

## Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano \*

Steffi Röttgen

Che Roma divenne, attorno al 1750, uno dei più importanti centri per la diffusione delle novità culturali e artistiche europee, tal fatto è dovuto in primo luogo alla singolare fusione di fattori sociali, economici e culturali che ebbe luogo in quel periodo trasformando la capitale dello stato pontificio in una specie di crogiolo. Tra la secolarizzata società clericale – aristocratica che si circondava di scienziati, agenti, viaggiatori illustri da una parte e l'antiquariato e commercio d'arte dall'altra, si era infatti creato un rapporto di consenso intellettuale come bene illustrano le testimonianze dell'epoca, specie il *Diario* del Valesio<sup>1</sup>, i *Commentari* del Cordara, i diari da viaggi del De Brosses e del Barthélemy<sup>2</sup> e altri. L'immergersi dei futuri protagonisti della nuova cultura di gusto nei circoli dominanti della Repubblica letteraria romana fecero sì che, idee maturate nel giro di pochi anni entro un ristretto circolo di persone, ebbero conseguenze durature per l'intera cultura europea durante i successivi tre o quattro decenni. La vasta diffusione di un nuovo tipo di collezionismo, un certo modo di restaurare, interpretare e imitare le antichità, un particolare gusto di decorare gli ambienti e infine un tono di vita sociale, a Roma più aperto e meno formale che altrove, costituiscono lo spettro dei fattori che favoriva l'imitazione di questo modello in tutto il Nord, da parte di una società « illuminata » e facoltosa<sup>3</sup>.

Non c'è bisogno soffermarsi sulle conseguenze ben esplorate di questo fenomeno, ma conviene piuttosto dedicarsi alla ricerca delle origini di questi sintomi che si verificavano entro la pluriforme fisionomia della vita culturale romana.

Uno dei più sorprendenti fenomeni della società romana di questo periodo è l'eclatante equivoco tra la linea politica di chiaro stampo reazionario e dogmatico e gli impulsi intellettuali e cosmopoliti che vennero coltivati dai singoli e più significativi rappresentanti di questo sistema, in contatto con il mondo culturale europeo che si dava appuntamento a Roma. Ristrettezza provinciale e apertura cosmopolita formano quindi un'unità paradossale nella Roma settecentesca<sup>4</sup>. In questo clima si confondevano le barriere sociali e la familiarità d'un forestiere con aristocratici e chierici d'alto rango non era una cosa insolita, anche quando il forestiere non godeva di prestigio sociale. Scena di questi incontri erano i salotti di conversazione, le visite semiufficiali, le villeggiature estive e autunnali che già di per sé permettevano un rilassamento delle barriere sociali.

Il curioso e loquace Winckelmann è uno dei personaggi che dà le più dettagliate e preziose informazioni sui piccoli eventi della vita di società, sugli incontri tra eruditi, porporati, sovrani viaggianti, artisti e antiquari. Ed è questo – cioè l'epistolario winckelmanniano – una delle ragioni che spiega la congeniale descrizione dell'epoca da parte di Carl Justi nella sua biografia su Winckelmann e i suoi contemporanei. L'altra ragione va cercata nella formazione culturale dello stesso Justi, ancorata solidamente nel Settecento illuministico<sup>5</sup>.

Superato però questo felice stato di congruenza con il periodo storico e il milieu da commentare, la storiografia è rimasta priva dei mezzi per muoversi su quel campo di non-storia che rappresenta – soprattutto nella vita culturale romana – un impulso di qualche peso per creazioni e scoperte artistiche, e non soltanto nel Settecento. A questa lacuna era subentrata nella prima metà del nostro secolo un genere letterario di stampo anedddotico che si articolava in periodici tipo « Fanfulla della Domenica », « L'Urbe », « Roma » e « Strenna dei Romanisti », tuttora fiorente. Le fonti sfruttate da questa saggistica di colorito locale erano spesso preziosi scavi d'archivio, aneddoti, diari turistici o altre memorie del Settecento. La quasi totale mancanza di posizioni critiche e analitiche in questi saggi si spiega dall'allora sottintesa convinzione della continuità storica e culturale della società romana. Anche le persone che si dedicavano a questo tipo di ricerca erano gli ultimi eredi di quella civiltà romana in cui si uniscono il popolare, il papalino, e l'aristocratico nella maniera più ingenua. Quando questo mondo della « romanità » scomparve, la storia dell'arte non se ne rese conto, e soltanto adesso, circa un ventennio dopo, si torna a interessarsi dei fenomeni integrali ma di carattere passeggero, che erano un importante fermento della produttività artistica romana fino all'Ottocento.<sup>6</sup> Il distacco e il metodo critico richiesto sia dall'argomento stesso che dalla nostra posizione storica rende però difficile l'indagine. Mentre i « romanisti » in buona parte possedevano ancora la nozione di quella « vita privata » composta di intellettualità e trivialità, ci accorgiamo oggi dell'enorme difficoltà di mantenere l'equilibrio tra ricostruzione e speculazione. La principale causa di queste difficoltà è la mancanza di materiale documentario a questo proposito. Mentre i documenti sulla vita quotidiana nei suoi aspetti economici e materialistici sono piuttosto numerosi<sup>7</sup>, restano scarse le testimonianze sui rapporti spirituali di livello non-oppure preletterario. Ciò risiede nella stessa natura di questi rapporti, che lasciano soltanto raramente traccia in una lettera<sup>8</sup> oppure in un dialogo fittizio<sup>9</sup>.

Afferrare questi fattori complessi che rappresentano il fermento di una molteplicità di fenomeni artistici e culturali diventa quindi un compito precario, soprattutto perché la nostra disciplina si appoggia su criteri derivati dalla lettura o dall'interpretazione di opere d'arte. Tale metodo sembra già di per sé poco adatto all'oggetto d'indagine che qui interessa, ma specie quando parte dalla conclusione in analogia.

Fin qui la premessa metodologica che serve d'introduzione ad alcune osservazioni su uno specifico aspetto della cultura antiquaria romana del Settecento per mettere in evidenza la problematica di molte affermazioni che si sono fatte a proposito dei rapporti tra Piranesi e l'ambiente neoclassico-accademico romano<sup>10</sup>.

La concordia di giudizio della maggioranza di coloro che hanno toccato questo argomento è evidente, ma desta dubbi non soltanto per questo.

La tesi pressoché comune che vede in Piranesi un fervido oppositore del Winckelmann e dei suoi amici richiede un esame accurato e distanziato data la portata storica di ambedue personaggi.

Soltanto il ricorso alle testimonianze dell'epoca e la paziente ricostruzione d'un mosaico scomposto potranno fornire la chiave per una revisione dei pregiudizi di fronte ai quali ci troviamo tuttora o di nuovo quando entrano in ballo posizioni ideologiche di tendenza semplificatoria. Le seguenti annotazioni si limitano sulle fonti in gran parte già disponibili non potendo fornire altro che un'impulso per la revisione d'un importante aspetto della cultura romana.

Una macchia bianca sulla mappa culturale romana riguarda l'indagine circa il

livello intellettuale degli artisti nella prima metà del Settecento. Sembra per ora che la maggior parte di coloro che servivano la corte pontificia e gli altri committenti pubblici e privati, mancava di una sufficiente preparazione intellettuale da metterli in grado esprimersi su questioni di gusto o di teoria; almeno era scarsissimo l'interesse rivolto a dibattiti su principi artistici come mettono in evidenza le affermazioni di Mengs e di altri <sup>11</sup>. L'attività dell'Accademia di San Luca si limitava più o meno alla tutela degli interessi professionali dei suoi membri ordinari, coltivando tramite le solennità delle premiazioni i buoni rapporti con la Curia e l'aristocrazia <sup>12</sup>. I dissensi, come quello sull'ammissione degli ornatisti o quello sostenuto da Benefial superavano appena tali limiti di interessi professionali <sup>13</sup>.

Mancava invece lo spirito del dibattito intellettuale che aveva animato la vita artistica romana del Seicento <sup>14</sup>. Infatti l'eredità teorica ed estetica di questo secolo d'oro per l'arte romana venne trasmessa attraverso altri canali alla nuova epoca; essa era affidata ai circoli eruditi e letterari e alle accademie private che continuavano la tradizione del famoso circolo istituito dalla regina Cristina di Svezia <sup>15</sup>.

