

MENGS SULLE ORME DI POUSSIN

Steffi Röttgen

Tra i diversi metodi di approccio al fenomeno neoclassico uno che ha raggiunto risultati molto lusinghieri è certamente quello che si è preoccupato di cristallizzare i *leitmotive* emersi spontaneamente verso la metà del Settecento. Questi motivi, o, piuttosto, queste idee formali, ebbero una posizione chiave nel linguaggio artistico per quasi mezzo secolo, ed è stato dimostrato come alcuni concetti formali estesero il loro dominio ad un vasto cerchio di affermazioni artistiche subendo man mano delle trasformazioni tali da far quasi dimenticare la loro origine (1). Si è visto inoltre quanto il movente di queste reazioni a catena fosse legato a certe intonazioni di gusto che favorivano la scelta di modelli i quali con l'andare del tempo si rivelarono capaci di esprimere comportamenti e tendenze essenziali del periodo (2).

Indagare sul nascere di questo gusto, carico di forza creativa, non può essere il compito dello specialista dato che questa ricerca dovrebbe cogliere fenomeni culturali di vasta diffusione i quali se non risolti congenialmente è bene lasciarli intatti fidandosi di chi ne ha trovato l'accento emotivo e vitale (3). Mi limiterò quindi a presentare i risultati di una ricerca svolta in un contesto puramente storiografico e positivistico (4) alla quale precedono le annotazioni che hanno intuito il contesto formale e ideale di una invenzione precocemente neoclassica di Anton Raphael Mengs (5).

Agli inizi del 1759, o forse ancora nel 1758, Mengs ricevette la commissione di un quadro raffigurante *l'Incontro tra Augusto e Cleopatra* (6), destinato a Stourhead, la splendida residenza di Henry Hoare nel Wiltshire. Siamo eccezionalmente ben informati sulle condizioni e le vicende di questo incarico tramite la corrispondenza del committente con i suoi agenti a Roma, il noto antiquario Thomas Jenkins e l'oscuro paesaggista John Plimmer (7). Siamo anche in possesso di una lettera del Mengs al committente del 27 giugno 1761 (8), in cui egli giustifica esaurientemente la sua interpretazione del soggetto rispondendo alle critiche che Henry Hoare aveva espresse in una lettera precedente, andata purtroppo dispersa. La risposta di Henry Hoare a questa lunghissima lettera del pittore ripete comunque tali critiche. Il quadro del Mengs, compiuto nel luglio del 1760, si trova ancora nello stesso luogo per il quale fu creato (fig.1), ha sopravvissuto a queste polemiche post factum, ma è affondato in una quasi totale dimenticanza: mai esposto, poco considerato dagli storiografi nonostante il suo precoce neoclassicismo, esso ha fatto recentemente una riapparizione fugace sugli schermi cinematografici, in un'opera che ha tentato di fare rivivere il fascino del Settecento inglese (9).

Molto più noto di questo dipinto è un altro che raffigura il medesimo soggetto (fig.2), ma in modo talmente diverso che per molto tempo non si è potuto riconoscere il rapporto causale tra i due (10). Si tratta di una tela di piccole dimensioni della collezione Czernin, nota

(1) R. ROSENBLUM, *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967. Oltre ai motivi formali raggruppati e analizzati dal Rosenblum rimando ai seguenti studi: Dora WIEBENSON, « Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art », *Art Bulletin* XLVI, 1964, pp. 23 ss.; Richard VERDI, « Poussin's Eudamidas: Eighteenth century Criticism and Copies », *The Burlington Magazine* 113, 1971, Sept. pp. 513 ss. A GONZALEZ PALACIOS, « La Grammatica neoclassica », *Antichità viva*, 1973, fasc. n. 4, p. 29-55.

(2) Mario PRAZ, *Gusto Neoclassico*, terza ediz. Rizzoli editore Milano, 1974, p. 36.

(3) La classica definizione di questo atteggiamento la ritroviamo nel Droysen, e data la immutata attualità di questa definizione, mi sembra utile citarla in pieno: « Lo sguardo indagatore, lo sguardo della indagine, ha la forza di risvegliarli, di farli rivivere e risplendere nelle vuote tenebre del passato. Non sono le cose passate che diventano chiare, poiché esse non sono più, ma diventa chiaro quello che di esse, nell'*hic et nunc*, non è ancora passato; queste luci ravvivate ci fanno le veci delle cose passate, sono la loro presenza spirituale » (*Sommario di storica*, Sansoni Editore, Firenze 1943, p. 13)

(4) Il saggio dà il riassunto delle schede relative ai due quadri del Mengs raffigurante Cleopatra dinanzi ad Augusto contenute nella mia tesi di laurea *A.R. Mengs. Sein Leben und sein Werk von den Anfängen bis zum Jahr 1761*, Bonn 1974 (non pubblicata).

(5) « Nel Mosè che calpesta la corona di Faraone, la figura del Faraone fa pensare a quelle adiate delle pitture vascolari. Invano si ricercerebbe tanta meticolosa accuratezza archeologica in Raffaello... Bisogna attendere fino a David, a Pierre Narcisse Guerin, a Ingres per ritrovare l'accuratezza archeologica del Poussin. Il Mengs, che, ad esempio, in *Augusto e Cleopatra* (Coll. Czernin) dispone una cortina dietro il letto e introduce mobili classico a imitazione della pittura pompeiana ha la mano ancora troppo libera nel trattare tali particolari » (Mario PRAZ, *Gusto Neoclassico*, Ed. 1975, p. 36). Mi sembra che l'autore di queste righe concepiva perfettamente sia la genealogia della composizione mingsiana come anche i suoi effetti sui pittori neoclassici francesi e confesso che questo passo mi diede lo spunto per indagare sui collegamenti tipologici accennati dal Praz. Come uno dei risultati di questa indagine sostengo però che si deve rivalutare il ruolo avuto dal Mengs in questa catena tipologica. Mi compiacco perciò di poter trattare questo argomento nel presente contesto sperando di convincere con ciò anche la persona alla quale è dedicato questo saggio.

