Piacenza per vedere la pala di San Sisto. Non c'è nessuna testimonianza scritta che parli di un soggiorno piacentino ma ne esiste una prova dipinta, cioè il famoso pastello dell'*Amore con la freccia* nella Galleria di Dresda giuntavi non molto tempo dopo l'arrivo del Mengs a Roma nella prima estate del 1752 (fig. 3)⁴⁶.

Le difficili trattative per l'acquisto della *Madonna Sistina* ebbero inizio proprio nel 1752 e furono condotte con molta cautela dall'abate Giambattista Bianconi di Bologna, zio del più noto consigliere Gian Ludovico Bianconi, allora residente a Dresda e già allora in buoni rapporti con Mengs⁴⁷. È molto probabile che Mengs conobbe l'abate Bianconi durante il suo soggiorno bolognese come fece più tardi anche il Winckelmann in viaggio verso Roma. Nella prima relazione del Bianconi al conte Brühl sulle condizioni materiali del dipinto che aveva potuto vedere soltanto da una scala, si sofferma su alcuni danni e soprattutto sul fatto che si tratta di una tela e non di una tavola che sarebbe di più lunga durata. Sottolinea anche che non è una delle opere famose dell'Urbinate e che egli preferirebbe vedere entrare una tavola come la *S. Cecilia* nella Galleria Reale⁴⁸. Benché queste osservazioni non contengano alcun accenno all'intervento di un osservatore più esperto qual'era già il Mengs in questi anni, potrebbe darsi che egli sia andato a Piacenza per vedere il quadro riferendo poi la sua opinione all'abate Bianconi. Dato l'estremo riserbo tenuto sul progetto dell'acquisto non c'è da meravigliarsi che l'episodio sia rimasto completamente celato, ma il giudizio non molto favorevole espresso dal Bianconi sul quadro coincide in un certo senso con il fatto che Mengs non accenna mai al dipinto nei suoi scritti su Raffaello⁴⁹. Dedurre da questa circostanza che non conoscesse la pala non è possibile perché il menzionato pastello dell'*Amore con la freccia* (fig. 3)⁵⁰ non può derivare da un'altra fonte. Del quadro non esistevano in questo momento né incisioni né copie, tranne la copia dipinta da Pierantonio Avanzini prima del 1753 ma anch'essa appartenente al convento di San Sisto a Piacenza⁵¹. Quindi era soltanto attraverso lo studio dell'originale che Mengs poteva conoscere la composizione dalla quale trasse poi la posa del suo pastello. L'isolamento al quale i due angioletti vennero sottoposti in seguito per trasformarsi in uno dei motivi più sfruttati e logorati dall'industria di riproduzione e di decorazioni devozionali ebbe quindi inizio con questo pastello del Mengs che a sua volta subi

un analogo processo di divulgazione. Sembra persino che la fama del pastello stesso avesse contribuito in maniera decisiva a questa trasformazione dei due angioletti della Sistina, e che Mengs sia stato il primo a presentire l'enorme attrazione che potevano assicurarsi i due angioletti tolti dal loro contesto originale e privati d'un significato preciso. L'*Amore* di Dresda si rivela una tipica parafrasi rococò; il piccolo particolare periferico che si trasforma tramite l'isolamento nel soggetto principale assume però una carica sentimentale assente nel contesto originale in cui si avverte già la sentimentalità e la facile disponibilità di soggetti analoghi in Greuze, Vien e altri⁵². Questo risultato dello « stacco » effettuato dal Mengs forse non era intenzionale ma doveva servire a conferire all'immagine del dio Amore un carattere *divino* e *ideale*.

Durante il terzo soggiorno romano del Mengs durato dal 1752 fino al 1761 il dialogo con le opere di Raffaello entra in una nuova fase. Viene aperta da un incarico che Mengs ebbe nel 1752 tramite il Cardinal Alessandro Albani: la copia della *Scuola d'Atene* su una tela di dimensioni non molto inferiori all'originale. Compiuto nel 1755, il quadro era destinato a far parte della decorazione parietale nell'enorme Galleria di Northumberland House a Londra. Vi rimase fino al 1874 e fu l'unico elemento del ciclo a cui appartenne ad entrare nel Victoria & Albert Museum dove fu esposta dopo il restauro avvenuto nel 1985⁵³. Facevano parte del ciclo le copie altrettanto enormi degli affreschi della Farnesina di Raffaello, della Galleria Farnese di Annibale Carracci e della Palazzina Ludovisi di Guido Reni, dipinti dai più conosciuti pittori romani di allora: Batoni, Costanzi e Masucci. Alcune di esse sono state da poco riaccomodate nel Palazzo Labia di Venezia e costituiscono nel loro insieme un interessante capitolo nella storia dell'arte romana del Settecento, soprattutto per le conseguenze nella critica posteriore⁵⁴.

La parete principale della Northumberland Gallery di fronte alle finestre era integralmente dedicata a Raffaello. Affiancavano la *Scuola d'Atene*, collocata al centro, il *Concilio degli Dei* e il *Convito nuziale* della Farnesina. Inizialmente la scelta delle copie non assegnava un posto così eminente a Raffaello perché partiva apparentemente dal concetto di trasportare affreschi da soffitto su pareti verticali e di dare un'idea generale dei lumi della pittura classica a Roma durante il Cinque-Seicento⁵⁵.

La *Scuola d'Atene* venne inserita nel programma soltanto in un secondo momento e infatti non concorda bene con la tematica mitologica delle altre copie. Ignoriamo a chi sia dovuta la decisione di inclu-

dere l'affresco, ma non è da dubitare che Mengs vi ebbe una parte ⁵⁶. Almeno si sa che lui aveva un deciso interesse proprio in quest'opera che aveva già intensamente studiato durante il suo secondo soggiorno romano dal 1746 al 1749 traendone i lucidi delle 52 teste non più esistenti ma incisi dopo la sua morte ⁵⁷. Un disegno probabilmente derivato da uno di questi lucidi ci permette di giudicare l'esattezza e la fedeltà con la quale Mengs li trascrisse, forse per la preparazione della copia Northumberland ⁵⁸. Infatti la sua ambizione era di fare una « copia magistrale » dell'opera raffaellesca come risulta dalla corrispondenza tra il Cardinal Albani e l'ambasciatore inglese a Firenze, Sir Horace Mann ⁵⁹. Confrontando la sua copia con quelle degli altri pittori ci si rende conto della differenza del concetto di copia.

Mentre nelle altre si intravedono chiaramente i caratteri stilistici della maniera di ogni singolo pittore essi sono quasi assenti nella copia del Mengs. La copia scrupolosa operata senza lucidi integrali diviene per lui la prova della sua abilità pittorica basata sulla massima rinuncia alla propria maniera per mirare esclusivamente alla fedele assimilazione. Questo intento si spiega anche perché ancora in età avanzata Mengs si mise a copiare Raffaello. Durante il suo soggiorno fiorentino del 1770 eseguì una copia della *Madonna della Seggiola*, forse quella conservata oggi all'Accademia Ligustica di Genova che è infatti assai fedele ⁶⁰.

Pare che la scelta della *Scuola d'Atene*, cioè dell'allora più famoso e più elogiato degli affreschi di Raffaello in Vaticano, avesse una ragione personale ben precisa. Quando da adolescente Mengs si recava in Vaticano per copiare, vi incontrava i pensionati dell'Académie de France, anch'essi dediti a copiare Raffaello. Le loro copie erano destinate alla « Manufacture des Gobelins » a Parigi. L'impresa iniziata già nel 1737 in base al progetto di riforma accademica procedeva in maniera piuttosto lenta cosicché nel 1757 erano compiute soltanto dieci copie tra cui anche quella della *Scuola d'Atene* ⁶¹. Nello stesso anno, quando fu dato inizio all'impresa Northumberland che tranne il Mengs impegnava soltanto artisti romani, il Marquis d'Argens pubblicava il suo scritto polemico contro la pittura italiana in cui sosteneva che avendo i francesi ormai superato Raffaello non v'era più bisogno di copiarlo. La risposta di Ridolfino Venuti del 1755, non meno aggressiva dell'attacco, usciva non a caso dallo stesso ambiente che coordinava l'incarico del duca di Northumberland ⁶². Il Cardinal Alessandro Albani di cui il Venuti era un familiare si impegnò personalmente nella supervisione delle copie affidate ai pittori romani allora di maggior grido.

È quindi probabile che le copie degli artisti romani fossero una specie di risposta diretta alle pretese francesi tanto più che le copie eseguite dai pensionati francesi non raccolsero grandi applausi. In quanto al Mengs si può presumere che cogliesse l'occasione non soltanto per dimostrare la sua abilità di copista rispetto ai francesi ma anche per farsi riconoscere come il più dotato tra gli altri pittori romani impegnati nell'impresa, cioè Batoni, Costanzi e Masucci.

Pare dunque che proprio la *Scuola d'Atene* rappresentasse negli anni attorno al 1755 un particolare bersaglio della competizione artistica. Va ricordato in questo contesto la caricatura di Joshua Reynolds eseguita proprio in questo periodo che riflette uguali ambizioni portate però a un livello più sofisticato e più intellettuale⁶³.