La maggior parte degli artisti nativi, operanti a Roma nei primi decenni del Settecento non aveva accesso a questi ambienti, mentre eruditi, diplomati, stranieri e antiquari ne erano i veri protagonisti <sup>16</sup>. La nuova cultura artistica-antiquaria si stava appunto formando entro questi ambienti, come dimostra il caso tipico di Pier Leone Ghezzi, uno dei pochi personaggi del mondo artistico che riuscì ivi a inserirsi, ma non perché un abile ritrattista e un sofisticato pittore, ma per i suoi interessi antiquari e filologici <sup>17</sup>. Anche Giuseppe Campiglia, autore dei disegni per il « Museo Capitolino » <sup>18</sup> doveva essere uno dei pochi pittori partecipanti alla cultura antiquaria traendone parecchi spunti per la propria opera <sup>19</sup>. Più immersi in questo ambiente erano probabilmente alcuni scultori come Pietro Bracci <sup>20</sup>, oppure architetti e geometri, cioè tutti coloro che erano coinvolti nelle esplorazioni negli scavi e nel restauro d'antichità <sup>21</sup>.

Nella persona di Giovanni Battista Piranesi si stabilì a Roma un artista di insolito livello intellettuale, pieno di fantasia e di ambizione. Spinto sin dagli inizi da uno spirito polemico e dotato di capacità riflessiva era predestinato a entrare presto nei circoli intellettuali romani. Tutto ciò che sappiamo sul giro delle persone da lui frequentate conforta l'impressione di considerevoli pretese intellettuali come fanno del resto anche le osservazioni del biografo Bianconi a questo proposito benché alimentate da riserve nei riguardi della onestà e serietà di queste pretese <sup>22</sup>. Tra i suoi fautori erano tra altri l'antiquario e etruscologo Guarnacci, sostenitore della causa etrusca <sup>23</sup>; il gesuita Contucci, personaggio di singolare rilievo nell'ambiente culturale romano <sup>24</sup> come anche l'onnipotente Monsignor Bottari, capo del circolo giansenista romano, a cui Piranesi dedicò la prima edizione delle « Antichità Romane » nel 1748 <sup>25</sup>. Già nel 1743 Piranesi risulta iscritto all'Arcadia <sup>26</sup>.

LeGrand cita come uno dei maggiori protettori del Piranesi il cardinal Alessandro Albani e nomina anche un certo abbé Pierucci, conoscente di Winckelmann e di Mengs e consigliato da loro nella « redazione » dei testi piranesiani <sup>27</sup>.

Sembra infatti che l'entourage del cardinal Albani, allora indubbiamente uno degli ambienti di maggior prestigio avesse non poco contribuito a dare appoggio al Piranesi, almeno da quando questi si stabilì definitivamente a Roma nel 1744. Ancora nello stesso anno Piranesi cominciò a lavorare per Carlo Nolli, figlio del geometra e architetto Giovanni Battista il quale era dipendente del cardinal Alessandro Albani <sup>28</sup>.

Anche Carlo godeva della protezione del cardinale<sup>29</sup>. La riduzione della grande pianta di Roma alla quale G. B. Nolli aveva lavorato per ca. otto anni, porta una dedica all'Albani e ciò appoggia la tesi di una maggiore partecipazione di quest'ultimo in tutta l'impresa della pianta di Roma, che qui però non è possibile di discutere<sup>30</sup>.

La riduzione della pianta di Roma venne incisa da Carlo Nolli insieme al Piranesi. Il contatto con il cardinal Albani, personaggio centrale nelle attività antiquarie, doveva essere di qualche peso per Piranesi, dato il suo interesse per l'antichità. Entrarono probabilmente anche in causa comuni interessi commerciali sebbene non sappiamo con certezza se Piranesi in questi primi anni si dedicava già ad affari di commercio<sup>31</sup>. Ma il pubblico al quale egli si rivolgeva con le sue pubblicazioni era lo stesso che dava anche vita al commercio antiquario. Albani da parte sua era, come sappiamo bene dalle testimonianze dell'epoca, al centro di questo giro d'affari perché instancabile acquirente di antichità e quindi anche mediatore di molte vendite<sup>32</sup>.

Mentre spesso viene sopravvalutato l'aspetto economico come fattore dominante di vicende culturali, vediamo verificarsi in questo caso un persistente rifiuto di ammettere l'enorme importanza della prosperità economica derivata dal turismo che nella prima metà del Settecento portò a Roma uno stragrande numero di persone abbienti pronte a spendere soldi per ricordi di qualsiasi genere – dal pezzo antico o rifatto al ritratto, alla veduta fantastica e all'incisione. Grazie ai suoi legami politici l'Albani era uno dei maggiori sfruttatori di questa situazione, trasformandola persino in uno stimolo culturale di primo rango. I risultati artistici di questo rapporto sono rintracciabili in diversi elementi sia decorativi che architettonici della villa Albani.

Il segno più ovvio di uno stretto rapporto d'interessi tra Piranesi e l'Albani sono le amicizie e i contatti comuni. Vediamo come Piranesi dopo i primi grandi successi ottenuti con gli « Archi trionfali » (1748) e i « Trofei di Ottaviano Augusto » (1753) si avvicina ai viaggiatori inglesi, soggiornanti a Roma durante il « Grand Tour », ai loro agenti come l'Abbé Grant, a artisti-commercianti come Thomas Jenkins, John Parker, Allan Ramsay ed altri. Fa la conoscenza dell'architetto William Chambers, dal 1751 a Roma, dello scozzese Robert Mylne, e soprattutto di Robert Adam, giunto nel 1755 a Roma, e di Charles-Louis Clérisseau. Tutte queste persone, appena arrivate a Roma, facevano capo a palazzo Albani con le lettere di raccomandazione che l'ambasciatore inglese a Firenze, Horace Mann, indirizzò al cardinal Alessandro<sup>33</sup>. I nuovi amici del Piranesi, cioè i due fratelli Adam, e i francesi Laurent Pecheux e Clérisseau, erano anche i protetti del cardinale il quale era un'importante fonte d'informazione da parte del governo britannico per le vicende romane come si sa dalla sua corrispondenza diplomatica<sup>34</sup>.

Una tale coincidenza nella scelta delle conoscenze non può essere del tutto casuale e nemmeno poteva essere priva di conseguenze. Qui però si verifica una lacuna di informazioni che è molto sensibile perché riguarda uno dei momenti chiave del movimento neoclassico in generale. Sono gli anni decisivi in cui si delineano gli scambi di direzione, con la presenza a Roma di persone che hanno plasmato l'iter culturale per diversi decenni; eppure si deve ricorrere a fatti e fonti secondari per ricostruire il clima e il terreno in cui ebbe luogo la formazione dei nuovi ideali estetici.

Mentre le prove documentate per un contatto personale tra Piranesi e il cardinale Albani sono magre e riguardano soprattutto gli anni dopo il 1760<sup>35</sup>, esiste una molteplicità di conferme per i rapporti tra Piranesi e due personaggi che sono

considerati i veri protagonisti del movimento neoclassico romano, cioè Winckelmann e Mengs. Stranamente si è sempre evitato di prenderne atto, apparentemente nella ferma convinzione che le due correnti capeggiate da Piranesi rispettivamente da Winckelmann e Mengs fossero talmente contrarie da apparire addirittura coinvolte in malevole inimicizie. Tale è infatti il tenore di molti contributi anche recenti, che puntano esclusivamente sull'antagonismo del concetto piranesiano con quello winckelmanniano, nella percezione dell'arte antica<sup>36</sup>. Spesso si è veduto in Winckelmann il vero destinatario della grande polemica greco-romana, che Piranesi portò avanti con la pubblicazione delle « Magnificenze ed architettura de' Romani » del 1761. Ma queste affermazioni per quanto possono essere spiegabili, deformano i fatti. In una lettera del 28 luglio 1761 allo svizzero Usteri, Winckelmann scrive infatti: « le Roy avrà la sua meritata risposta con una grande opera del Piranesi sull'architettura in latino e in italiano che è pronta meno il ritratto del papa »<sup>37</sup>. Questo ritratto di Clemente XIII si basa su un dipinto che Mengs aveva eseguito nel 1758 e, a dire dell'Azara, Piranesi si servì d'una versione incompiuta, forse il modello che era rimasto nello studio del pittore<sup>38</sup>. Ciò può spiegare perché Winckelmann era così ben informato sul procedimento dell'opera. Ma certamente questa non era l'unica ragione che suscitava il suo interesse nell'opera. Benché egli difendesse la superiorità dell'arte greca rispetto all'arte romana, ciò si riferiva in primo luogo alla scultura, e alla pittura come si può ricavare dalla lettura di molti brani della « Storia delle arti » e di altri scritti<sup>39</sup>.