soprattutto attraverso due incisioni del 1784 e del 1808 (11). L'attenta lettura della corrispondenza relativa al dipinto per Henry Hoare chiarisce che il quadro Czernin non è altro che il bozzetto di una prima versione, rifiutata probabilmente dai due agenti, i quali con meticolosa esattezza informavano il committente sul progredire del lavoro. Evidentemente lo stesso Hoare si era fatto delle idee assai precise circa la concezione del dipinto (12) che inizialmente era stato progettato come composizione a due figure soltanto. Quando il pittore introdusse, per maggiore chiarezza tematica e in riguardo delle dimensioni della tela, altre figure ci rimise economicamente dato che fu pagato solo per due (13).

John Plimmer nella sua lettera del 9 giugno 1759 riporta una generica descrizione della composizione che già doveva essere a buon punto: « ... but as he has ornamented it with pilasters, neches, Idols etc. in the Egyptian taste I hope you will not dislike it ». I pilastri, le nicchie, gli idoli egiziani non li troviamo nel dipinto a Stourhead, ma essi compaiono invece nel quadro Czernin. Il Plimmer aggiungeva che il quadro doveva essere finito verso il Natale del 1759, ma in effetti esso fu terminato soltanto nel giugno dell'anno seguente. E' lecito quindi ipotizzare un primo intervento da parte del committente che probabilmente si rifiutò di accettare che un soggetto tratto da Plutarco fosse ambientato in un *sepulchre*, come infatti era l'intenzione del pittore il quale si preoccupò molto per una interpretazione fedele al testo (14).

Hoare invece aveva proposto una architettura ad arcate, a quanto risulta dalla lettera del Plimmer e il Mengs era stato costretto a cambiare l'impostazione del quadro rinunciando allo stile egiziano dello scenario. Questo cambiamento fortunatamente avvenne quando il materiale formale di questa prima versione era già del tutto elaborato: possiamo così seguire le singole tappe dell'invenzione che può essere considerata una specie di manifesto. Infatti il dipinto Czernin è la prima affermazione di un gusto archeologico che tiene conto delle antichità egizie applicandole alla decorazione di un interno: si tratta dunque del vero e proprio precursore di realizzazioni come la *Stanza Egizia* di Villa Borghese, compiuta nel 1782, e precede persino di alcuni anni la pubblicazione delle *Diverse maniere di adornare i cammini* del Piranesi. Non essendo giunto al compimento il quadro rimase probabilmente nello studio del Mengs a Roma (15), vale a dire in un luogo accessibile a tutti coloro che erano coinvolti nella formazione del nuovo stile.

Esistono due disegni preparatori per il dipinto Czernin, il primo dei quali mostra la composizione invertita (fig.3), un fatto assai frequente nei metodi lavorativi del Mengs (16). In questo schizzo troviamo già presenti i principali motivi dello stato finale — l'impostazione dei gruppi protagonisti, con Augusto seduto dinanzi a Cleopatra, le due serve in capo al divano, la statua di Giulio Cesare sul piedestallo, il tramezzo coperto da un tendaggio — vi sono altri che poi scompariranno nel corso della elaborazione: così le due figure dietro il tramezzo si riducono a una sola che assumerà un significato preciso, e scompare il mezzo arco in alto sullo sfondo, che cambia tutta l'impostazione dell'architettura. A questo stadio compositivo, forse la prima spontanea idea come fa supporre anche la tecnica, segue l'elaboratissimo foglio di Copenaghen (fig.5) (17), risultato di una profonda riflessione sul soggetto e sui prototipi formali che si offrirono per una scena di dialogo tra due antagonisti. Il disegno dà la sintesi di diversi modelli compositivi tra i quali intercorre altrettanto una stretta relazione, un fatto che Mengs certamente non ignorava.

(6) Olio su tela, 305 x 212 cm. Stourhead, Stourton, Wiltshire, fonte letteraria: Plutarco, Vita di Marc Antonio LXXXIII.

(7) Il fascicolo delle lettere che purtroppo non è completo si conserva a Trowbridge, County Record Papers, Stourhead Papers 383/907. Esso comprende: 1) lettera di Th. Jenkins a Hoare, 6 giugno 1759; 2) lettera di J. Plimmer a Hoare, 9 giugno 1759; 3) lettera di Th. Jenkins a Hoare, 23 aprile 1760; 4) lettera di J. Plimmer a Hoare, 12 luglio 1760; 5) lettera di Mengs a Hoare, 27 giugno 1761; 6) lettera di Hoare a Mengs, 27 luglio 1761; 7) lettera di Jenkins a Hoare, 25 luglio 1761; 8) lettera di Jenkins a Hoare, 29 agosto 1761.

Questo materiale, in parte già reso noto da K. WOODBRIDGE, *Henry Hoare's Paradise*, in *The Art Bulletin* XLVII, 1 March 1965, pp. 83-116 è stato messo gentilmente a mia disposizione dallo stesso Mr. Woodbridge e da Mr. Thomas Sherwood cui ringrazio vivamente.

Per Thomas Jenkins v. Catalogo della Mostra *Artisti austriaci e Roma*, Roma-Vienna 1972, Nr. 233 (con bibliografia) per John Plimmer v. B.C. SKINNER, « A note on four british artists in Rome », in *The Burlington Magazine* 1957, pp. 237-8;

(8) La lettera del Mengs venne già inclusa nella raccolta di lettere dell'artista nella edizione delle sue opere, curata da J.N. Azara e da C. Fea, Roma 1787, pp. 370-373.