La firma della copia che fece Mengs esprime un gesto umile verso l'Urbinate, è però anche segno di orgoglio perché articola la sicurezza di essere veramente giunto alla bravura di poterlo imitare tramite la copia: « Philosoph.(iae) opus Raphaelis ex autographo pinx. Raph. Mengs ».

È questa l'unica volta che omette il suo primo nome di battesimo come si è avanti accennato. È evidente dal contesto che il Mengs coglieva nella copia un'altra e superiore possibilità d'identificarsi con Raffaello, cioè tramite l'opera e non più attraverso la persona come aveva fatto da adolescente. Secondo il d'Azara, Mengs accettò la commissione per la copia « a solo riflesso di studiare sempre più quello straordinario pittore. In fatti egli confessava poi, che allora conobbe quanto imperfettamente egli aveva inteso Raffaello ne' suoi primi anni »⁶⁴.

Il desiderio di intendere profondamente i segreti e le bellezze dell'opera raffaellesca lascia ancora le sue tracce nella « Lettera ad un amico », scritta durante uno dei due soggiorni madrileni. Qui Mengs riassume la sua lunga e ripetuta riflessione sulla *Scuola d'Atene* come segue: « Incominciò il secondo che fu quello della filosofia chiamata la Scuola d'Atene, colle massime, colle quali avea terminato il primo e portò sostanzialmente la pittura al più alto grado in cui si è veduta dopo i Greci. Tutte quelle parti che potevano essere aggiunte all'arte dopo Michelangelo si trovano unite in detta opera. La composizione, l'invenzione, l'espressione, i panneggiamenti, la varietà de' caratteri, l'intelligenza e le sottigliezze dell'arte si veggono eseguite con maravigliosa facilità »⁶⁵. Spicca qui l'eminente rilievo assegnato alla *Scuola d'Atene* considerato praticamente l'apice dell'arte postantica. L'opera stava dunque al centro dell'interesse che Mengs rivolgeva all'Urbinate ed è davanti a questa prospettiva che si può ipotizzare un suo per-

sonale interesse nella scelta dell'affresco come centro del ciclo di copie dipinte per Lord Northumberland.

Contemporaneamente o forse anche un po' prima della commissione Northumberland, Mengs aveva tentato in una maniera più clamorosa di convincere i suoi colleghi e rivali romani della sua capacità di imitare Raffaello anche ad un grado più alto, cioè adottando lo stile dell'Urbinate così perfettamente da essere scambiato per lui. Il noto concetto del falsificatore che prova tramite la contraffazione la sua abilità artistica non ancora ufficialmente riconosciuta si presenta in questo caso in una variante piuttosto inaspettata. Riferisco l'episodio integralmente per illustrarne la struttura. La fonte del racconto di ovvio carattere anedddotico non è ben chiara. Appare per la prima volta nella biografia scritta da un certo Becker pubblicata in una rivista letteraria del 1782 e viene poi ripresa dal Prange nella sua edizione tedesca delle opere mengsiane del 1786⁶⁶.

Il cardinal Archinto, già nunzio a Dresda, e dal 1754 di nuovo a Roma nella prestigiosa posizione di camerlengo⁶⁷, avrebbe commissionato al Mengs un quadro per aiutarlo nelle sue angustie economiche dopo l'arrivo a Roma. Il soggetto era un *Cristo nel deserto* e il quadro avrebbe dovuto servire da pendant a un *S. Giovanni Battista nel deserto* di Raffaello che apparteneva già al Cardinale. Nonostante alcuni scrupoli Mengs accettò l'incarico e per accompagnarlo meglio al pendant lo dipinse su una vecchia tela di uguale grandezza e struttura del quadro di Raffaello. Finito il lavoro ne sarebbe rimasto contento « affidando la sua fortuna al Cardinale ». L'Archinto avrebbe introdotto il dipinto presso il pubblico romano come tela antica rinvenuta da poco tempo. Batoni per primo lo avrebbe attribuito a Raffaello, seguito poi dagli altri artisti e intenditori. Quando al Mengs fu posta la domanda se conoscesse il quadro avrebbe risposto di sì, criticandolo come opera di un principiante di buona volontà. Il colpo di scena fu quando poté dimostrare tramite i disegni preparatori di essere lui stesso l'autore. In seguito il quadro sarebbe stato venduto a un inglese, ma fino ad oggi non risulta rintracciabile.

Benché resti dubbia la credibilità dell'episodio nei particolari troppo ben composti, il suo contenuto mette in evidenza come gli ammiratori del Mengs riuscivano a giustificare la contraffazione come non intenzionata e quindi non incriminabile. La sostanza del racconto difatti è che il falsificatore non è un falsificatore ma riesce senza particolare fatica a fare un falso quando s'impegna a fare un pendant. In questo modo si risolve non soltanto la questione morale ma si sottolinea che

la contraffazione non nasce dalla fatica e da un vile scopo commerciale, ma diventa invece un divertimento al di sopra di ogni sforzo e sospetto. È anche sintomatico che al Batoni viene qui attribuito il ruolo dell'ignorante che cade nella trappola dell'inganno.

Contrariamente all'opinione degli scrittori che in questa maniera diffondevano la fama del « Raffaello tedesco » in Germania c'è anche da tenere conto che lo stesso Mengs non credeva in nessuna maniera di essere pari a Raffaello. Con credibile sincerità riconosceva « la superiorità del genio di Raffaello »⁶⁸. Questo atteggiamento di modestia viene anche documentato da un dialogo riportato da Giacomo Casanova il quale intendeva piuttosto compromettere le ambizioni del pittore che rendergli un servizio.

Alla dichiarazione del Mengs « Io vorrei essere stato Raffaello perché era un grande pittore » il Casanova rispose che un tale desiderio sarebbe assurdo e contrario alla natura « perché se fosse stato Raffaello non potrebbe vivere oggi ma godesse invece le glorie del Paradiso ». Mengs invece insisteva sulla sua idea dicendo che non gli importava nulla se fosse vivente o no⁶⁹.

Non sappiamo quando e dove questo dialogo ebbe luogo ma comunque sia, esso dimostra con chiarezza che Mengs era estremamente consapevole della distanza storica che lo divideva dal periodo di Raffaello. Soltanto così si spiega il suo atteggiamento quasi nostalgico che nella conversazione con il Casanova si scontra con il concetto materialistico di quest'ultimo determinato unicamente dall'esistenza fisica.

È forse la prima volta che un artista vede in Raffaello non soltanto un ideale, una norma da raggiungere come artista, al di fuori di ogni processo storico ma lo percepisce nelle sue particolari condizioni storiche che avevano determinato la carriera e lo sviluppo interiore della sua arte.

Dopo l'arrivo del Winckelmann a Roma nel novembre 1755 il rapporto del Mengs con Raffaello subì un nuovo mutamento. Doveva spettare a lui la stesura di una parte della *Storia del gusto presso gli antichi* che Winckelmann si era proposto di scrivere a Roma⁷⁰. Il progetto cambiò diverse volte forma e contenuto e finalmente la parte originariamente affidata al Mengs venne inserita nel trattato *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, pubblicato per la prima volta nel 1762⁷¹.

Nella parte dedicata agli esempi del gusto, l'autore esamina i tre maggiori pittori dei tempi moderni secondo i criteri del disegno: chiaro-scuro, colorito, composizione, panneggiamenti e armonia. Il con-

fronto tra Raffaello, Correggio e Tiziano esalta i particolari pregi e difetti secondo ognuno di questi aspetti. Raffaello già qui occupa il primato benché non vengano tralasciate le critiche. Le osservazioni del Mengs sulla composizione di Raffaello rivelano una sicurezza di giudizio e una lucidità analitica che preannuncia il discorso storico-artistico del secolo seguente.

Il successo del trattato non era però dovuto a questo particolare aspetto ma risiedeva invece nell'utilità come vademecum per i giovani pittori tedeschi che arrivavano in Italia in cerca di modelli istruttivi, mossi dal desiderio del rinnovamento artistico⁷². I loro giudizi e le loro opere riflettono oltre la metà del secolo XIX la conoscenza del trattato di Mengs, soprattutto per quanto riguarda l'approccio a Raffaello⁷³. L'affermazione di Hermann Grimm, studioso e ammiratore di Raffaello, contenuta nel libro su Raffaello del 1872, dà un'eloquente prova di questo lungo respiro degli scritti del Mengs⁷⁴.

Con la pubblicazione del trattato l'autore non aveva però pronunciato la sua ultima parola su Raffaello, benché le sue osservazioni e riflessioni venissero pubblicate soltanto in minima parte durante la sua vita. Ciò fu il caso della *Lettera a D. Antonio Ponz*, stampata nel 1776 a Madrid, in cui Mengs analizza lo *Spasimo di Sicilia* con estrema sottigliezza⁷⁵.

La dettagliata conoscenza delle diverse maniere di Raffaello, delle sue doti e del suo genio era la base di un sempre più intenso interesse filologico e storico che a lungo andare prese il sopravvento sugli altri punti di vista. Tale interesse si articola ad esempio nell'attenzione che rivolge allo sviluppo stilistico di Raffaello. Benché si attenga ancora al modello vasariano dei tre stili in Raffaello tende già ad una più differenziata visione del percorso stilistico in base ai vari influssi subiti dall'Urbinate⁷⁶.