Nella descrizione dei templi di Pesto data al Bianconi dopo il ritorno da Napoli nel luglio 1758 Winckelmann esprime l'ipotesi che questi templi fossero stati costruiti molto prima che gli architetti adottassero le regole delle proporzioni sviluppate dagli scultori sull'esempio della figura umana oppure che queste regole venissero applicate soltanto molto più tardi sul canone architettonico. Dal Parthenon la cui architettura gli pareva primitiva e poco elegante rispetto ai rilievi del fregio, egli trasse la conclusione che la scultura greca avesse raggiunto lo stato della perfezione molto prima dell'architettura<sup>40</sup>. Ciò illustra come Winckelmann aderiva a un concetto di proporzione e di armonia conforme alle norme estetiche correnti, quando si occupava d'architettura mentre l'architettura greca di cui aveva conoscenza non concordava con queste norme estetiche<sup>41</sup>. Gli ornati architettonici erano per lui elementi indispensabili la cui mancanza doveva risultare nociva all'estetica architettonica<sup>42</sup>. Questo particolare soltanto osservato da Wittkower serve a ridimensionare la presunta posizione radicale e inflessibile dell'archeologo tedesco. Sembra in effetti che questa stessa convinzione di Winckelmann abbia motivato il mutamento delle relative idee di Piranesi tra il 1761 (« Della magnificenza ed architettura de' Romani ») e il 1765 (« Parere su l'architettura »)<sup>43</sup>. A confermare questa tesi, citiamo altri fatti: il tempio ionico di Villa Albani, spesso e con ragione considerato la realizzazione del concetto architettonico difeso dal Winckelmann<sup>44</sup>, non è formato su modelli « greci », ma su modelli romani dell'età imperiale come dimostra la ricchezza degli ornati, mentre il ritmo irregolare degli intercolunni fa richiamo all'architettura etrusca.

La critica rivolta da Winckelmann a Le Roy e l'opzione in favore del Piranesi si spiegano in parte anche da fattori esterni. Come è ben noto, Winckelmann non risparmiò nessuna occasione di attaccare i francesi quando ebbe sufficienti motivi, e il libro di Le Roy gliene offriva tanti. In una lettera a Barthélemy del 3 settembre 1760 egli osserva a proposito: « ... j'aurois souhaité qu'il ait vû les temples de Piesti ou

Pesto, et pour la troisième Epoque de l'Ordre Dorique le Prostile tout entier d'un temple Dorique à Cori, Ville située vers Veletri »<sup>45</sup>. Il consenso tra Winckelmann e Piranesi si estende anche su altre questioni di principio.

Così egli afferma « L'architettura non si è formata sull'imitazione di qualche cosa che nella natura rassomiglia a una casa »<sup>46</sup> in evidente contrasto con le teorie di Vitruvio e del Laugier, attaccate più tardi anche dallo stesso Piranesi<sup>47</sup>. La fonte di questo concetto è ovvia, come lo stesso Piranesi così era anche Winckelmann influenzato dalle idee del Lodoli che poteva conoscere attraverso Algarotti il quale aveva soggiornato a Dresda dal 1742 fino al 1746 lasciandovi una sensibile risonanza.

Questi indizi dimostrano che il rapporto tra Winckelmann e Piranesi non era caratterizzato da contrasti e da attacchi reciproci e ciò potrà servire a una più differenziata e adeguata visione della complessa situazione romana.

Winckelmann non era un esperto d'architettura e i suoi giudizi sono spesso contraddittori e mancano d'un chiaro principio. Ma anche gli scritti del Piranesi abbondano di contraddizioni e equivoci, che difficilmente sembrano compatibili. Wittkower ha esposto i legami che intercorrono tra le idee di Le Roy e quelle piranesiane. Perciò occorre un deciso distacco da posizioni rigoristiche, che determinavano ad esempio l'interpretazione di Carl Justi a questo proposito. Il malinteso al quale Justi non ha potuto sfuggire perché condizionato da un proprio giudizio estetico, si è protratto fino oggi<sup>48</sup>. Recentemente però si è giunti alla modifica di tali giudizi globali. La percezione utopica e visionaria del mondo antico non è soltanto tipica di Piranesi, ma è anche presente nel concetto winckelmanniano, benché spesso travestito di atteggiamento accademico e pedagogico. Il suo discorso parte essenzialmente da una esperienza emozionale nei confronti della opera d'arte e del mondo antico. L'entusiasmo però non si nutre d'una sensazione storica, ma piuttosto d'una sensazione estetica<sup>49</sup>. Questa è la vera ragione per cui Winckelmann va oltre la tradizionale e ben stabilita erudizione che si soleva coltivare a Roma. La Repubblica erudita romana era in gran parte rappresentata da uomini ai quali era ignota l'emozione che i monumenti antichi potevano evocare nell'animo. Winckelmann invece era disposto a ricevere forti impulsi emotivi dall'incontro con il mondo e l'arte antica, perché ispirato da una passione profonda e dalla nostalgia per la bellezza e grandezza del mondo antico che era rimasta insoddisfatta durante i lunghi anni trascorsi in Germania.

I punti di contatto con la percezione del Piranesi vanno cercati qui, come ha messo in rilievo di recente anche Wilton-Ely<sup>50</sup> e non c'è motivo di dubitare nella credibilità di Legrand che afferma l'amicizia tra Piranesi e Winckelmann<sup>51</sup>.

Diversamente si pone la questione delle relazioni tra Mengs e Piranesi. Entrambi artisti di fama internazionale a Roma, ricercati dagli stranieri, furono legati tra di loro da amicizie in comune. Ciò nonostante si conoscono pochi particolari sul loro rapporto. Unica testimonianza diretta è la lettera del Piranesi indirizzata al Mengs quando questi fu Principe dell'Accademia di San Luca, attorno la questione del monumento Balestra per SS. Luca e Martina<sup>52</sup>. Dato l'argomento della lettera nulla si ricava da essa sui loro rapporti personali.

Ma il nome di Mengs appare nella lista di coloro ai quali Piranesi fece pervenire esemplari delle « Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemont »<sup>53</sup>. Legrand cita come amici o fautori del Piranesi il Monsignor Riminaldi, il consigliere Reiffenstein e il pittore Pecheux, tutti a loro volta in stretto contatto con Mengs<sup>54</sup>.

I due artisti nonostante la differenza del loro concetto artistico, avevano molte cose in comune che li distinguevano dalla massa degli altri artisti attivi a Roma. Caratteri seri ma tempestosi e diffidenti, con evidenti tendenze melancoliche e soprattutto con un'eccessiva sensibilità per qualsiasi mancanza di stima o di rispetto da parte di altri. Motrice di questo atteggiamento era in primo luogo un'elevata autocoscienza, derivata dall'impegno intellettuale sul quale si basava la loro attività artistica. Il caso di polemica contro Lord Charlemont è sempre stato considerato significativo per la nozione del carattere di Piranesi, ed è proprio qui che si rivela la pretesa artistica e intellettuale dell'incisore <sup>55</sup>.

La lite con Charlemont acquista ora un nuovo aspetto dato che Mengs ha dedicato uno dei suoi quadri più impegnativi a questo personaggio. Si tratta d'una composizione allegorica raffigurante un giovane vestito all'antica che si appoggia su un monumento vitruviano mentre apprende precetti da una donna che raffigura l'Architettura [fig. 1]. L'identità del giovane accertata da Anthony M. Clark, sulla base del confronto con il ritratto [fig. 2] che Batoni dipinse di Lord Charlemont <sup>56</sup>, viene anche confermata dal confronto con il ritratto incompiuto che William Hogarth [fig. 3] fece di Charlemont attorno al 1764 <sup>57</sup>.