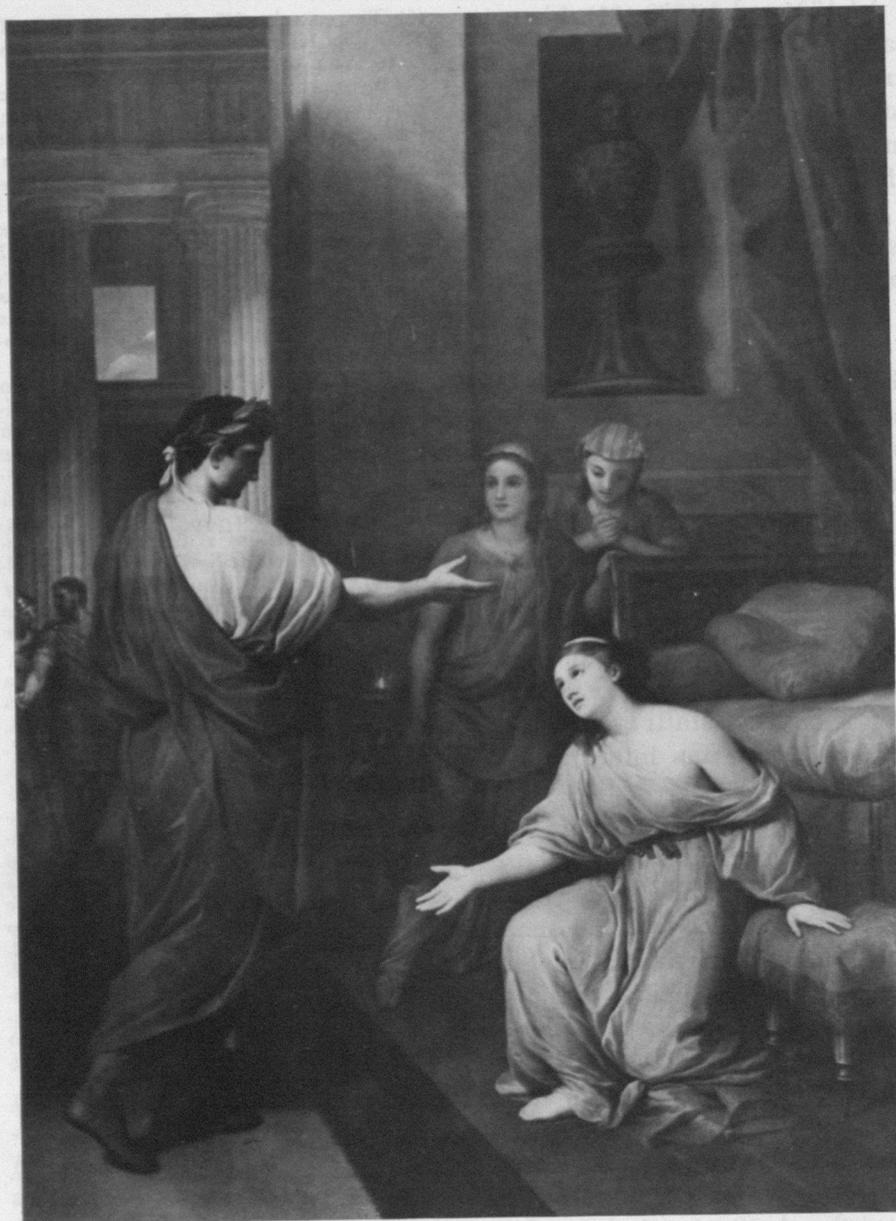
(9) Barry Lyndon di Stanley Kubrick, 1975.

(10) v. HONISCH, *A.R. Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*, Recklinghausen, 1965, p. 97, Nr. 115; Parlando della copia del quadro a Stourhead, che si trova nella collezione degli eredi Azara a Barunales/Zaragoza, Honisch sostiene che si tratti di una prima versione del quadro della collezione Czernin (v. anche *ibid.* pp. 28-9). Kurt GERSTENBERG, (*J.J. Winckelmann und A.R. Mengs*, Hallisches Winckelmanns - Programm 1929, p. 21) ha identificato invece il quadro Czernin con quello dipinto per Hoare, ma ignorava l'esistenza della seconda versione.

(11) L'incisione del 1784 è opera di Richard Earlom, tratto dal disegno di Seydelmann, e riproduce il dipinto in grandezza originale. Allora il dipinto apparteneva al Conte Callenberg a Dresda. L'incisione del 1808 eseguita da Johann Pleikart Bittheuser, ed edito da Frauenholz a Norimberga, non dà l'indicazione dell'autore della composizione.

(12) Hoare destinava il quadro alla *Entrance Hall* del suo Country House quale *pendant* al famoso dipinto di Carlo Maratta con l'*Allegoria del Marchese Pallavicini* (A. MEZZETTI, « Carlo Maratti: Altri contributi », in *Arte antica e moderna*, 13-16, 1961, fig. 181). Hoare aveva acquistato il dipinto del Maratta nel 1758 con la mediazione di Horace Mann a Firenze. (v. WOODBRIDGE, *op. cit.* p. 103). Come ha dimostrato Woodbridge, era l'intenzione del Hoare di illustrare con i quadri scelti per la *Entrance Hall* il principio di uomini virtuosi per cui si è servito di un esempio antico, di uno del Seicento e di uno presente - cioè il proprio ritratto a cavallo.

(13) v. lettera del Mengs a un destinatario non noto, senza data: « accio non faccia regola sopra il quadro del sig. Hor; mentre se il detto signore si ricorda della commissione, che diede al sig. Jenkins, era per un quadro di due sole figure; ma inviando molto tempo dopo fatto il patto una misura, nella quale era impossibile fare un quadro ragionevole con due sole figure, amai piuttosto di perdere delle mie fatiche che guastar l'opera; e perciò agguisi le altre figure, e mi fu pagato dal



1. A. R. Mengs, *L'incontro tra Augusto e Cleopatra*. Siourhead.

La contrapposizione di due figure — una rigidamente seduta su una sedia, l'altra stesa su un letto — è ripresa dal dipinto di Nicolas Poussin raffigurante *Mosé che calpesta la corona di Faraone* (18).