C'è da chiedersi che legame intercorra tra l'approccio storico-artistico e la ancora indiscussa affermazione dell'arte di Raffaello come norma assoluta.

Ciò che a prima vista sembra un equivoco, in realtà è lo stesso concetto didattico di Winckelmann a proposito dell'arte greca. Secondo Winckelmann l'arte greca sarebbe nella sua fase più egregia (« stile di bellezza ») il risultato di un processo storico, rappresentando però anche una norma obiettiva e assoluta. La difficoltà di risolvere tale equivoco nel concetto winckelmanniano ha generato molti studi teorici che non hanno però tenuto conto degli aspetti pragmatici, i quali infatti si rivelano meno facilmente in Winckelmann perché na-

scosti dal concetto di storia in termini filosofici ⁷⁷. È più palese invece nelle idee del Mengs su Raffaello. Da un lato egli aderisce ancora al Bellori secondo il quale Raffaello « ripose (l'arte) nell'antica maestà di tutte quelle grazie e di quei pregi che già un tempo la resero gloriosissima appresso de' Greci e de' Romani » ⁷⁸. D'altronde fa capire che quest'apice è il risultato di fatiche e di uno sviluppo complesso. La perfezione dunque, benché condizionata da doti eccezionali, non è soltanto un dono divino ma deve essere conquistata e mantenuta. Questo modo di vedere e spiegare la grandezza di Raffaello tiene conto del percorso stilistico e soprattutto permette di pronunciare critiche quando la norma non viene raggiunta. Tale critica non è segno di superbia, ma rivela invece alla base un concetto piuttosto pragmatico perché implica la conclusione che ciò che ha subito un'evoluzione diventa anche imitabile tramite un'evoluzione. In altre parole — le imperfezioni dei maestri classici nutrono la speranza di giungere con il passare del tempo a un paragonabile grado di perfezione.

Qui si evidenzia la sostanziale differenza dal concetto vasariano basato sulla difesa della norma raggiunta dopo un processo storico ⁷⁹. Mengs come anche Winckelmann rovesciano questo concetto stabilendo la norma come fine del processo di sviluppo appena iniziato e non come la fine di un cammino già gloriosamente conclusosi ⁸⁰. A causa della distanza storica di cui nel Settecento risentivano non soltanto il Winckelmann e il Mengs, la norma artistica, ossia il traguardo del cammino da percorrere diviene così astratto, lontano e indefinibile nel suo contenuto da provocare finalmente il logoramento e il crollo della stessa norma.

Quindi non sorprende che Mengs riesca persino a rinunciare al valore normativo del suo ideale Raffaello quando ne parla storicamente e da intenditore. Ciò si nota soprattutto nelle osservazioni degli ultimi anni della sua vita quando l'Urbinate non viene più commisurato alla pittura greca assegnandogli il primato assoluto tra i pittori di tutti i tempi. Mengs lo definisce ora « senza contrasto il maggiore pittore fra tutti quelli de' quali si sono conservate opere fino alla nostra età » ⁸¹.

Fa parte dell'interesse storico-artistico rivolto a Raffaello dal Mengs la sua attività di stimatore e intenditore. Sembra che il suo giudizio da conoscitore fosse stato richiesto in particolare maniera per i maestri che godevano del suo interesse. Conosciamo dalle fonti alcuni casi in cui Mengs esprimeva il suo parere su dipinti in commercio, ma in un solo caso si è conservato il ricordo di un'expertise che assegnava a Raffaello un quadro di cui oggi non viene più ribadita l'attribuzione ⁸².

Se da un lato per Mengs l'Urbinate si trasforma da idolo in materia di studio e di considerazioni storiche, ne risente d'altro canto anche la sua attività artistica. Lo afferma lui stesso dicendo che « il mettere i pensieri in carta era cosa utilissima per farsene idee più chiare »⁸³.

L'approccio artistico si sposta infatti su un altro livello tramite questi chiarimenti, come viene messo in evidenza da alcuni confronti.

Durante il primo soggiorno spagnolo Mengs dipinse una *Deposizione dalla croce*⁸⁴. Iniziato nel 1765, il quadro venne terminato soltanto nel 1769. Secondo alcune fonti doveva servire da pendant allo *Spasimo di Sicilia*, un'idea che durante l'esecuzione apparentemente venne abbandonata⁸⁵.

Soltanto allora fu aggiunta la parte superiore della tavola con la *Gloria di Dio Padre tra angeli*. Contemporaneamente la *Andata al Calvario* di Raffaello venne sostituita da un quadro di uguale soggetto dello stesso Mengs facente parte a sua volta di un ciclo di altre quattro scene della Passione destinato come la *Deposizione dalla Croce*⁸⁶ allo stesso ambiente.

Senza la parte aggiunta, la *Deposizione* è di misure quasi identiche al quadro di Raffaello e lo riflette anche nella composizione (fig. 6). La scena sullo sfondo e la distinzione di tre piani di figure sviluppate (fig. 7) nello spazio in profondità non sono elementi altrimenti riscontrabili nelle composizioni mengsiane. Il gruppo principale dipende inoltre da un'invenzione di Raffaello, nota attraverso alcune incisioni tra cui un facsimile di Sante Pacini del 1770 che porta la dedica: « All'Ill.mo Sig.re Cavaliere Ant.o Raffaello Mengs (...) possessore dell'originale del sublime Raffaello di Urbino »⁸⁷. Dopo la morte del Mengs il disegno fu acquistato dal duca di Sachsen-Gotha e risulta oggi perduto (figg. 8-9)⁸⁸. Per rendere il quadro pendant a Raffaello, Mengs si impegna quindi come se fosse lui Raffaello servendosi di un disegno del maestro e riprendendo gli elementi dominanti dei suoi modi compositivi. Un tale procedimento indica ancora lo stesso atteggiamento di identificazione sofisticata di cui rendono testimonianza altri episodi qui riportati.

Come cambia invece sostanzialmente l'approccio a Raffaello negli ultimi anni di vita viene dimostrato da un altro confronto. Poco prima della morte Mengs fece per il Marchese Rinuccini di Firenze un *Compianto di Cristo* (fig. 10) che secondo le fonti era destinato a pendant della *Sacra Famiglia* Rinuccini, allora creduta di Raffaello e acquistata dal Marchese Carlo attorno al 1767⁸⁹. La commissione risale probabilmente a uno dei soggiorni fiorentini del Mengs quando il presunto

quadro di Raffaello che è una copia cinquecentesca della Sacra Famiglia, fece molto clamore a Firenze ⁹⁰.

Mancano in questo caso i riferimenti diretti al pendant, a parte forse qualche richiamo isolato come ad esempio la vecchia con il turbante che ricorda il S. Giuseppe di Raffaello. Per la prima volta Mengs rinuncia qui all'imitazione, un fatto che certamente è anche dovuto al soggetto. Ma liberandosi dalla fissazione dell'imitazione giunge ora a un grado superiore di emulazione del suo modello.

La composizione del *Compianto di Cristo* riflette la profonda conoscenza delle opere di Raffaello alla quale era giunto verso la fine del secondo soggiorno spagnolo testimoniata anche dalla *Lettera a D. Antonio Ponz*. Il passo in cui riassume i pregi compositivi dell'Urbinate dà anche un valido commento alla composizione del *Compianto*, tanto più che alla fine di questo paragrafo passa dalla descrizione analitica alla definizione di una regola: « Chi seppe infatti meglio di lui equilibrare le composizioni, piramidare i gruppi, e dare il contrasto d'un movimento alternativo ai membri delle figure con infinita varietà di direzioni, cosicché in tutte le parti delle sue divine opere sembra esservi vita? E chi intese meglio la giusta quantità delle figure, che convien porre in una storia, e disporle in modo, che niuna resti oziosa o inutile? Se egli non usò moderatamente, e di rado certi moti violenti, fu per assoggettar tutto alla espressione, e per dipingere lo stato dell'animo delle persone, che figurava; essendo inverisimile, che un uomo penseroso faccia le stesse azioni di uno, che combatta, o corra, o cammini. Perloché il nobile dal plebeo, il vecchio dal giovane, e ogni diversità di stati, naturali, o accidentali, si hanno da distinguere nella buona composizione, come ha fatto Raffaello, essendo questa una parte della invenzione » ⁹¹.

Emulando ora Raffaello anziché imitarlo, riesce proprio in quest'ultima opera di cui ha potuto finire soltanto il cartone, ad affermarsi come il pittore accademico di maggior rilievo della sua epoca. Secondo il concetto propagato dal Mengs sui diversi gradi da percorrere nell'imitazione, quest'opera sarebbe da assegnare all'ultimo grado quando l'artista ha raggiunto l'imitazione della natura servendosi però del giudizio di scelta — è quello che Mengs intende con il termine del buon gusto — acquisito tramite l'imitazione di modelli, e tra essi soprattutto di Raffaello ⁹².

L'attenzione che Mengs rivolse a Raffaello durante tutta la sua vita, è stata indicativa per la riscoperta di Raffaello da parte dei pittori tedeschi all'inizio dell'Ottocento. Ma le opere dipinte da lui in imitazione

del modello ne hanno avuto soltanto una piccola parte, mentre sono stati incisivi i suoi scritti con i loro principali soggetti: la bellezza e Raffaello.