L'unica fonte che parla del quadro è la biografia che il pittore genovese Carlo Giuseppe Ratti ha dedicato al Mengs scrivendo: « Molti (i.e. ritratti) che mi ricordo d'averne veduti in quel tempo da lui dipinti erano vestiti alla Vandikesca, e fra questi uno di non so quale Signore pure inglese che poteva dirsi piuttosto un quadro storico stanteché sendo quegli dedito a studi architettonici lo ritrasse in atto d'apprender precetti dall'Architettura medesima additandegli il simulacro di Vitruvio » <sup>58</sup>. Benché questa descrizione non corrisponda esattamente al quadro, non c'è dubbio che Ratti descrive il medesimo dipinto, che proveniente da una collezione privata inglese, si conserva oggi alla Narodna Galerija di Praga <sup>59</sup>.

L'anno in cui Ratti vide il quadro nella bottega del pittore risulta dall'asserzione che egli fa circa l'età del Mengs, allora ventotto anni. Ratti venne infatti per la prima volta a Roma nel 1756. La circostanza che Charlemont partì da Roma verso la metà del 1755, mentre Mengs dipinse il ritratto soltanto un anno più tardi non sorprende, visto i suoi abituali ritardi nel compimento di commissioni. Ma proprio in quell'anno cioè nel 1756 erano già ben note a Roma le difficoltà che Piranesi aveva incontrato nell'impresa delle « Antichità Romane » con il Lord a causa della non mantenuta promessa di finanziamento <sup>60</sup>.

Il Cardinal Albani si adoperò insieme a altri cardinali per sopprimere la causa che l'agente di Lord Charlemont, il pittore John Parker aveva iniziato contro Piranesi <sup>61</sup>. Anche Winckelmann si esprime in termini molto negativi su Parker <sup>62</sup>, ma fa intendere dall'altra parte che aveva grande stima per Charlemont quando questi fu atteso per una visita a Firenze nel 1757 <sup>63</sup>. Sapendo che Piranesi distribuiva le « Lettere di giustificazione » tra i suoi amici e conoscenti – e i personaggi di maggior grido nel mondo artistico romano è lecito ipotizzare una presa di posizione in favore del Piranesi sia da parte del Winckelmann che anche del Mengs. Prima di dedicarsi alle questioni tuttora non risolte circa il ruolo che spetta al quadro nel rapporto tra Charlemont e l'ambiente artistico romano occorre però una lettura dettagliata del dipinto.

Il giovane dai tratti fisionomici di Charlemont veste all'antica con una corta tunica a mezza manica e una toga che lascia scoperto un ginocchio. Calza un tipo di

sandalo che si conosce dal vestiario romano. Egli appoggia la sua tavola da disegno con sopra un foglio disegnato su un monumento che ricorda Vitruvio con le parole: *Dicatum Memoriae Vitruvi Pollioni Architecti Pollion Monumentum Bene Merenti posuit*. L'iscrizione che risulta inventata<sup>64</sup> finge dunque che l'epitaffio fosse stato eretto da uno dei familiari di Vitruvio. La forma della memoria imita un tipo ricorrente nella scultura funeraria romana con l'aquila in cima e le due rosette ai lati.

L'introduzione d'un monumento con una dedica inventata appositamente per esprimere un programma – questo metodo richiama direttamente al Piranesi il quale si era servito nel secondo frontispizio del secondo volume delle « Antichità Romane » del medesimo mezzo per onorare i contribuenti. Resta indeciso se tale coincidenza sia un puro caso oppure se il ritratto allegorico abbia voluto alludere al motivo del frontispizio del secondo volume delle « Antichità Romane ».

Davanti all'epitaffio sono posti tre libri, accanto ai quali si scorge un regolo e una cartella per disegni sulla quale ha firmato il pittore<sup>65</sup>.

Il giovane prima di rivolgersi alla donna che gli si sta avvicinando si era ovviamente dedicato a studi architettonici. Tiene in mano il compasso mentre ha messo da parte la matita con la quale aveva disegnato la pianta.

La donna a petto nudo – attributo della « veritas » – personifica l'Architettura; è vestita all'antica e tiene un pendolo e una squadra in mano indicando al giovane il busto di Palladio<sup>66</sup> posto su un alto piedistallo dietro il giovane in modo che egli non lo veda. L'istruzione che l'Architettura conferisce al giovane si svolge secondo una ben nota tipologia proveniente dalle raffigurazioni di atti d'ispirazione<sup>67</sup>.

La composizione deriva infatti dal dipinto di Pompeo Batoni (fig. 4) raffigurante l'animazione della statua di creta formata da Prometeo, che a sua volta si rifà alla tradizione antica dei sarcofagi di Prometeo<sup>68</sup>.

Mentre però nelle raffigurazioni di atti ispiratori la parte teorica viene normalmente affidata a personaggi allegorici oppure a esseri superiori, viene qui occupata dal giovane aspirante. Egli è accompagnato dagli strumenti del disegno e dello studio: libri, cartella, regolo, matita, compasso, pianta, mentre l'Architettura appare con gli attrezzi del mestiere – cioè della prassi.

L'intenzione programmatica che si rivela in una tale distribuzione non può essere dubbia. Essa viene peraltro confermata dalla tradizione iconografica di questo soggetto, risalente al Cinquecento<sup>69</sup>. All'ispirazione è qui subentrata l'istruzione il di cui programma ripete un concetto consueto alla trattatistica architettonica. Così ad esempio il trattato di Giovanni Amico, intitolato « Architetto pratico » dice a questo proposito: « Ma se l'architetto tenta arrivare al perfetto acquisto di essa colla sola Teoria, o pure colla sola Pratica, si troverà ingannato, poiché non sarà mai buon architetto »<sup>70</sup>. Anche nel trattato del Bianchi, pubblicato nel 1766, spetta all'Architettura medesima dare le istruzioni per la realizzazione della pianta già ideata<sup>71</sup>.

Al confronto con queste raffigurazioni che sono piuttosto numerose, si nota nel dipinto mengiano che la pianta disegnata dal giovane non dimostra altro che una specie di capanna, un semplice vano rettangolare con tre aperture. Non sembra un caso che la figura rivela qualche affinità con le ideazioni di « capanne primitive » come quelle riportate da Blondel le jeune o da Milizia<sup>72</sup>. L'appoggiare della pianta sull'epitaffio innalzato per Vitruvio, autore della leggenda della capanna primitiva, certamente non è senza significato.

Interrompendo gli studi del giovane che si erano nutriti esclusivamente dall'eredità vitruviana, l'Architettura gli fa intendere che i risultati raggiunti per mezzo della teoria sono poveri perché privi della giusta misura tra teoria e prassi. L'insegnamento espresso dall'Architettura implica quindi una critica nel senso che lei sconsiglia al giovane di proseguire negli studi vitruviani<sup>73</sup>. Il modello da lei proposto è invece Palladio, classico rappresentante della misurata armonia tra teoria e prassi<sup>74</sup>. Il fatto che l'Architettura è provvista degli attributi della prassi sottolinea il significato del suo intervento. Il gesto della mano che si apre verso il busto comprende anche lo sfondo del dipinto con un muro curvo di sostegno, rivestito d'un ordine toscano di pilastri con sopra un fregio di metope e con delle ghirlande appese negli spazi tra i capitelli. La fattura e struttura moderna di questo pezzo è ovvia e denota persino qualche somiglianza con la maniera di William Chambers (per es. le ghirlande negli spazi tra i pilastri). Visto il contenuto programmatico del dipinto, la forma di questo saggio architettonico non può essere priva di significato. Potrebbe indicare l'obiettivo delle fatiche del giovane il quale dopo i suoi studi teorici riceve ora l'insegnamento della prassi per diventare un vero architetto. Unico ostacolo per la logica di questa interpretazione è la circostanza che Charlemont non era un architetto di professione<sup>75</sup>. Ma a parte l'indubbia identità del personaggio confermato dai due ritratti accennati, ci sono anche altri elementi a confermare l'ipotesi che il dipinto non raffiguri un architetto di professione. A parte il fatto che Ratti parla d'un ritratto di un signore – e non d'un architetto – inglese, sarebbe un segno di totale mancanza d'ingegno se un architetto professionale dopo lo studio serio di Vitruvio si trovasse soltanto in grado di ideare una pianta talmente dilettante e povera come è quella disegnata dal giovane. Criticare Vitruvio per elogiare Palladio e l'architettura moderna non è del resto un programma che ritorna nei concetti allora in discussione tra gli architetti inglesi. I fratelli Adam rifiutavano addirittura ambedue come modelli, mentre nella precedente generazione dei palladianisti in Inghilterra si può ancora trovare qualche analogia con il contenuto programmatico espresso dal dipinto: « Vitruvius stood for the fundamental validity of the antique and the value of archeological inquiry. From Palladio came the general mode of expression of a modern architecture »<sup>76</sup>.