Mengs ne ripete il motivo dominante isolandolo dal suo contesto d'azione, riportandolo così al prototipo formale che è facile riconoscere nei numerosi esemplari di bassorilievi tardo-ellenistici raffiguranti banchetti funebri. Lo stesso Poussin poté conoscere alcuni di questi rilievi nelle collezioni romane (19), che forse erano già servite a Raffaello per le scene di *Isacco e Esaù* e della *Benedizione di Giacobbe* alle Logge Vaticane (le quali inoltre si ricollegano a un prototipo tardoantico — la scena della *Benedizione di Giacobbe* nel ciclo dei mosaici di S. Maria Maggiore — debitrice anch'essa del più antico schema compositivo dei rilievi funebri) (20).

Indubbiamente questi riferimenti, sebbene svolti in diversi periodi e sotto differenti obiettivi tematici, indicano un atteggiamento estetico al quale si confece il vocabolario classico. Resta pressocchè impossibile stabilire quindi fino a che punto le preferenze per certi

sig. Hor per due sole». (AZARA-FEA, *Opere di A.R. Mengs*, p. 375. In tutto Mengs ebbe un ricompensò di 273 zecchini e 50 baiocchi, come risulta dalla lettera del Plimmer in data del 12 luglio 1760.

(14) Lettera di J. Plimmer del 9 giugno 1759: « He begs his best compliments to you and hopes you will not insist on his opening the picture with Arches etc. as you mentioned, he thinking it wide of the subject which was in a sepulchre... ».

Il passo relativo in Plutarco (*Vita di Marc Antonio LXXXIII*) descrive infatti l'ambiente in cui avvenne l'incontro come un luogo triste e misero, più prigione che sepolcro.

(15) Non sappiamo quando il quadro venne venduto. Infatti non risulta dall'inventario del lascito di Mengs e nel 1783 era a Dresda nella collezione del Conte Callenberg, ma è menzionato invece nell'inventario del lascito di A.R. Mengs un dipinto « Augusto e Cleopatra; figure grandi al vero » che viene valutato 50 scudi. Nello stesso inventario è anche elencata la copia del quadro di Stourhead, oggi nella collezione Azara, che viene valutato soltanto 15 scudi. Quindi è ovvio che il primo quadro era autografo. Esso venne venduto a Caterina II di Russia per 100 scudi e Antonio PONZ, (*Viaje de España*, IV, 2, p. 1235 ed. Madrid 1947) ci informa che questo quadro era incompiuto. Dato le sue dimensioni è probabile che qui si trattasse della tela finale con la prima versione del dipinto per la quale era servito il bozzetto oggi nella collezione Czernin. Il dipinto risulta disperso.

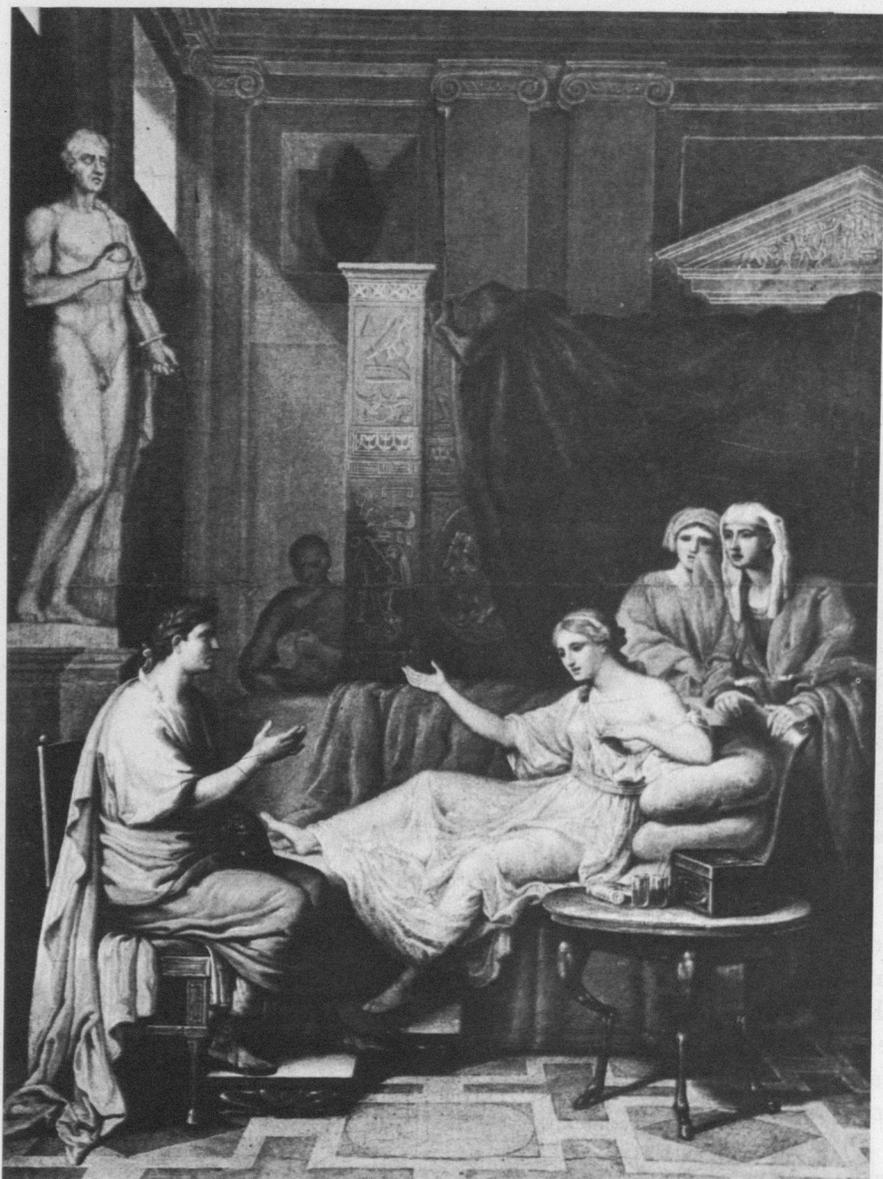
(16) Londra, mercato antiquario, matita e penna a inchiostro nero, quadrettato. 204 x 143 mm., inedito.