Nessun altro scrittore prima del Mengs era così profondamente penetrato nell'analisi del modo di lavorare di Raffaello, delle sue varie maniere e anche nella spiegazione della sua bellezza.

Per spiegare questo costante e continuo discorso su Raffaello e le sue opere certamente non basta la coincidenza onomastica benché fosse già in se stessa testimonianza di un programma. Il processo di identificazione e infine anche le analisi critiche sono invece riconducibili a un fenomeno al quale il Mengs fa spesso ricorso, ed è la razionalità dell'arte di Raffaello. Già nel trattato del 1762 si esprime su questo aspetto dicendo « La causa poi, per cui le opere di Raffaello a prima vista non piacciono egualmente a tutti, si è, che le sue bellezze sono bellezze della ragione, e non degli occhi; cosicché non sono sentite subito dalla vista, ma soltanto dopo di aver penetrato nell'intelletto: ed essendovi molte persone di un senso intellettuale assai fiacco, esse non sentono niente affatto le bellezze di questo gran pittore »⁹³. Il segreto dell'incessante interesse per Raffaello da parte del Mengs risiede a mio avviso proprio in questo concetto della razionalità della sua arte di cui il Mengs era fermamente convinto.

Delle volte il giudizio del Mengs su Raffaello è stato malinteso come critica da parte di un pittore che avrebbe voluto superare Raffaello perché si illudeva delle sue doti artistiche. Ho cercato di dimostrare che la competizione non deve essere interpretata in questa maniera avendo delle condizioni e determinazioni molto più complesse.

Anche contrariamente a ciò che in apparenza possono suscitare le sue critiche scritte quando considerate isolatamente va ribadita la modestia del Mengs circa la propria posizione artistica nei confronti dell'Urbinate e della storia dell'arte in generale. Ciò risulta anche dal già menzionato passo della lettera allo scultore Etienne Falconet, scritta nel 1776 da Madrid, con la cui citazione vorrei concludere: « Solo le persone, che non hanno studiato le opere de' valentuomini antichi, possono presumere di aver tanto merito. In quanto a me, io le ho meditate quanto più ho saputo, ed ho trovato quelle del primo ordine concepite ed eseguite con una finezza di giudizio quasi inimitabile, e in generale il loro gusto fondato sulle più sode ragioni dell'arte, e della natura. Riconosco la superiorità del genio di Raffaello, e i meriti complicati degli altri grandi artisti delle età passate e ammiro il talento, la vivacità il coraggio e la facilità dei miei contemporanei »⁹⁴.

NOTE

¹ G. L. BIANCONI, *Elogio storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs*, Milano 1780, p. 3.

² La scelta di questi due pittori come modelli e il loro abbinamento sono piuttosto insoliti nel Settecento. Più diffuso era invece il concetto artistico della triade Raffaello, Tiziano e Correggio che si trova già nello Scannelli (*Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657) e viene ripreso largamente dalla letteratura artistica francese del Settecento (de Piles, Felibien).

³ C. F. PRANGE, *Des Ritters Anton Raphael Mengs (...) hinterlassene Werke I-III*, Halle 1786, I, pp. 132, 133.

⁴ Significherebbe all'incirca « deve ed è costretto ». L'educazione severa di Anton Raphael riferita estesamente dal Bianconi (n. 1) provocava una presa di posizione piuttosto intransigente da parte dei romantici, per es. di Carl Bunsen (E. PLATNER, C. BUNSEN, *Beschreibung der Stadt Rom*. 3. Bd. 2. Abtlg. p. 568 ss.). L'educazione veniva messa in diretta relazione al concetto di imitazione e quindi respinta.

⁵ P. ARTÈS, *L'enfant et la vie familière sous l'ancien régime*, Paris 1960; L. FERTIG, *Zeitgeist und Erziehungskunst. Eine Einführung in die Kulturgeschichte der Erziehung in Deutschland von 1600 bis 1900*, Darmstadt 1984.

⁶ vd. a questo proposito: M. STÜRMER, *Herbst des alten Handwerks. Zur Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts*. dtv Dokumente 2914, München 1979, passim.

⁷ L'opera del Locke (con il testo della prima ed. del 1693) venne presto tradotta in francese, olandese, svedese e tedesco. Il riferimento a Locke non va inteso come un'immediata dipendenza, ma fa intendere quanto le massime educative di Ismael Mengs erano derivate da norme generalmente valide.

⁸ J. von SANDRART, *Teutsche Academie*, Nürnberg 1675. Per la fortuna critica di Raffaello in Germania durante il Sette e l'Ottocento vd. M. EBHARDT, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden 1972 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 351) passim.

⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. (1568) Ed. Ist. Grafico Agostini Novara 1967, IV, p. 60.

¹⁰ Sembra che il nome fosse stato più frequente tra artisti nel XV e XVI secolo che non nel Sei e Settecento. Basti un confronto degli indici onomastici del Vasari con quelli del Baglione o del Baldinucci. Se in Italia era piuttosto frequente questo nome, nei paesi oltramontani era pressoché sconosciuto il che sottolinea la singolarità della scelta di Ismael Mengs. Simile è forse il corso dello scultore Georg Raphael Donnev il cui padre era un falegname.

¹¹ Cfr. M. I. ROSENBERG, *Raphael and French Art Theory, Criticism and Practice*. 1660-1830, Ph. D. Univ. of Pennsylvania 1979; A. BLUNT, *The Legend of Raphael in Italy and France*, in « Italian Studies » 13, 1958, p. 2 ss.

¹² Risale a Carlo Fea la notizia che Ismael Mengs si recò in Italia e stette a Roma nel 1718 e 1719 « ove studiò le opere de' gran maestri, per migliorare collo studio della pittura

a olio, anche la sua miniatura e lo smalto ». In *Opere di Antonio Raffaello Mengs (...) pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Nicola d'Azara e (...) corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787, p. XKV, n.b.

13 V. G. SERVIÈRES, *Les artistes français à la cour de Saxe au XVIIIe siècle.*, in « Gazette des Beaux Arts » 1911, pp. 121-135, 333-348. La bibliografia recente sull'argomento è piuttosto diffusa e difficilmente accessibile tranne H. MARX, L. de SILVESTRE, Dresden, 1975.

14 Questo aspetto viene discusso più ampiamente nel mio articolo: *Hofkunst-Akademie-Kunstschule-Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern.*; in « Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst », 1985, p. 70 ss.

15 Ne fanno testimonianza la condotta verso il figlio quando questi era già sposato. A dire del Bianconi il padre « incassava le pensioni di tutta la famiglia, lo che faceva la somma di 2200 Scudi annui » (nota 1 p. 26). A Roma aveva preso alloggio nell'appartamento nobile del Palazzo dei Penitenzieri tenendo oltre a una serva anche due servitori.

16 G. CASANOVA de SEINGALT, *Geschichte meines Lebens*, in « Deutsch übersetzt », von Heinz von Santes, Berlin 1985, vol. 11, p. 76.

17 I tre fogli copiati dal *Giudizio Universale* di Michelangelo si trovano allo Städelches Kunstinstitut, Frankfurt Main, n. inv. 619, 620, 621. V. E. SCHILLING, *Katalog der deutschen Zeichnungen Alte Meister I-II*, Städelches Kunstinstitut Frankfurt, I, p. 172.

18 London, British Museum, Dep. of Prints and Drawings, n. inv. 1928-10-16-10. 310 × 387 mm. Iscritto in basso a sinistra: A. R. Il disegno preparatorio per l'incisione proveniente dalla collezione di Cristina di Svezia, si trova in una collezione privata francese. (V. cat. mostra « Dessins Français et Italiens du XVI et du XVIIe s. dans les collections privées Françaises », Gal. Claude-Aubry Paris Dic. 1971, n. 72.

19 H. OST, *Ein Rubmesblatt für Raphael und Maratti bei Mengs*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte » 28, 1965, pp. 281-298.

20 Cfr. H. WAGNER, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969, p. 80 ss. Secondo P. Cellini il busto del Naldini si basa sul quadro dell'Acc. Naz. di San Luca, ritenuta opera di Raffaello già nel Cinquecento (P. CELLINI, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, in « Bollettino d'Arte », 1958, p. 250 ss.).

21 Così interpretato da K. GERSTENBERG, *Die künstlerischen Anfänge des Anton Raphael Mengs*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte » II, 1933, p. 77 ss.

22 Nel 1740 erano ancora pochissimi gli artisti oltramontani e non francesi a recarsi a Roma per un prolungato periodo di studio.

23 vd. a questo proposito la relazione di Manuela Mena sul Maratti tenuta nella stessa sede e inclusa nei presenti Atti.

24 G. P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695. Secondo il Bellori il busto del Naldini sarebbe da ricondurre all'autoritratto della *Scuola d'Atene* (*ibid.* p. 93).

25 È da notare in questo contesto che una delle personificazioni del Disegno descritte dal Ripa (*Iconologia*, Ed. 1765, II, p. 232) propone di raffigurare « un giovane di aspetto nobilissimo, vestito di un vago e ricco drappo, che colla destra mano tenga un compasso, e colla sinistra uno specchio ». Il riferimento allo specchio potrebbe essere una chiave d'interpretazione al significato allegorico dell'autoritratto in generale.