Il mettere a paragone Vitruvio con lo studio e la ricerca dell'antico e Palladio con la pratica è un luogo tipico che aveva peso non soltanto per chi esercitava la professione dell'architetto, ma anche per il dilettante in quanto mecenate e committente. Qui troviamo infatti il nesso tra gli elementi iconografici del ritratto e una chiave interpretativa per il programma visualizzato da esso.

Charlemont era uno dei personaggi di maggior peso tra gli inglesi del « Grand Tour » soggiornanti a Roma attorno al 1750; dimostrava infatti grandi pretese sul campo del mecenatismo e dell'esplorazione dell'architettura e arte antica

Riportiamo qui in breve le singole tappe e i più marcati avvenimenti del suo « Grand Tour » durato in tutto nove anni, cioè dal 1746 fino al 1755. Parte all'età di diciotto anni insieme al suo tutore Edward Murphy da Dublino, prendendo la solita rotta per l'Olanda, Germania, Francia, arrivando a Torino nel 1747, dove si fermò per un anno intero e fece la conoscenza di David Hume. Nell'autunno del 1748 lasciò Torino recandosi direttamente a Roma e poi a Napoli. Nell'aprile del 1749 si mette in viaggio per l'oriente in compagnia di diversi amici, tra cui Francis Pierpont Burton a cui Mengs fece il ritratto, il suo tutore Murphy e il disegnatore Richard Dalton, il

quale elaborò durante questo viaggio i disegni pubblicati nel 1751-1752 a Londra con il titolo « A Series of Engravings representing Views of Places, Buildings, Antiquities in Sicily, Greece, Asia Minor and Egypt »<sup>77</sup>.

Dopo le prime tappe del viaggio a Messina, Malta e Smirne si recano a Costantinopoli proseguendo poi per le isole di Lesbos, Chios, Miconos, Delos e Paros per raggiungere finalmente l'Egitto. Di ritorno da Alessandria, si fermano ad Atene, e visitano Cos ed Egina. Dalle lettere di Charlemont scritte durante questo viaggio e pubblicate in parte dal suo biografo Hardy<sup>78</sup>, risulta un eccezionale interesse per l'architettura dei luoghi visitati.

L'importanza di questo viaggio è relativa perché non era seguito da una documentazione scritta o illustrata come invece avvenne due anni più tardi per il viaggio in Grecia intrapreso da James Stuart e Nicolas Revett. Sembra che ambedue prima d'imbarcarsi da Roma, si incontrarono con Charlemont che appena era tornato dal suo viaggio e aveva preso alloggio a Roma. Stuart e Revett erano in cerca di finanziamento per la loro spedizione. È assai probabile che Charlemont il quale nutriva ancora non soltanto entusiasmo per l'antichità ma disponeva anche d'una notevole fortuna avesse contribuito alle spese del viaggio, divenuto il simbolo della ricerca archeologica di quel periodo<sup>79</sup>.

Nonostante la sua giovanile età, Charlemont si trovava presto al centro della colonia britannica romana. Nella caricatura della « Scuola d'Atene », dipinta da Joshua Reynolds nel 1751-1752 (Dublin, Nat. Gall. of Ireland), egli è raffigurato in primo piano, seduto su uno sgabello e suonando la clarinetta, forse allusivo alle sue pretese artistiche e culturali che culminavano nel progetto di fondare a Roma un'accademia britannica sull'esempio di quella francese<sup>80</sup>. Charlemont si circondava con i più influenti personaggi della colonia anglosassone allora residenti a Roma: tra cui anche Parker e l'abbé Grant, più tardi i suoi agenti nella polemica con Piranesi.

L'amicizia con James Stuart, detto anche Athenian Stuart dopo il ritorno dalla Grecia, durò per tutta la vita ed è di qualche importanza per i contatti reciproci intercorrenti tra Charlemont e Mengs il fatto che anche Mengs contava tra i suoi amici più confidenti in questi anni lo Stuart<sup>81</sup>.

Diversamente dal giudizio del dr. Johnson che notava l'apparente ignoranza e disinteresse del Lord<sup>82</sup>, le testimonianze raccolte dallo Hardy confermano un'intenso interesse nello studio serio e nell'esplorazione dei monumenti antichi.

Infatti sembra poco probabile che i rapporti stabiliti da Charlemont durante il suo soggiorno italiano si limitassero alla solita conversazione salottiera. Grazie alla buona conoscenza che egli si era fatto nella lingua italiana, era in grado di intrattenersi con prominenti personaggi della società romana, come Alessandro Albani, Passionei, e persino papa Benedetto XIV. Secondo quanto informa Hardy, erano particolarmente intensi i suoi contatti con il ministro francese a Roma, il duca di Nivernais, anch'egli confidente del papa<sup>83</sup>. Abbiamo dunque motivo di credere che l'arco d'interesse e la serietà dimostrati da Charlemont eccedevano di gran lunga il livello normale mantenuto dai viaggiatori aristocratici oltremontani. Divenne anche socio d'alcune accademie italiane e società erudite stabilendo contatti con persone di fama internazionale, come Scipione Maffei a Verona e Montesquieu<sup>84</sup>.

Il suo preminente interesse per l'archeologia classica spiega in buona parte l'iniziativa del Piranesi, il quale tramite il pittore John Parker offriva già nel 1753 a Charlemont la dedica della sua opera delle « Antichità Romane », un'offerta, che

equivaleva a una richiesta di finanziamento <sup>85</sup>. Senza ripetere qui le ben note vicende della travagliata faccenda va sottolineato però che lo spiacevole sviluppo si delineava soltanto dopo la partenza del Lord da Roma nell'estate del 1755. L'ambiguo comportamento di Parker il quale, rimasto a Roma, divenne l'agente di Charlemont, era certamente una delle cause del malinteso tra Piranesi e Charlemont benché non l'unica come ha messo in rilievo Scott <sup>86</sup>. Ma il comportamento di Charlemont rivela ciò nonostante un totale disinteresse che resta in ogni modo un fatto assai compromettente. Proprio questo mancato impegno e l'assenza d'ogni reazione infuriavano il Piranesi al punto da commettere passi problematici esibendo la faccenda alla curiosità di tutta Roma <sup>87</sup>.

Tale disinteresse da parte di Charlemont doveva avere un motivo preciso specialmente perché dimostrato da un personaggio il quale univa la generosità con l'amore per l'arte, diventando dopo il suo ritorno in Irlanda uno dei più efficienti mecenati del periodo.

Durante il lungo soggiorno romano, interrotto da brevi viaggi a Parigi e in patria <sup>89</sup> Charlemont conobbe lo scozzese William Chambers, il quale dopo aver svolti i suoi studi architettonici a Parigi con Blondel il giovane, si era recato in Cina da dove importò l'esperienza visiva della cultura cinese del giardinaggio. Venne a Roma bisognoso d'un benefattore e lo trovò nella persona di Lord Charlemont il quale lo introdusse nella società romana <sup>90</sup>.

Chambers lasciò Roma nel 1755 in compagnia di Giambattista Cipriani e Joseph Wilton, ambedue – insieme a Simon Vierpyl – impegnati più tardi nell'esecuzione del Casino di Marino, una delle più prestigiose imprese di Charlemont da committente <sup>91</sup>.