(17) Copenaghen, Kobberstiksamlingen; matita, inchiostro di China e biacca, quadrettato 349 x 232 mm., pubblicato da Bobé, *Rom og Danmark*, Copenaghen 1935, I, p. 160.

(18) v. A. BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin*, I, London 1966 p. 14. Il quadro venne inciso da I. Bouillard (Andresen n. 39).

(19) Per esempio quelli della collezione Giustiniani, contenute nella *Galleria Giustiniani*, II (Roma, senza data, ma posteriore al 1637), tavola 91 e 93.

(20) N. DACOS CRIFÒ, « Le Bible de Raphael. Quelques observations sur le programme et sur les auteurs des fresques », in *Paragone Arte* 22, 1971, n. 253, p. 14, tavv. 6, 7, 20.



2. A. R. Mengs, *L'incontro tra Augusto e Cleopatra*. Collezione Czernin.

prototipi formali siano attribuibili ad un' eredità visiva trasmessa inconsciamente. Tale fenomeno si mischia senz'altro ad un *revival* vero e proprio nel senso definito da G. C. Argan: « le scelte storiche dell'artista non dipendono dalla ragione e dal giudizio ma da inclinazioni interiori, da affinità elettive del sentimento » (21). Ciò almeno vale per Poussin e per Mengs. Nel processo inventivo che ha trascorso la composizione di quest'ultimo è comunque evidente come nella seconda fase subentri il modello poussiniano, con l'aiuto del quale venne poi risolto il problema formale del dialogo tra Cleopatra e Augusto che nel primo schizzo non era ancora giunto a una soluzione soddisfacente (ripetizione di due figure sedute). La scelta di questo modello era stata preparata dalla sua rimeditazione su Poussin svolta già nel disegno del *Testamento di Eudamida* nel 1758, (fig.7), che a sua volta è la prima ripresa diretta del Poussin realizzata in pieno Settecento (22). Il pittore sassone, che fino a questo momento era stato indirizzato quasi esclusivamente verso modelli accademici di tradizione italiana, effettua dunque una svolta di orientamento, dovuta forse all'accorgimento di tendenze archeologiche in Poussin, le quali a partire dal 1755, vale a dire dalla data di arrivo di Winckel-

(21) *Il Revival*, a cura di G.C. ARGAN, Milano 1974, p. 15.

(22) Lipsia, Museum der Bildenden Künste; matita nera, sepia, biacca 212 x 255 mm. L'iscrizione sul verso del foglio indica come data di vendita del disegno da parte del Mengs l'anno 1758. Come ha sottolineato Richard Verdi (v. qui nota 1) il disegno occupa un posto importante nella rivalorizzazione di Poussin dopo la metà del Settecento.



3. A. R. Mengs, Disegno preparatorio per il dipinto a fig. 2. Londra, mercato antiquario.



4. G. F. Barbieri, il Guercino, Augusto e Cleopatra. Dusseldorf, Kunstmuseum.

mann a Roma, gli stavano molto a cuore. Il dipinto del Poussin non solo gli fornì tutti gli elementi compositivi ma gli servì da catalizzatore per risalire alla fonte - uno dei numerosi rilievi con banchetti funebri come quello nella collezione Albani, riprodotto da Winckelmann nei *Monumenti antichi inediti* (23) (fig.8). Il tavolino a tre gambe belluine manca nell'esemplare Albani ed è assente anche nella composizione di Poussin, ma lo ritroviamo invece in altri rilievi dello stesso tipo, come ad esempio in quello della Galleria Giustiniani (24). Un tavolino dello stesso stampo era stato adottato anche da Raffaello nelle citate scene delle Logge e non è infatti da escludere che il Mengs fosse a conoscenza di ambedue i precedenti (25).

Nè a Poussin nè ai rilievi di banchetti funebri risale invece la posa di Cleopatra, certamente non molto felice nella rigida posizione delle gambe e delle braccia. Ma è proprio l'atteggiamento di questa figura a rivelare che il pittore non ha seguito la natura, — altrimenti gli sarebbe riuscito molto meglio questo compito — ma ha invece fedelmente copiato la figura principale del famoso sarcofago (fig.6), con una scena nel porto di Ostia, nel Cortile del Belvedere (26). Per quanto artificioso, questo atteggiamento ha riscosso un notevole successo nei pittori neoclassici: infatti lo ritroviamo sia nella *Morte di Seneca* di J. L. David del 1773 che nel dipinto di J. M. Vien raffigurante l'*Allegoria dell'amore che fugge la schiavitù*, del 1789. L'*Autoritratto insieme a Bodmer* di J. H. Füssli, eseguito a Zurigo attorno al 1777 dopo il ritorno dell'artista da Roma, rievoca non soltanto questo motivo, ma riprende anche la disposizione con due figure in conversazione, una seduta di fronte all'altra, come appunto nella prima idea del dipinto Czernin. Anche J. H. W. Tischbein nel *Ritratto di Goethe nella campagna romana*, dipinto nel 1786/7 a Roma, cita questa posa, probabilmente in diretto riferimento all'*Autoritratto* di Füssli, ma era

(23) *Monumenti antichi inediti*, Roma 1767, I, n. 19. L'altro è riportato sotto il numero 20. Nel testo (II, p. 22) Winckelmann identificò erroneamente il soggetto dei due rilievi come Nettuno e Cerere con il cavallo Arione.