26 Vasari (n. 9) p. 71. G. P. BELLORI, *op. cit.* (n. 24, p. 19) descrive il ritratto come segue: « L'uno è Raffaello autore dell'opera dipintosi da se stesso nello specchio, con al beretta nera in capo, di nobile aspetto, modesto e di grazia ».

27 La differenza d'età dei due pittori che avevano lavorato nella stessa impresa l'uno dopo l'altro, allude forse al ruolo attribuito dallo stesso Raffaello al predecessore più anziano come «maestro», il che corrisponde anche a uno dei concetti rappresentati nell'affresco, sottolineato nella relazione di M. Winner inclusa nei presenti Atti. Non è tuttavia accertata l'identificazione del vecchio personaggio con il Sodoma.

28 Secondo il Wagner (n. 20, p. 72 ss.) il ritratto sarebbe databile attorno al 1524.

29 AZARA p. cit. (n. 12) p. XVI. Il ricordo che Azara riferisce a proposito dei discorsi del Mengs su Raffaello risale certamente a un periodo successivo, ma mette in evidenza quanto fosse storico-artistico nel senso della storiografia moderna.

30 Il passo da Hagedorn (*Lettre à un amateur de la peinture*, Dresde 1755, p. 173) che esalta l'unione delle qualità pittoriche e di gusto con il quale Raffaello si era dipinto, si riferisce probabilmente a questo ritratto frontale.

31 La posa raffaellesca di questo ritratto viene più comprensibile tenendo conto del fatto che il ritratto di Bindo Altoviti fu allora creduto autoritratto, anche dallo stesso Mengs (Azara-Fea, n. 12, p. 113).

32 Secondo il Wagner (n. 20, p. 62 ss.) il ritratto è già menzionato nel 1728 dal Richardson che lo riteneva dipinto all'età di 18 anni. Tutto sommato il ritratto degli Uffizi non era tenuto molto in credito dalla critica, mentre a Firenze era stimato al punto da costituire un elemento basilare nella collezione dei ritratti di artisti, iniziata dal cardinale Leopoldo de' Medici. Cfr. anche Cat. mostra *Raffaello a Firenze*, Firenze 1984, p. 53 ss.

33 K. H. von HEINECKEN, *Nachrichten von Künstlern und Kunst Sachen*, Dresda 1786, p. 32.

34 Vd. M. WINNER, *Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20, 1983, p. 423.

35 Bianconi (n. 1) p. 16.

36 La validità di tali criteri si ricava dal comportamento del conte Brühl anche in altre circostanze, dettato dal concetto di mercantilismo di stampo francese. Cfr. Röttgen (n. 14) passim.

37 Secondo M. STÜBEL, *Raffaels Sixtinische Madonna*, Dresda 1926, Augusto III nutriva una particolare stima per la *Sacra Famiglia* di Francesco I che aveva visto durante il suo soggiorno parigino nel 1715. Anche per Richardson quest'opera era tra quelle più importanti di Raffaello (Rosenberg, n. 11, p. 175). Probabilmente Mengs conosceva questa preferenza del suo sovrano, perché nella composizione della *Sacra Famiglia* si notano evidenti richiami a quell'opera.

38 E. GOMBRICH, *Kunst und Fortschritt*, Köln (Du Mont) 1978, p. 112.

39 Olio su tela, 185 × 142 cm, Londra, mercato antiquario. Prov.: T. JENKINS, Sir W. WEDDELL; cfr. Cat. mostra «*Paintings Mannerism to Romanticism*» (Chauces Fine Arts/Galleria Gasparrini) Maastricht, Rome, London 1986, n. 29.

40 Il decreto porta la data del 23 marzo 1751 (Dresda, Hauptstaatsarchiv, Loc. 896, VI, f. 364) vd. anche la biografia dell'Azara (Azara-Fea, n. 12, p. XVII).

41 AZARA-FEA (n. 12) p. XVII; Prange I (n. 3) p. 223.

42 I giudizi espressi dal Mengs su Carlo Maratti risalgono a un periodo di molto successivo (1776). Sono evidenti sia la critica che la stima: «(...) Carlo Maratta, che aspirando alla perfezione, la cercò nelle opere degli altri grandi pittori, e particolarmente della scuola de' Caracci. Benché egli facesse tutti gli studi pel naturale, si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità» (AZARA-FEA, n. 12, p. 306).

43 Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura (1762 in ted.) Azara-Fea (n. 12, p. 31).

⁴⁴ vd. M. EBHARD, *op. cit.*, (n. 8) p. 83 ss.

⁴⁵ Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, Cfr. Catalogo della mostra *I Nazareni a Roma*, Roma 1981, p. 98.

⁴⁶ Probabilmente in seguito al soggiorno bolognese viene nominato accademico d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna il 4 giugno 1752. Ringrazio il dott. Jörg Garms, Roma, per l'indicazione del relativo documento. Nel 1752 è stato anche a Firenze e ha visto certamente alcune delle opere giovanili di Raffaello.

⁴⁷ Oltre i documenti resi noti da M. Stübel (n. 37) vd. M. PUTSCHER, *Raffaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955. Nuovi aspetti della vendita sono stati esposti da G. C. ROVERSI, *I trafficanti d'arte bolognesi del secolo XVIII e la vendita della Madonna Sistina di Raffaello*, in «Culta Bononia» I, n. 1, 1969, p. 70 ss. 76 ss.

⁴⁸ Stübel (n. 37) p. 33. Le minute dei documenti relativi all'acquisto si trovano a Dresda, Hauptstaatsarchiv, Loc. 651. Diversamente dall'affermazione della Putschner che credeva una parte dei documenti perduti, il materiale documentario conservato è quello a cui si riferiva lo Stübel. Sono i seguenti documenti: 1. Lettera del Bianconi a Brühl con data del 2 gennaio 1753 (Loc. 651, f. 3) 2. Lettera del Brühl al Bianconi del 12 febbraio 1753, (Loc. 651, f. 8) 3. Lettera del Bianconi al Brühl del 20 febbraio 1753 (Loc. 651, f. 12). Non ho esaminato gli altri documenti, ma pare che tutte le carte relative all'acquisto siano conservate nella corrispondenza di Brühl. Pare che sulla bibliografia recente relativa al quadro sia rimasta ignota questa circostanza. Cfr. catalogo della mostra *Raffael zu Ehren*. Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Dresda 1983, p. 8 ss. Sarebbe auspicabile la completa pubblicazione di tutte queste lettere finora non rese note testualmente.

⁴⁹ È molto indicativo questo fatto, specialmente se si tiene conto dell'atteggiamento contrario del Winckelmann che ne era profondamente entusiasta, vedi la descrizione in *Gedanken über die Nachahmung des Alten*, I, Dresda 1755, cf. Ebhardt (n. 8) S. 95-96. Dimostra infatti come l'approccio del Mengs alle opere raffaellesche fosse sempre condizionato da fattori artistici e non dalle emozioni dello spettatore dilettante.

⁵⁰ Il pastello non copia fedelmente il puttino a sinistra della Sistina, ma riprende la posa adattandola al diverso soggetto. La testa viene girata nella direzione opposta. Il primo a notare il richiamo a Raffaello è stato Konrad Gessner nel 1785 in un viaggio a Dresda, vd. S. GESSNERS *Briefwechsel mit seinem Sohn. Während dem Aufenthalte des Letzteren in Dresden und Rom in den Jahren 1784-85 und 1787-88*, Bern Zürich, 1801, p. 138.

⁵¹ Secondo la Putschner (n. 37, p. 270) Giuseppe Nogari era incaricato di eseguire una copia del quadro, che probabilmente non fece. La copia dell'Avanzini sarebbe già stata dipinta nel 1728: vd. anche J. HÜBNER, *Die Sixtinische Madonna*, in «Jahrbücher für Kunstwissenschaft», III, 1870, p. 251.

⁵² *L'Amore* divenne soggetto preferito di cartoline di auguri come testimoniano le numerose incisioni eseguite durante la prima metà dell'Ottocento. La reazione dello spettatore verso la fine del Settecento viene espressa così da una fonte biografica: «Der Gefühlsvolle bleibt unbeweglich bei diesem Bilde stehen» (W. G. BECKER, *Beiträge zum Leben des Raphael Mengs*, in «Deutsches Museum» II, 1782, p. 119). Più critico era il giudizio di J. H. MEYER comunicato nel 1794 a Goethe. Meyer notava, a differenza della critica precedente, lievi tracce di volgarità nel viso (*Briefwechsel Goethe-Meyer*, I, Weimar 1917, p. 108).

⁵³ Olio su tela, 431,5 × 788,7 cm. *Catalogue of Foreign Paintings I. Before 1800*. Ed. by C. M. Kauffmann. Victoria and Albert Museum London 1973, pp. 188-190. Molto negativo è ancora il giudizio di J. Pope Hennessy (*Raphael*, London 1970, p. 248).