L'incontro romano tra Chambers e James Caulfield segna dunque per ambedue una svolta decisiva, influenzando decisamente sulla futura carriera di Chambers in Inghilterra dove divenne ben presto l'architetto preferito della corte reale e dell'alta aristocrazia inglese <sup>92</sup>. Il successo riscosso da Chambers presso la committenza inglese, era in gran parte dovuto alla felice conciliazione tra gravità palladiana e romana e eleganza francese nella sua maniera. Ma anche il fatto di godere della raccomandazione del lord irlandese contribuì non poco alla sua fortuna come fecero del resto le commissioni ricevute da Charlemont per la sua nuova dimora Marino presso Clontarf nelle vicinanze di Dublin. Il Casino di Marino (fig. 5) è infatti uno dei primi esempi di puro stile neoclassico sulle isole britanniche, dopo il tempietto dorico eretto da James Stuart nel 1758 a Hagley <sup>93</sup>. L'edificio, dalla pianta a forma di croce greca con quattro pressoché conformi facciate costituite da portici d'ordine toscano, timpani e attica, venne eretto per volere di Charlemont a partire dal 1758 <sup>94</sup>. Esso s'ispira alla tradizione del palladianismo inglese (Chiswick) sviluppando però un concetto di villa all'antica che tende a un'apparenza corporea e plastica accentuando l'estetica degli ornati di finissima esecuzione. La realizzazione che era affidata a scalpellini e scultori venuti appositamente dall'Italia, durava più di dieci anni. L'intensità d'impegno in questo progetto di villa da parte del committente viene confermato dalla biografia di Charlemont redatta da Hardy che riporta la testimonianza d'un fisico di Dublin, Quin, secondo la quale sarebbe stato lo stesso Charlemont a creare la prima idea del Casino di Marino <sup>95</sup>. Benché questa notizia non trovi conferma nel carteggio Charlemont – almeno nella parte finora esplorata dagli studiosi – essa vale per illustrare la particolare attenzione con cui Charlemont curava quest'impresa.

Già prima di affidare a Chambers l'incarico per Marino, Charlemont si era preoc-

cupato di trovare un'architetto abile che gli potesse servire nelle sue progettate imprese architettoniche. Nell'aprile del 1755 egli ordinò a Luigi Vanvitelli la pianta d'un tempietto da giardino, probabilmente destinato per l'ancora non acquistata dimora di Marino. Il compenso chiesto dal celebre architetto romano gli sembrava però talmente eccessivo che rinunciò all'incarico <sup>97</sup>.

Per tornare alla faccenda delle « Antichità Romane » e al qui presunto significato allegorico del ritratto mengiano conviene sottolineare l'importanza della svolta effettuata da Charlemont durante l'ultima fase della sua permanenza romana mentre stava preparando il suo rimpatrio.

Appena tornato, cioè nel luglio 1755, egli era già deciso a comperare la tenuta di Marino dotata di un vasto terreno, considerando il suo compito indispensabile vivere nella terra nativa anziché in Inghilterra o altrove per rendere un servizio patriottico all'Irlanda. Questo è il tenore d'un brano delle sue « Memorie », scritto nel 1760 <sup>98</sup>. La svolta alla « vita attiva », accompagnata da una maggiore coscienza patriottica, era probabilmente seguito da un serio ragionamento sulle risorse finanziarie non illimitate come documenta l'episodio con Vanvitelli <sup>99</sup>. Tali ripensamenti sulla situazione economica e sulla strada da battere in futuro erano forse i motivi del mancato adempimento degli accordi presi nel 1753, cioè in una condizione completamente diversa, con Piranesi. Gli interessi archeologici ed esplorativi che avevano segnati i primi anni del suo Grand Tour vennero ora scavalcati dal crescente impegno per la realtà che lo aspettava al momento del ritorno in Irlanda.

La creazione della dimora di Marino offriva l'adeguata occasione per realizzare e unire questi impegni di carattere patriottico con il mecenatismo e poteva inoltre soddisfare le ambizioni architettoniche che Charlemont aveva dimostrato sin dai primi anni del suo Grand Tour <sup>100</sup>.

Il deciso contrasto tra teoria e prassi visualizzata nel ritratto e l'istruzione ricevuta dalla personificazione dell'Architettura sono elementi abbastanza significativi da agevolare la lettura tenendo conto dei fatti biografici sopra riportati.

Come un commento al contenuto del ritratto appaiono le parole critiche che William Chambers nel suo « Treatise on Civil Architecture » dedica al Piranesi: « A celebrated Italian Artist whose taste and luxuriance of fancy were unusually great, and the effect of whose compositions on paper has seldom been equalled, knew little of construction or calculation, yet less of contrivance of habitable structures, or the mode of carrying real work into execution though styling himself an architect » <sup>101</sup>.

Queste parole circoscrivono la posizione adottata dal Charlemont nel compito di dover scegliere tra Piranesi e un vero architetto come oggetto del suo mecenatismo. È probabile che Chambers in questa maniera intendeva dare una giustificazione post festum del comportamento di Charlemont.

Il rinunciare alla teoria per dedicarsi all'esperienza e alla prassi potrebbe infatti alludere alla svolta che si stava delineando nell'animo di Charlemont quando era già impegnato nel progetto piranesiano.

Questa interpretazione punta in un certo senso anche sul contrasto tra vita passiva e vita attiva, espresso dal ritratto che indica comunque quest'ultima come vera e unica alternativa, dando anche una valida spiegazione « filosofica » per l'atteggiamento dimostrato dal Lord irlandese nei confronti del Piranesi, cioè dell'evidente disinteresse di mantenere le sue promesse: Dedicarsi alla prassi ovvero al mecenatismo dell'architettura moderna sarebbe secondo quest'interpretazione un atto più vir-

tuoso che promuovere lo studio dell'architettura antica simboleggiata dal monumento a Vitruvio. Sembra paradossale che Piranesi, noto oppositore della teoria della capanna primitiva, venne in questo modo identificato con il lato teorico oppure non-pratico dell'architettura. Ma le parole di Chambers danno l'esauriente spiegazione per questo punto di vista.

Sembra infatti che il messaggio del ritratto concordi più con la posizione di Charlemont. Ciò viene confermato dal modello iconografico e formale della composizione: si tratta del prototipo di conversione, con un insegnamento di evidente tendenza moralizzante. Un elemento importante in questo contesto è il petto nudo della personificazione dell'Architettura come simbolo della « veritas »<sup>102</sup>.

Resta tuttavia irrisolta la questione se Mengs desiderasse esprimere con questo quadro una presa di posizione nella faccenda che grazie allo zelo fanatico del Piranesi non gli poteva essere estranea. Ammettendo che il ritratto gli fosse stato commissionato dallo stesso Charlemont, forse tramite l'agente Parker, doveva essere estremamente delicato il suo compito. La soluzione più elegante era la trasposizione del soggetto su un livello teorico-filosofico dove non era facile indovinarne il motivo reale.

Il quadro nonostante la sua veramente rivoluzionaria maniera rimase pressoché sconosciuto. Non possiamo perciò escludere che Mengs aveva poco interesse di fare pubblicità a un'opera che avrebbe non soltanto causato delle difficoltà nel suo rapporto con Piranesi, ma avrebbe anche dato nuovo tumulto alla faccenda delle « Antichità Romane »<sup>103</sup>.

## Note

\* Il manoscritto del presente saggio venne terminato nell'ottobre 1980. Non è stato possibile aggiornare i riferimenti tematici e bibliografici.

<sup>1</sup> Cfr. l'edizione del « Diario » a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia. Longanesi, Milano 1977; finora pubblicati voll. I, II (1700-1703), III, IV (1704-1728), 1978.

<sup>2</sup> GIULIO CESARE Cordara, *De suis ac suorum rebus aliisque suorum temporum usque ad occasum societatis Jesu Commentarii ad Franciscum fratrem comitem Calamandranæ*. A cura di A. Faggiotto, Torino 1933; CH. DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari (1739-1740), 1799*<sup>1</sup>, ed. in italiano, Laterza, 1973; J. J. BARTHÉLEMY, *Voyage en Italie (1756-1757)*, Paris 1801; v. anche V. GOLZIO, *Notizie sull'arte romana del Settecento tratte dal Diario del Valesio*, in « Archivi d'Italia », Ser. II, A. III, 1936, pp. 119-125.