5. A. R. Mengs, Disegno per il dipinto a fig. 2. Copenaghen, K. Kobberstik Samling.

forse a conoscenza anche della Cleopatra del Mengs, come ha già suggerito Kurt Landsberger (27).

Confrontando il disegno di Copenaghen con il dipinto Czernin ci si accorge delle differenze che, pur non incidendo sull'insieme della composizione, rivelano il graduale incremento della conoscenza archeologica dell'artista — la quale si manifesta nella riflessione sui principi artistici dell'unità d'azione, di luogo e di tempo, cioè nell'adattamento del repertorio formale alle esigenze del soggetto: quanto sia stato determinante questo fattore per il Mengs risulta anche dalla sua lettera a Henry Hoare in cui insiste sulla fedeltà verso la storia (28). Così, ad esempio, egli elimina il motivo dell'Amore che rimpiange la lacerazione della corda del suo arco, un'allusione allegorica di derivazione barocca che poco sarebbe convenuta all'austerità di questo soggetto e, d'altra parte, si occupa a definire meglio gli elementi secondari dell'azione e dell'ambiente. La figura maschile che appare dietro il tramezzo diventa il servo Seleuco nell'atto di portare un

(24) v. qui nota 19.

Un altro esempio che include il tavolino è quello nei Musei Vaticani, Galleria delle Statue (Helbig n. 146) riprodotto in: G.M. RICHTER, *The Furniture of the Greeks, Roman And Etruscans*, Phaidon London 1966, fig. 556. Si tratta dell'altare funerario di Vitellius Successus.

Il tavolino a gambe belluine (leone oppure capriolo) è inoltre accessorio delle scene conviviali antiche, come ad esempio in un dipinto di Ercolano (*Pitture di Ercolano* I, tav. XIV), frequentemente copiato da artisti neoclassici (v. A. GONZALEZ-PALACIOS, *op. cit.* - qui nota 1, p. 32 fig. 4, 5). Questo dipinto venne identificato dal Gerstenberg (*op. cit.* qui n. 10) e dal PRAZ, (*Gusto Neoclassico*, prima ed. Firenze 1940, p. 68) come modello della composizione mengsiana. Si tratta invece soltanto di uno schema compositivo assai simile a quello adottato dal Mengs.

Un altro esempio di convitto, noto sin dal Cinquecento è quella sul sarcofago di Dionisio, già nella Villa Montalto, oggi al Museo Nazionale di Napoli, di cui esistono altre versioni (v. E. PANOFSKY, *A mythological Painting by Poussin in the National-museum Stockholm*, Stockholm 1960, p. 14).

(25) Anche sul sarcofago di Dionisio, già nella Villa Montalto, (v. qui n. 24) compare il tavolino a gambe belluine davanti a un letto. Dato lo stretto rapporto iconografico e formale tra i due tipi di rappresentazione possiamo almeno supporre che sia l'uno che l'altro abbia influenzato l'impostazione raffaellesca.

(26) v. PANOFSKY, *op. cit.* (qui nota 24) fig. 8. La stessa figura ritroviamo in un affresco nella casa romana sotto i SS. Giovanni e Paolo, scoperto 1909 (PANOFSKY fig. 9).

(27) *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, Leipzig 1908, p. 92.

(28) « Or je prend la liberté de demander aux Peintres qui ont traité ce Sujet sur le quel les Amateurs ont formée leur idées, comment ils fairoient si quelque Critique judicieux leur faisoit oter de leur Tableaux tous ce qui est manqué contre les coutumes, et contre l'Histoire, et mettre a la place la verité, la fidelité, et la clarté du sujet; dites moi Monsieur ou resteroit leur beauté ... ».

elenco di tutte le proprietà della regina sconfitta celate da lei durante il suo colloquio con Augusto. Questa ricerca per l'autenticità si manifesta anche nel carattere egizio della stanza con gli geroglifici incisi sul muro (29), il medaglione a doppio ritratto ripreso dalle monete dei re tolemei (30), il timpano sullo sfondo con una scena egizia. Il canopo nella nicchia è l'unico di questi motivi che, figurando già nel disegno, si ritrovi nella seconda versione. Anche per esso il Mengs si è ispirato a prezzi autentici riprodotti dal Montfaucon (31). La statua di Giulio Cesare, che richiama i trionfi passati di Cleopatra e dimostra l'irrevoocabile tramonto della sua fortuna, si rifà ad una statua allora a Villa Borghese e oggi al Louvre (32). Per quanto riguarda il mobiliò, i cui singoli elementi sono tutti imitazioni di modelli antichi, esso subisce poche modifiche nel dipinto rispetto al disegno. La sedia di Augusto che nel disegno si presenta come una compilazione piuttosto fantasiosa di elementi decorativi ricorrenti in letti funebri etruschi oppure in troni romani (33), viene sostituita da una sedia più semplice e più autentica che si adatta meglio al carattere austero e sobrio della scena e dell'ambiente, in cui essa si svolge. Possiamo quindi ritrovare tutti gli oggetti dell'arredamento ripresi dai diversi repertori archeologici ma ciò non diminuisce l'importanza del fatto che qui per la prima volta essi vengono composti allo scopo di ricostruire un'ambiente adatto a una composizione alla antica. A differenza della *Marchande d'Amours*, dipinta dal Vien nel 1762 che copia liberamente un'affresco di Ercolano, vediamo nel quadro Czernin il risultato di un ravvicinamento all'arte antica stessa che va ben oltre l'imitazione mirando al vero e proprio rinnovamento dell'antichità. Non è un caso che questo tentativo si svolga a Roma sotto gli occhi di Winckelmann il quale appunto aveva proclamato già nel 1755 la rinascita dell'arte antica tramite l'imitazione, intesa come atto creativo e autonomo. Non abbiamo nessuna prova che il Winckelmann abbia dato dei suggerimenti al Mengs per questa composizione, ma è ovvio che l'applicazione di modelli e di accessori antichi sia il frutto dello scambio di idee tra l'artista e l'archeologo, preceduto del resto già da altre opere del Mengs che riflettono le idee del suo amico (37).