⁵⁴ L'esauriente relazione sui fatti in base ai documenti conservati a Vienna, Haus- Hof- und Staatsarchiv, da: L. LEWIS, *Connoisseurs and Secret Agents in 18th Century Rome*, London 1961, pp. 161-167. Sulle copie oggi a Venezia: T. Pignatti, F. Pedrocchi, E. Martinelli Pedrocchi, *Il Palazzo Labia a Venezia*, Torino 1982, pp. 208, 217 (copie del Batoni e del Costanzi).

⁵⁵ Nella scelta si rispecchia la gerarchia artistica che era particolarmente tipica per l'ambiente inglese: Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni. (vd. Horace Walpole, *Aedes Walpolianae*, London 1747, passim).

⁵⁶ Il programma delle copie era stato comunicato dal cardinal Albani all'ambasciatore inglese Mann il 12 agosto 1752. Dopo l'incarico al Mengs, avvenuto probabilmente nel novembre dello stesso anno, appare nel ciclo delle copie anche la *Scuola d'Atene* (lettera del 9 dicembre 1752, Albani a Mann).

⁵⁷ « Le LII teste della celebre Scuola d'Atene disegnate in XL carte dal Cavalier Antonio Raffaello Mengs incise da Domenico Cunego », in Roma 1785. Secondo una nota del Fea (AZARA-FEA, n. 112, p. XVI) i lucidi furono eseguiti durante il secondo soggiorno romano (1746-1749). C. G. Ratti, nella sua « Lettera ad un amico nella quale si dà contezza del Cavalier Carlo Giuseppe Ratti », s.d.s.a., p. 51, sostiene che i lucidi furono fatti soltanto negli ultimi anni di vita, ma ciò non è credibile per molte ragioni.

⁵⁸ Weimar, *Staatliche Kunstsammlungen*, n. inv. KK 2329, matita nera, 242 × 201 mm; acquistato nel 1884 dalla collezione Lavater.

⁵⁹ Lettera di Horace Mann ad Alessandro Albani, 15 maggio 1753, riferita da F. NOACK, *Des Kardinal Albani Beziehungen zu Künstlern*, in « Der Cicerone » XVI, 1924, pp. 452-455.

⁶⁰ N. inv. 375 v. Cat. della mostra *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*, Genova 1982/3, p. 116. Alcune circostanze dell'esecuzione della copia, avvenuta a Firenze nel 1770 sono state ricordate da Johann Christian von Mannlich nelle sue memorie (J. Chr. von MANNLICH, *Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des H. Chr. von Mannlich Hrsg. von E. Stollreither*, Berlin 1910, p. 183-6). Le fonti menzionano quattro copie della *Madonna della Seggiola* eseguite dal Mengs. La copia a pastelli, datata 1743 e attribuita al Mengs (Leipzig, Museum der Bildenden Künste), è difficilmente giudicabile.

⁶¹ Cfr. ROSENBERG, *op. cit.* (n. 11) p. 138-160.

⁶² Vd. a questo proposito il mio articolo nel « Münchner Jahrbuch » 1985, (n. 14) p. 154 ss.

⁶³ Per la comprensione del concetto seguito da Reynolds nei riguardi dell'arte classica soprattutto di Raffaello vd. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977, passim. Dello stesso *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 40, 1977, p. 234, (ivi altri riferimenti bibliografici).

⁶⁴ AZARA-FEA, *op. cit.* (n. 12) p. XXII. Mengs aderisce qui all'opinione espressa dal Bellori e anche dal Richardson circa il rapporto cronologico delle due opere, vd. Rosenberg (n. 11) p. 172.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 337.

⁶⁶ Prange (n. 3, I, p. 165/6; W. E. BECKER, *Beiträge zum Leben des Raphael Mengs*, in « Deutsches Museum », II, Juli-Dez. 1782, p. 106 ss.

⁶⁷ Mengs eseguì il ritratto del cardinale, firmato e datato 1756, oggi conservato al Museo di Lyon. Per i rapporti del Winckelmann con il cardinal Archinto vd. C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*.

⁶⁸ AZARA-FEA (n. 12) p. 353.

69 G. CASANOVA de SEINGALT (n. 16).

70 vd. S. RÖTTGEN, *Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst*, in J. J. Winckelmann, 1717-1768, Hrsg. von Thomas Gaechtgens, Hamburg 1986, p. 162.

71 *Ibid.* p. 165 ss.

72 La prima edizione in italiano apparve nelle *Opere di Antonio Raffaello Mengs. (...) Pubblicate da D. Giuseppe Nicola d'Azara*, Parma, Della Stamperia Reale 1780.

73 vd. RÖTTGEN (n. 14).

74 H. GRIMM, *Das Leben Raffaels*, (1872), p. 279 ss.

75 AZARA-FEA, *op. cit.* (n. 12) p. 314-320. L'esame accurato del quadro (« la più pregevole pittura (...) che si conserva nel palazzo ») ha piuttosto il carattere di un'analisi formale come si usa al giorno d'oggi.

76 V. *Riflessioni sopra i tre gran pittori (...)*, pubbl. da Azara ed. Fea (v. n. 12), p. 97 ss. Il saggio venne scritto poco dopo le « *Riflessioni sulla bellezza* » (cfr. AZARA p. 97). Per un esame generale sugli scritti di carattere storico artistico del Mengs vd. W. WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker, I, Von Sandrart bis Rumobr*, Leipzig 1921, p. 81 ss. È troppo generico e insignificante il riassunto del Rosenberg a proposito del Mengs come critico di Raffaello (n. 11, p. 240-6).

77 H. DILLY, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Institution* (Suhrkamp), Frankfurt 1979, p. 90 ss.; V. anche Röttgen (n. 70) p. 161.

78 G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 19.

79 Si veda a questo proposito: H. BELTING, *Vasari und die Folgen.*, (1978), in H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, p. 63 ss.

80 Tale aspetto viene messo in evidenza da Ernst Gombrich nel suo saggio *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, (1971) Köln 1978, p. 44 ss.

81 AZARA-FEA, *op. cit.* (n. 12) p. 315 (Lettera a D. Antonio Ponz). Il significato preciso di questo giudizio un po' generico si apprende da un altro passo della stessa lettera: « Raffaello (...) appropriandosi il più eccellente di tutti secondo la verità della natura, e la ragione, formò lo stile più perfetto, e il più universale di quanti pittori moderni sono stati prima, e dopo di lui; e se egli fu eccellente in tutte le parti dell'arte, lo fu più nella composizione, e nell'invenzione; e credo, che sorprenderebbe gli stessi Greci se vedessero le sue grandi opere del Vaticano, dove unitamente all'abbondanza è tanta perfezione, attenzione, finezza, e facilità » (*ibid.* p. 304/5).

82 V. H. von SONNENBURG, *Raphael in der Alten Pinakothek*, München 1983, p. 106. Il testo della stima di Mengs del 17 gennaio 1774 viene riportato nella rivista « Schornsches Kunstblatt », 1822, n. 16, pp. 61/2: « Io sottoscritto ho veduto e considerato il sopraccennato quadro il quale giudico di mano di Raffaello d'Urbino ». Il quadro fu accompagnato anche da una stima di Ignazio Hugford. In seguito il ritratto, considerato autoritratto, venne acquistato per la collezione di ritratti di artisti del conte Lactanz Firmian e passò nel 1826 nella collezione di Ludovico I di Baviera, sempre come autoritratto di Raffaello. Sembra che allora il giudizio del Mengs viaggiasse ancora con il quadro perché altrimenti la riproduzione del testo nella citata rivista che veniva pubblicata a Monaco non sarebbe spiegabile. La stima favorevole del Mengs contribuì senz'altro ai due prestigiosi acquisti, tanto più che sia il Firmian (possessore d'un autoritratto del Mengs) sia Ludovico I erano ammiratori del Mengs. Secondo la critica moderna (vd. SONNENBURG, *op. cit.*) l'opera è da assegnare a un pittore umbro attorno al 1506.

83 AZARA-FEA, *op. cit.* (n. 12), p. 402.

84 Madrid, Patrimonio Nacional (esposto a Barcelona, Palacio de Pedralbes). V. cat. mostra *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*, Madrid, Museo del Prado, 1980, n. 37.

⁸⁵ Secondo C. G. Ratti (*Epilogo della vita del fù Cav. Mengs*, Genova 1779, p. V) e il Doray de Longrais (*Oeuvres de M. Mengs*, traduites par J. P. Doray de Longrais, avec un éloge historique de Mengs, rédigé par L. T. Hérissant, sur des notes qui avaient été envoyées de Stuttgart au traducteur par Guibal, élève de Mengs, Ratisbonne 1782, pp. 30-1).

⁸⁶ I quattro quadri (v. cat. mostra *Mengs*, Madrid, Museo del Prado, 1980, nn. 38-41) si trovavano nel 1772 insieme alla *Deposizione* del Mengs nella camera da letto di Carlo III come sopraporte. Secondo il Ponz (*Viaje en Espana*, VI, Madrid 1776, p. 58) lo *Spasimo di Sicilia* era stato poco prima sistemato nella «pieza de vestir» del principe de Asturias e non era stato collocato precedentemente in altri ambienti del Palacio Real.

⁸⁷ Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, *Stampe*, vol. 2875-2924, n. inv. 2912.