<sup>3</sup> L'essenziale ruolo dell'« Arcadia » in questo contesto è indiscutibile. Ciò vale soprattutto per le colonie germaniche dell'istituzione. V. G. NATALI, *Il Settecento* (sesta ediz., Milano 1971), II, pp. 97-98 (bibliografia essenziale); I. CARINI, *L'Arcadia*, Roma 1891. Sugli stranieri a Roma: R. ASSUNTO, *Specchio vivente del mondo (artisti stranieri a Roma 1600-1800)*, Roma De Luca 1978.

<sup>4</sup> F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom*, Stuttgart 1907, Kap. III: Die Fremdenstadt Rom um 1750, pp. 49-64; cfr. anche R. LILL, *Geschichte Italiens vom 16. Jahrhundert bis zu den Anfängen des Faschismus*, Darmstadt 1980, P. 22 ff.

<sup>5</sup> C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1866<sup>1</sup>), Ed. Köln 1956, v. con la biografia dello stesso Justi da W. Waetzoldt.

<sup>6</sup> MARIO PRAZ, *Panoptico Romano Secondo*, Roma ediz. di Storia e letteratura 1977. Alcuni degli scritti raccolti in questo volume rievocano il sapore di quella Roma sparita, trattando personaggi quali Trompeo, uno dei più tipici rappresentanti dei « romanisti ». Tutto questo ambiente meriterebbe già oggi uno studio documentario.

<sup>7</sup> M. ANDRIEUX, *La vie quotidienne dans la Roma pontificale au XVIIIème siècle*, Paris 1962; O. MICHEL, *La vie quotidienne des artistes à Rome au XVIIIème siècle*. Conferenza tenuta il 29 gennaio 1975 al Centre d'études St. Louis de France, a Roma non ancora pubblicato. Molte notizie di carattere biografico sono state raccolte anche da D. COEKELBERGHS, *Les Peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome 1976. Uno studio dedicato agli artisti francesi e con un simile indirizzo viene preparato da Olivier Michel.

<sup>8</sup> Un prezioso documento che riporta una dettagliata descrizione di una conversazione tra artisti e eruditi, è la lettera di Gian Ludovico Bianconi allo scultore Domenico Pio, segretario dell'Accademia Clementina, non datata, ma scritta nei primi tre mesi dell'anno 1771, pubblicato in G. BOTTARI, *Lettere pittoriche o sia raccolta di lettere su la pittura, scultura ed architettura (1754-1775<sup>1</sup>)*, Milano 1822-1825, vol. III, p. 347 segg.

<sup>9</sup> Il dialogo fittizio, dal Cinquecento in poi una delle forme preferite del dibattito teorico sul campo artistico, perde nelle sue non numerose riprese settecentesche il fervore polemico e contraddittorio. Una delle poche eccezioni è Piranesi, autore di dialoghi pieni di contraddizioni e di spirito come ad es. il « Parere sull'Architettura » del 1765; v. J. WILTON ELY, GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, *The Polemical Works, Rome 1757, 1761, 1765, 1769*, London 1972, pp. III-IX.

<sup>10</sup> Non è il caso di citare qui tutti i testi che concordano nella polarizzazione di Piranesi con Winckelmann, da considerarsi un luogo comune, e perciò anche ripetuto nel libro di Norbert Miller, *Archéologie des Traumes. Giovanni Battista Piranesi*, München-Wien 1978, p. 224 segg.

<sup>11</sup> Mengs nella programmatica lettera a Raimondo Ghelli, del 9 novembre 1767, in *Opere di A. R. Mengs ... pubblicate da G. N. Azara ... corrette ed aumentate da ... Carlo Fea*, Roma 1787, pp. 380-381. Il concetto della lettera viene ripreso da J. Reynolds nel suo « Discourse 14 », ma esteso anche sullo stesso Mengs e Batoni. Il disinteresse per la parte intellettuale e per i dibattiti rivela soprattutto la narrazione delle vicende accademiche romane da parte del Missirini (v. qui nota 12).

<sup>12</sup> V. M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1825. Tipici i casi di Sebastiano Conca e di F. Preciadi i quali come principi riordinavano l'Accademia nella sua funzionalità interna; il nuovo indirizzo pedagogico fece scomparire in buona parte lo spirito polemico, caratteristico per le vicende artistiche romane del Seicento.

<sup>13</sup> MISSIRINI, *op. cit.*, p. 223 segg.; A. M. CLARK, *Methods and Manners of Benefial*, in: « Paragone », n. 199, sett. 1966, pp. 25-24.

<sup>14</sup> V. DENIS MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1973, II, p. 18 segg.

<sup>15</sup> J. ARCHENHOLTZ, *Memoires concernant Christine, reine de Suède*, Amsterdam 1751-1760; C. GROTTANELLI, *Cristina di Svezia in Italia*, Firenze 1908. La situazione delle accademie private durante il Settecento è stato schizzato da C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen (1872<sup>1</sup>)*, Köln 1956, II, p. 146 segg.

<sup>16</sup> V. F. NOACK, *Deutsches Leben in Rom, 1700 bis 1900*, Stuttgart 1907, p. 39 segg.

<sup>17</sup> Poco interesse è stato dedicato ancora a questo lato della personalità del Ghezzi, nonostante la pubblicazione di alcuni saggi delle sue indagini archeologiche (L. GUERRINI, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Città del Vaticano 1971). Rimando qui anche alla conferenza di Anna Lo Bianco tenuta nella medesima sede come la mia presente relazione (*Atti Piranesi e la cultura antiquaria*, p. 114).

<sup>18</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma 1974, pp. 539-541 (S. PROSPERI VALENTI). I disegni sono conservati presso il Gabinetto Naz. delle Stampe di Roma, n. inv. F.C. 128, 117.

<sup>19</sup> I. FALDI, *Gli inizi del neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in « Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano. Atti dei Convegni Lincei, n. 26, Roma 1977, p. 504 segg.

<sup>20</sup> V. C. GRADARA, *Pietro Bracci scultore romano*, Milano 1920. Come uno dei più eccellenti restauratori di sculture antiche appartenne alla stretta cerchia di Alessandro Albani.

<sup>21</sup> RÖTTGEN, *Alessandro Albani* (saggio biografico), in *Forshungen zur Villa Albani ... ed. da H. Beck und P. C. Bol.* Berlin 1982, p. 146 ss.

<sup>22</sup> G. L. BIANCONI, *Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi ...* Antologia Romana, n. XXXIV, 1779, febr., p. 274.

<sup>23</sup> Su Mons. Mario Guarnacci v. E. FIUMI, *La collezione di urne del Museo Guarnacci nel XVIII e XIX secolo*, ripubbl. in « Storia e sviluppo del Museo Guarnacci di Volterra », Firenze 1977, p. 12 segg. Del suo rapporto con Piranesi tratta Bianconi, *op. cit.* (n. 22), p. 282; v. anche per Guarnacci, R. WITTKOWER, *Piranesi's « Parere su l'architettura »*, in « Journal of the Courtauld and Warburg Institute », II, 1938, p. 149.