L'austerità del quadro, la rinuncia a fastosi valori pittorici e la rigida osservanza del modello letterario sono indicativi della presa di coscienza con cui venne effettuata questa volta stilistica. Un'artista come Mengs era senz'altro consapevole dell'effetto terapeutico di questa sobrietà, ma egli stesso dovette sottoporsi alle norme estetiche ancora in vigore. Per soddisfare il committente fu costretto a cambiare totalmente il concetto del quadro come lo vediamo nel dipinto a Stourhead (fig.9). Nonostante la revoca delle sue idee veramente innovatrici anche questo quadro offre una quantità di elementi neoclassici ai quali un mecenate di gusto tradizionale come lo era Henry Hoare difficilmente trovò accesso. Il dipinto, di cui una copia di bottega restò nello studio del Mengs fino alla sua morte per passare poi nella collezione del suo amico Azara, influenzò Angelika Kauffmann quando dipinse un quadro dello stesso soggetto nel 1783 e ancora una volta nel 1806 per il Conte di Sommariva (35).

Risulta dalla corrispondenza del Jenkins con Henry Hoare che quest'ultimo aveva indicato come modello di riferimento il quadro del Guercino ai Musei Capitolini raffigurante lo stesso soggetto. (36). Mengs, pur criticando in questo quadro la mancante descrizione psicologica delle due figure, lo scelse come modello compositivo del suo dipinto ed è anzi molto probabile che non si sia servito tanto di esso quanto del disegno preparatorio (37) (fig.4) dove è più evidente la



6. Sarcofago con il porto di Ostia. Vaticano, cortile del Belvedere.



7. A. R. Mengs, *Il Testamento di Eudamida* (da Poussin). Lipsia, Museum der bildenden Künste.



8. *Banchetto funebre* (dai 'Monumenti antichi inediti' del Winckelmann).



9. A. R. Mengs, Disegno per il dipinto a fig. 1. Rotterdam, Museum Boymans.

miseria della regina sconfitta, appunto come lo interpretava Mengs il quale riteneva che fosse indispensabile conferire a Cleopatra un aspetto pietoso. Le critiche del committente si rivolsero proprio contro questo aspetto di miseria che egli non riteneva adatta a una regina ma piuttosto a una Maddalena penitente.

A quanto sembra, Mengs non replicò a questa seconda lettera del Hoare ma con il passare del tempo il suo ragionamento in favore della veridicità dei fatti storici guadagnò sempre più terreno. E non soltanto questo — anche la versione respinta rivelò la sua particolare portata inventiva che deriva dalla ingegnosa fusione di due tradizioni — quella antica e quella dell'ideale classico — in un momento che precedette di alcuni anni il grande e fecondo revival di Pousin nella pittura francese. Il primo riflesso del quadro Czernin lo abbiamo nel *morceau de reception* per Accademia parigina di Jean-

(29) Non ho ancora potuto identificare il modello preciso per questi geroglifici. Esempi di simile fattura si trovano in Montfaucon, *L'antiquité expliquée* II, 2. pl. 139.

(30) v. BABELON, *Catalogue de la Coll. de Luynes. Monnaies Grecques*, IV, Paris, 1936, nn. 3403, 3404, 3563.

(31) op. cit. II, 2. pl. 133/4, p. 321. Ma a Roma esistevano anche esemplari originali di Canopi, come ad esempio al Campidoglio. v. A. GONZALEZ-PALACIOS, « I mani del Piranesi », in *Paragone*, maggio 1976, numero 315, p. 39.

(32) v. BERNOULLI, *Römische Ikonographie* I, Stuttgart 1882, p. 161, Nr. 30 e REINACH-CLARAC, *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, I, Paris 1897, pl. 310, n. 465. L'attributo della mela, simbolo della gens *Julia* è derivato da un'altra statua di Giulio Cesare nella collezione Mattei (v. Reinach-Clarac, op. cit. pl. 910).

(33) v. G.M. RICHTER op. cit. (qui nota 24) figg. 451, 453, 454, e figg. 482, 483. Quest'ultimo (trono in marmo, Monaco, Glyptothek) è negli elementi decorativi delle gambe talmente vicino alla sedia nel quadro del Mengs, da far pensare che ne sia stato il modello.

(34) Soprattutto i due pastelli che Mengs dipinse nel 1756 per il Marquis de Croismare a Parigi. v. S. RÖTTGEN, « Materialistische Glückslehre im klassizistischen Gewand? — zu zwei Pastellen von Anton Raphael Mengs ». Riassunto di una relazione tenuta al XV. Deutscher Kunsthistorikertag a Monaco, 13-18. Settembre 1976, in *Kunstchronik*, 30, 1977 fasc. 2, pp. 110/1.

(35) v. Peter S. WALCH, « Cleopatra before Augustus, » in *The Register of the Museum of Art. Kansas*, 1968, n. 10, pp. 25/6. Il dipinto per il conte Sommariva viene descritto nelle *Memorie enciclopediche Romane*, II, 1806, p. 20, ma risulta perduto. Questa seconda versione si orientò ancora più direttamente verso la composizione mengsiana.