⁸⁸ v. J. D. PASSAVANT, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, II, Leipzig 1838, p. 533. A proposito delle opere basate su questa composizione raffaellesca, incisa anche da Enea Vico (B. XV, 284/8) vd. J. MÜLLER-HOFSTEDT, *Ein Frühwerk Jacopo Bassanos und eine Komposition Raffaels*, in «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst», N.F. 15, 1964, p. 131. Una copia del disegno fatta da J. W. von Goethe si trova nelle Staatliche Kunstsammlungen a Weimar Zeichng. n. inv. 2167, con l'iscrizione: «Nach einer Raphaelischen Zeichnung ehemals von Mengs dann von H. Ernst von Gotha besessen copiert von G.» (vd. *Corpus der Goethezeichnungen*, Hrsg. von G. Femmel I, Leipzig 1958, p. 298, con riproduzione).

⁸⁹ Boston, The Museum of Fine Arts. v. H. Hawley, *Neo-Classicism Style and Motif*. The Cleveland Museum of Art 1964, n. 27.

⁹⁰ Venduto in asta Sotheby-Parke-Bernet, New York, il 30/5/1979. V. la riproduzione e l'estesa discussione della copia Rinuccini in: Sonnenburg (n. 82) pp. 15-23.

⁹¹ Azara-Fea, *op. cit.* (n. 12) p. 318.

⁹² Si veda a questo proposito il paragrafo intitolato *Come si accordi il buon gusto coll'imitazione*, in *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* (1762) Ed. Azara-Fea (n. 12) pp. 17/8, 23 ss. 49 ss.

⁹³ Azara-Fea (n. 12) p. 27. Anche altri passi illustrano chiaramente il concetto mengesiano delle radici intellettuali e dell'atteggiamento razionale di Raffaello rispetto alla sua attività artistica, ad esempio dove parla del suo disegno (*ibid.* p. 28) e della sua composizione (*ibid.* p. 37).

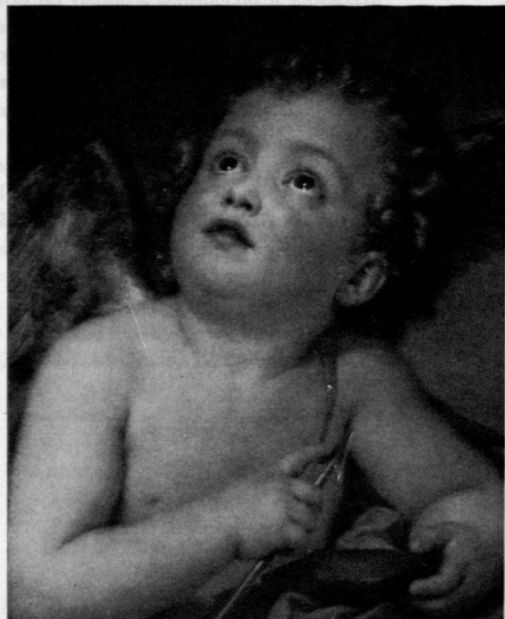
⁹⁴ Azara-Fea, *op. cit.* (n. 12) p. 353. Il passo si riferisce alla critica del Falconet verso il giudizio entusiastico sul Mengs come «Secondo Raffaello» espresso dal Winckelmann nella sua *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* del 1764.



Fig. 1. - A.R. MENGES. *Compianto delle Arti sulla morte di Raffaello*. Da C. Maratti e P. Aquila. Londra, British Museum, dep. Prints and Drawings (1925-10-16-10). Foto Musco.

Fig. 2. - A.R. MENGES. *Autoritratto*. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (P. 167).

Fig. 3. - A.R. MENGES. *Amore che affila la freccia*. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie (P. 177).



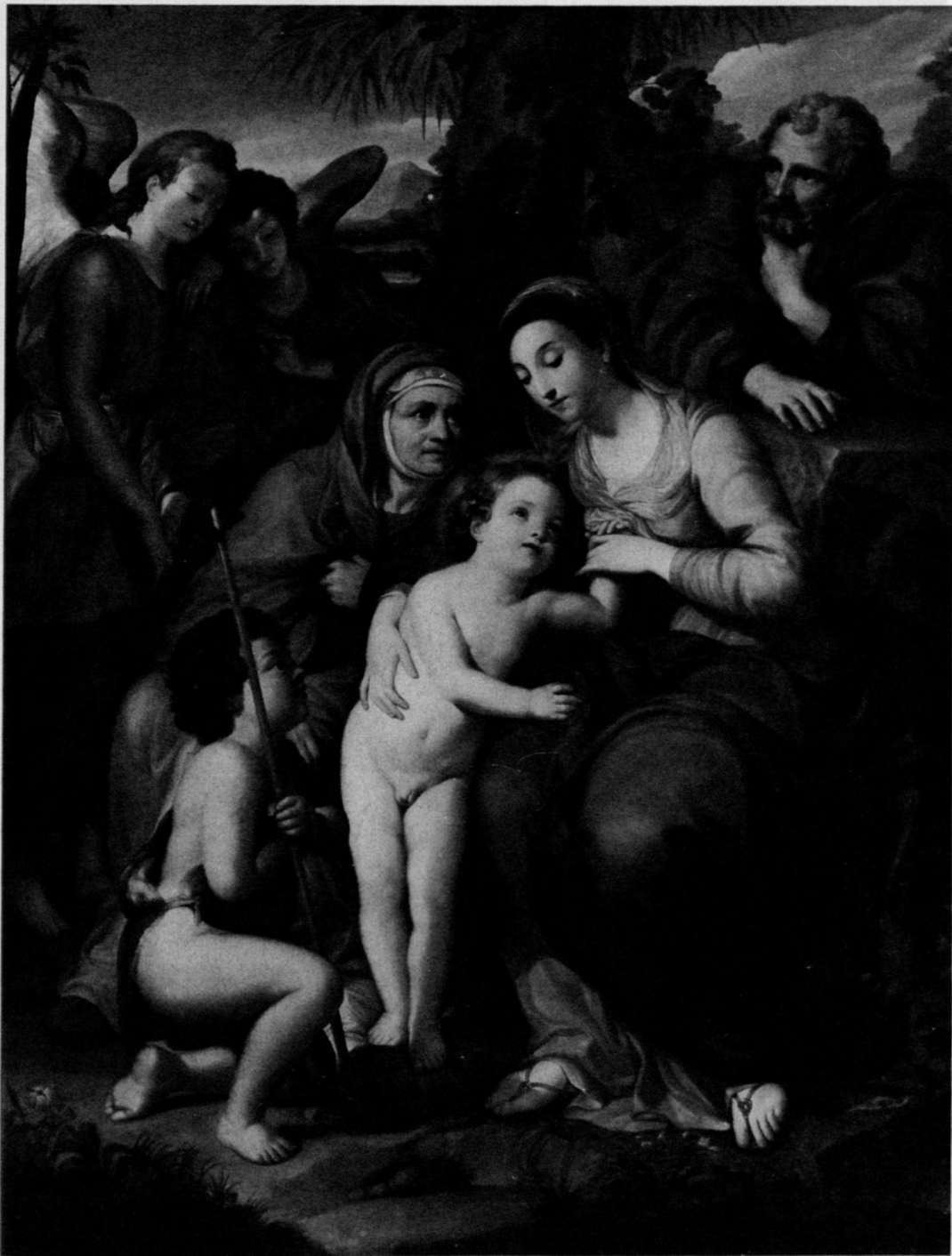


Fig. 4. - A. R. MENGES. *Sacra Famiglia con S. Elisabetta, S. Giovannino e due angeli adoranti*. Londra, coll. privata.

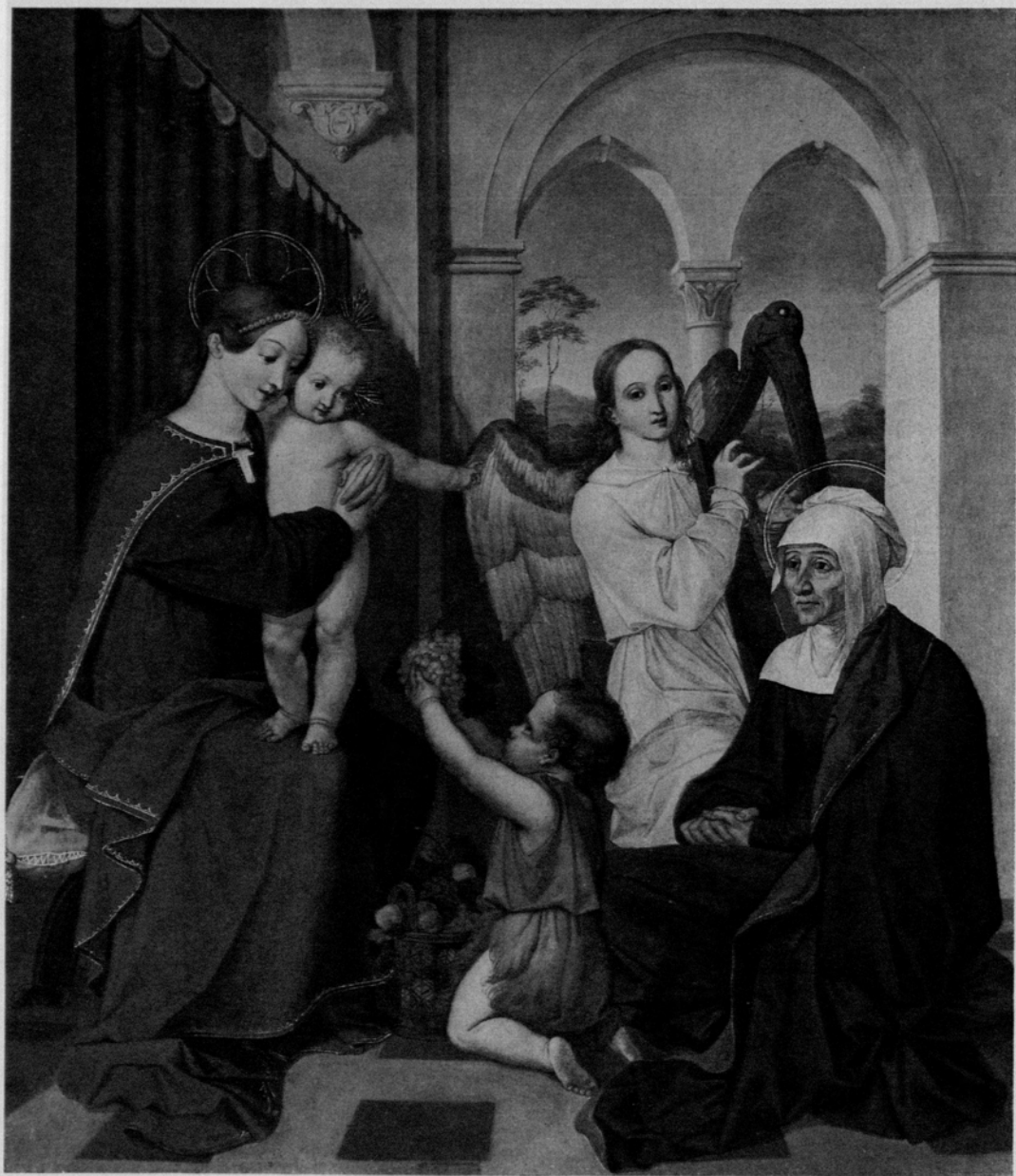


Fig. 5. - P. CORNELIUS. *Madonna con Bambino, S. Elisabetta e un angelo*. Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut (HM 47).



Fig. 6. - RAFFAELLO. *Andata al Calvario (Lo spasmio di Sicilia)*. Madrid, Museo del Prado.

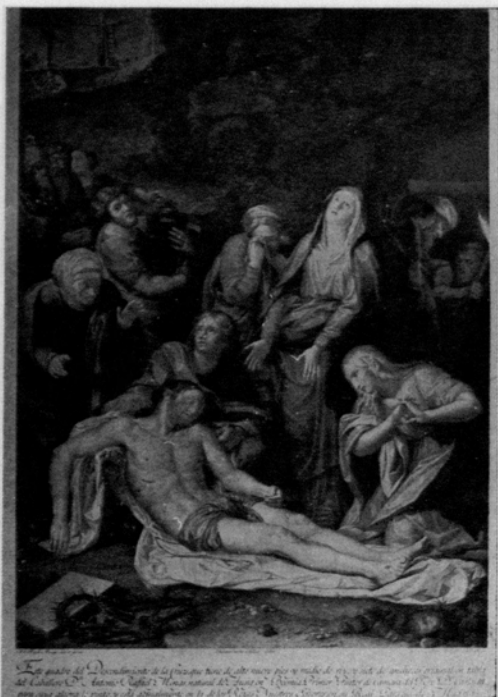
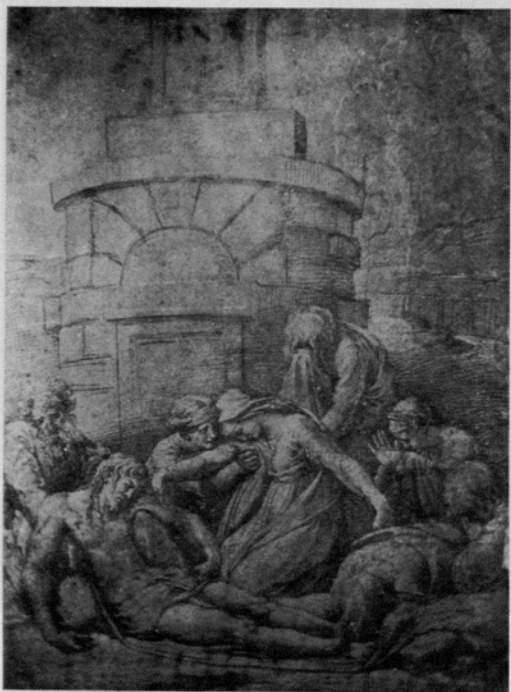


Fig. 7. - G. VOLPATO. *Deposizione dalla Croce*. Incisione del 1792 con la parte inferiore del quadro di Mengs (Barcellona, Palacio de Pedralbes).

Fig. 8. - RAFFAELLO. *Compianto di Cristo*. Già Gotha Herzogliche Sammlungen, oggi perduto.

Fig. 9. - S. PACINI. *Compianto di Cristo*. Incisione del 1790 dal disegno di Raffaello.



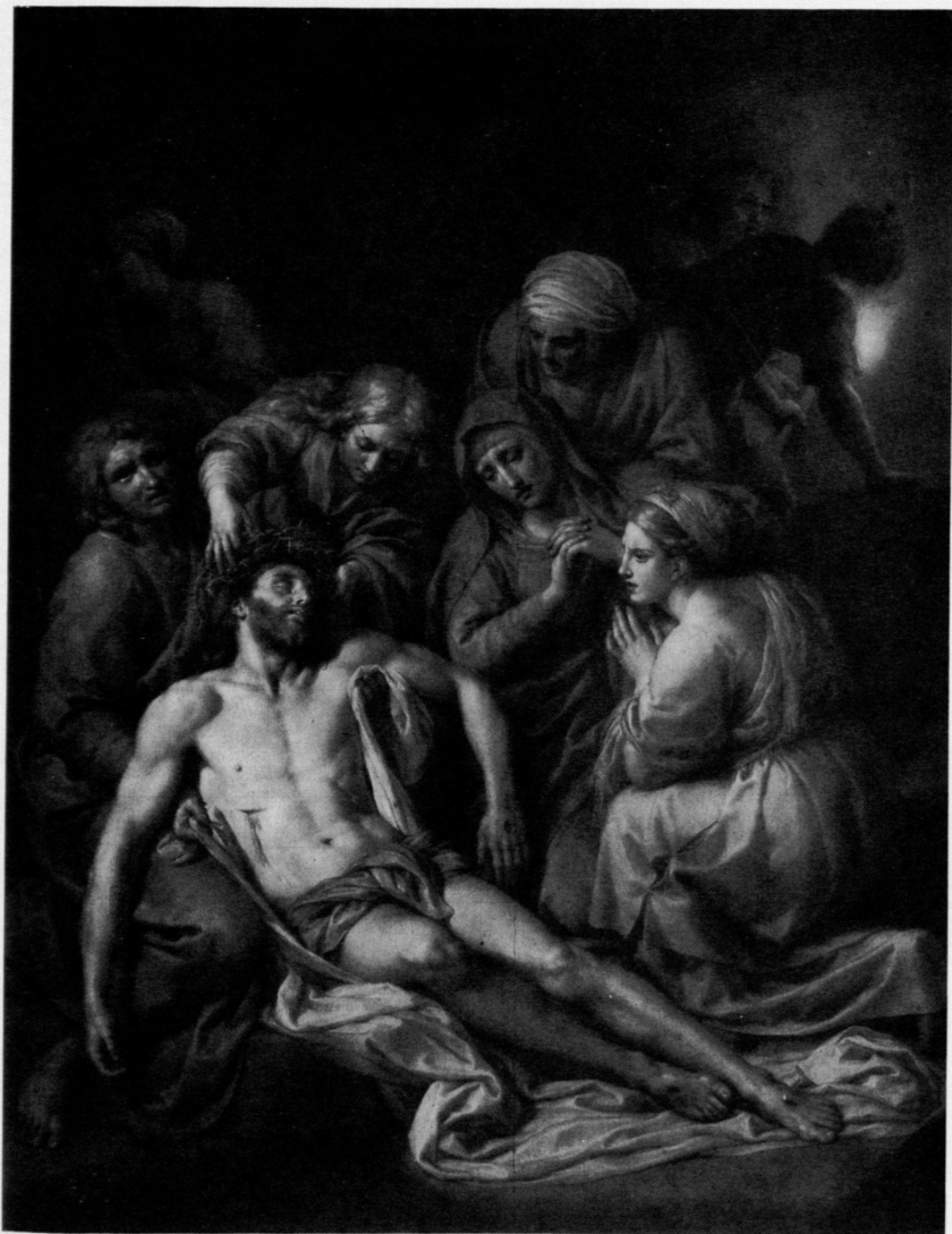


Fig. 10. - A.R. MENGES. *Compianto di Cristo*. Cartone. Boston Museum of Fine Arts.