(36) lettera del 23 aprile 1760: Jenkins spiega i difetti del quadro di Guercino evidentemente per giustificare che Mengs non lo aveva scelto come modello.

(37) Disegno di Guercino a Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 25-190, 350x200 mm. penna a inchiostro buono.

(38) La posa dell'imperatore steso sul letto deriva dal Cristo dell'Ultima Cena a Edinburgh, National Gallery of Scotland. v. a questo proposito: A. Blunt, *The Trichlinium in Religious Art*, in *Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-39, p. 271 ss.

Baptiste Greuze del 1769 raffigurante *Septimio Severo che accusa suo figlio Caracalla*. La composizione si basa senza dubbio su Poussin (38), ma alcuni particolari derivano direttamente da Mengs (39) — così le due figure in capo al letto, la posizione del tavolino e dello sgabello davanti al letto, la tenda e l'ordine architettonico dello sfondo (39). Al dipinto di Greuze — per molto tempo sottavalutato e malinteso — riconosciamo oggi il suo rango storico come una delle prime affermazioni di un coerente spirito neoclassico ed è ormai fuori dubbio quanto J. L. David debba a questo prematuro esempio di puro stile neoclassico. Non sappiamo come Greuze fosse venuto a conoscenza della composizione del Mengs, dato che egli fu ininterrottamente a Parigi nel periodo in questione. Ma d'altra parte Mengs era abbastanza in contatto con artisti e dilettanti parigini (Wille, Silvestre, Pierre, Grimm) e quindi non doveva essere difficile per Greuze di essere al corrente della produzione dell'artista tedesco.

Diverso è il caso di Ingres il quale poté basarsi sulle due incisioni del 1784 e del 1808 quando ideò nel 1812 a Roma (dove poté anche vedere il quadro o il disegno del Mengs) il suo dipinto *Virgilio recita l'Eneide dinanzi a Augusto, Ottavia e Livia* (40). La composizione nota attraverso il disegno elaborato del Fogg Art Museum (fig.10) e la versione della collezione Wildenstein a New York (41), è direttamente ripresa da Mengs. A prescindere della figura di Ottavia che giace nel suo grembo la posa di Augusto ripete testualmente quella di Cleopatra; ritroviamo il tramezzo coperto da una tenda, le due figure che fanno da cornice al gruppo principale, la statua commemorativa posta su un alto piedestallo raffigurante Marcello, e persino l'ordine architettonico a pilastri, mentre la testa di Virgilio richiama quella dell'imperatore nel quadro Czernin. Finalmente la disposizione delle figure a mo' di rilievo, parallelamente cioè allo sfondo deriva dal modello mengsiano, ma è altrettanto ovvio che in Ingres vi si riflette anche la composizione di Greuze e non gli deve essere stato difficile di risalire alla fonte comune delle due composizioni.

Risultato di un simile processo inventivo è il quadro di Pierre Narcisse Guerin, *Enea seduto dinanzi Didone*, databile attorno al 1815. La composizione deriva sia da Poussin che da Mengs, ma è ormai una citazione formalistica priva di quel antagonismo spiccato che diede la coerenza tematica e formale a ambedue i modelli di cui anche le due derivazioni di Greuze e di Ingres sono permeate. Benchè le riprese di questo *leitmotiv* non siano tanto numerose come ad esempio quelle derivate dalla *Morte di Germanico* oppure dal *Testamento di Eudamida* di Poussin (42), ciò nonostante esse danno testimonianza di una norma espressiva che rimase valida per circa un mezzo secolo. Se dobbiamo considerare il lamento uno dei temi principali dell'arte neoclassica, ad esso va affiancato indubbiamente quello del dialogo che a volte si intreccia con il primo (43). Ma mentre il tema del lamento dava sfogo all'espressione delle passioni virtuose ed eroiche, il dialogo va collegato a un comportamento contrario, quello cioè tendente a equilibrare e a dominare gli affetti e le passioni, conferendo alle figure antagoniste un aspetto di nobile sobrietà e di controllo. Ritroviamo quindi alla radice del concetto compositivo di cui abbiamo trattato, un ideale stoico, lo stesso a cui attinse Poussin. Ciò spiega in gran parte l'attrazione esercitata da questo motivo sugli artisti neoclassici.

Stupisce tuttavia che Mengs sia stato il primo a risentire e a riflettere su questo tema poussiniano riproponendolo al repertorio di una generazione di artisti che difficilmente gli avrebbe riconosciuto il merito di aver dato la spinta iniziale.



10. J. A. D. Ingres, *Virgilio recita l'Eneide dinanzi a Augusto, Ottavia e Livia*. Cambridge, Fogg Art Museum.

(39) Ho già accennato a questa genealogia nella mia recensione della mostra *The Age of Neoclassicism* (Londra 1972) in *Arte Illustrata* VI, 1973, n. 52, p. 65.

(40) Si conoscono tre versioni del dipinto: Toulouse, Musée des Augustins, Bruxelles, Musée Royaux des Beaux Arts, New York, coll. Wildenstein. La complicata e non del tutto chiarita storia delle tre versioni è riportata nel catalogo della mostra Ingres, Parigi 1968, p. 159 ss.

(41) v. catalogo della mostra *Ingres Centennial Exhibition. Drawings Watercolours and Oil Sketches from American Collections*. Cambridge Mass. 1967, n. 93. v. per la versione Wildenstein: E. RADIUS, E. CAMESASCA, *L'opera completa di Ingres*, Milano 1968, n. 69 a-b-c.

(42) v. la tipologia neoclassica di questo tema in ROSENBLUM, *op. cit.* figg. 23-34, testo p. 28 ss.

(43) Per esempio del dipinto di Louis Hersent, raffigurante la morte di Xavier Bichat, del 1817 (v. ROSENBLUM *op. cit.* fig. 34).