- <sup>24</sup> BIANCONI, *op. cit.* (n. 22) p. 274. Sul Contucci v. JUSTI, *op. cit.* (n. 15) II, p. 158 segg.
- <sup>25</sup> V. anche J. G. LEGRAND, *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de J. B. Piranesi architecte* (ca. 1799), citato qui secondo l'edizione a cura di M. Miraglia, in: Grafica grafica II, 2, Roma 1976, p. 148; PIRANESI, *Incisioni, rami, legature, architettura*, catalogo, a cura di A. Bettagno, Vicenza 1978, p. 31.
- <sup>26</sup> Col nome di Salecchio Tiseio, come risulta dal Frontespizio della *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, 1743.
- <sup>27</sup> *Op. cit.* (n. 25), p. 148; V. E. LA ROCCA, *Piranesi, Venezia, Winckelmann*, in Cat. « Mostra Piranesi nei luoghi di Piranesi archeologia piranesiana », Roma 1979, p. 10.
- <sup>28</sup> A. BETTAGNO, *Nuova Pianta di Roma ...*, in Piranesi, *Incisioni ecc.* (n. 25), p. 15; J. ZÄNKER, *Die Nuova Pianta di Roma von G. B. Nolli*, in « Wallraf Richartz Jahrbuch » XXXV, 1973, p. 318 segg.
- <sup>29</sup> F. NOACK, *Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern*, in « Cicerone » XVI, 1924, pp. 405-406.
- <sup>30</sup> S. RÖTTGEN, *op. cit.*, (n. 21).
- <sup>31</sup> LEGRAND (*op. cit.*, n. 25, p. 150), riporta che durante il pontificato di Clemente XIV, si era creata una forte concorrenza tra il cardinal Albani e gli antiquari romani. Dato che Albani non riusciva a mettersi d'accordo con loro, Piranesi poté usufruire della situazione acquistando rari pezzi di scavo che altrimenti – così fa intendere Legrand – non sarebbe stato in grado procurarsi.
- <sup>32</sup> v. RÖTTGEN, *op. cit.* (n. 21) p. 132 segg. Hansgeorg Oehler, Foto + Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlössern, Köln 1980, p. 18. A proposito dell'acquisto del cosiddetto « pasticcio Piranesi » v. E. LA ROCCA, *op. cit.* (n. 27) p. 15.
- <sup>33</sup> NOACK, *op. cit.* (n. 29) p. 402 segg. L. LEWIS, *Connoisseurs and secret agents in 18th century Rome*, London 1961.
- <sup>34</sup> LEWIS, *op. cit.* (n. 33); dello stesso autore: Philipp von Stosch. In: Apollo LXXXV, 1967, pp. 320-327.
- <sup>35</sup> RÖTTGEN, *op. cit.* (n. 21) p. 119. Il passo di Legrand *op. cit.* (n. 25) p. 145: « Il fut encore dans ce temps puissamment secondé par un génie tutelaire ... le cardinal Alexandre Albani ... » dà tuttavia una preziosa conferma del fatto.
- <sup>36</sup> Ad es. P. MURRAY, *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, London 1971; anche C. BERTELLI, in PIRANESI, *Incisioni ...* (n. 25), p. 40.
- <sup>37</sup> J. J. WINCKELMANN, *Briefe*, Hrg. von W. Rehm und H. Diepolder, II, Berlin 1954, n. 434, p. 171.
- <sup>38</sup> Cfr. G. N. DE AZARA, *Opere di A. R. Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III ... corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787, p. XLV. La versione del ritratto di cui si servì Piranesi, è probabilmente quella passata in Spagna dopo la morte di Mengs e oggi nella collezione del Duke of Wellington. Si tratta dello studio preso dal vivo.
- <sup>39</sup> Il concetto base della « Storia delle Arti del Disegno » esclude l'architettura. Nelle « Anmerkungen über die Baukunst der Alten » pubblicate due anni prima della « Storia delle arti » l'autore non adotta posizioni rigoristiche a proposito del primato delle due nazioni, ma considera il toscano il più antico ordine architettonico.
- <sup>40</sup> J. J. WINCKELMANN, *Briefe* (n. 37), I, Berlin 1952, pp. 385-385.
- <sup>41</sup> Nelle « Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien », Winckelmann difendeva le proporzioni dei templi dorici più con una argomentazione storica che estetica, ma fa intendere anche che era rimasto colpito dalla grandiosa semplicità di questi monumenti (J. J. WINCKELMANN, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*. Hrg. von W. Rehm, Berlin 1968, pp. 174-185.
- <sup>42</sup> J. J. WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig 1762, p. 50.
- <sup>43</sup> R. WITTKOWER, *Piranesi's « Parere su l'Architettura »*, in « Journal of the Courtauld and Warburg Inst. », II, 1938, p. 153.
- <sup>44</sup> J. WILTON ELY, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, London 1978, p. 66; v. anche J. SCOTT, *Piranesi*, London 1975, p. 125.
- <sup>45</sup> *Briefe* (n. 37), II, n. 374, p. 101. W. Rehm nei commenti di scritti minori del Winckelmann ha raccolto tutte le critiche negative espresse da Winckelmann sull'opera di LE ROY, (*Kleine Schriften*, n. 41, p. 447).
- <sup>46</sup> Talc affermazione gli serve per sottolineare il carattere « ideale » dell'architettura. *Briefe* (n. 37), I, p. 385: relazione per G. L. Bianconi del giugno 1758.
- <sup>47</sup> La radice comune per questo atteggiamento erano ovviamente le idee del padre Lodoli, a cui aderiva anche Winckelmann. Il « concetto architettonico » per così dire di Winckelmann viene normalmente dedotto da Laugier (v. JUSTI, *op. cit.* (n. 15), I, p. 302; e WILTON ELY, *op. cit.* (n. 44), pp. 88, 109) mentre le teorie del Piranesi si mettono in rapporto con le idee del padre Lodoli, di modo che si crea un contrasto tra le due teorie e i loro presunti sostenitori che è fittizio e si riduce in verità sulla questione dell'origine dell'edificare. Winckelmann fece il viaggio a Pesto intrapreso nel 1758 nella compagnia del pittore scozzese Robert Mylne il quale godeva anche dell'amicizia di G. B.

Piranesi (J. WILTON ELY, *Visione and Design: Piranesi's Fantasia and the Graeco-roman Controversy*, in « Piranèse et les Français », Roma 1978, p. 535.

<sup>48</sup> JUSTI, *op. cit.* (n. 15), II, pp. 436-437; c. anche L. HAUTECOEUR, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1912, *passim*; H. FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*, Paris 1918 (2<sup>a</sup> ed. 1928), pubblicato in italiano a cura di M. Calvesi e A. Monferini, Bologna 1967.

<sup>49</sup> N. HIMMELMANN, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, p. 51 segg.

<sup>50</sup> J. WILTON ELY, *op. cit.* (n. 44), p. 64.

<sup>51</sup> LEGRAND, *op. cit.* (n. 25), p. 140.

<sup>52</sup> V. C. BERTELLI, *Un progetto per Poets'Corner e una picca all'Accademia*, in *Grafica grafica*, II, 2, Roma 1976, pp. 121-123.

<sup>53</sup> J. WILTON ELY, *Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont (1757)*, in *PIRANESI, Incisioni...* (n. 25), p. 40.

<sup>54</sup> LEGRAND, *op. cit.* (n. 25), pp. 142, 148.

<sup>55</sup> J. SCOTT, *Piranesi*, London 1975, p. 105 segg.

<sup>56</sup> New York, Mr. and Mrs. Paul Mellon. L'identificazione del personaggio con Charlemont è condivisa anche (comunicazione orale di A. M. Clark) da Margot Wittkower, mentre Mr. Brinsley Ford non accetta l'identificazione (com. scritta del 3 aprile 1980). Come conferma vorrei citare anche la caricatura di Pier Leone Ghezzi, che ritrae Charlemont insieme a Joseph Leeson (Philadelphia, Museum of Fine Arts, bequest A. M. Clark, v. Cat. mostra « A Scholar collects », Philadelphia 1980, p. 25, fig. 14). Questa caricatura dimostra anche notevoli somiglianze fisionomiche con il ritratto caricato di Lord Charlemont nella « Scuola d'Atene » di J. Reynolds (Dublin, Nat. Gall. of Ireland). Le caratteristiche più marcati come la lunghezza della faccia, il naso piatto e bulboso, la fronte sfuggente tornano nella caricatura del Ghezzi e anche in quella di Reynolds.

<sup>57</sup> Northampton/Mass. Smith College Museum; v. R. PAULSON, *Hogarth: His Life, Art and Times*, London 1971, II, p. 281.

<sup>58</sup> C. G. RATTI, *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs*, Genova 1779, p. III.

<sup>59</sup> Olio su tela, 137 × 101 cm., n. inv. D0 4561, firmato in basso a destra: Ant.: Raph: Mengs pinxit. Provenienza: Miss S. C. Jekyll, Great Yarmouth, 1924; Kat. Sotheby's, Kilmorey Sale, 3 dic. 1924, lot 45; collezione Schicht, Aussig/Boemia.

<sup>60</sup> J. SCOTT, *Piranesi*, London-New York 1975, p. 108 segg.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>62</sup> Lettera al Barone Muzell Stosch, 1 novembre 1760, in J. J. WINCKELMANN, *Briefe* (n. 37), II, p. 104, n. 376: « ... ein elender Mahler Parker, welcher den Antiquarius in Rom macht » ...

<sup>63</sup> Lettera al barone Muzell Stosch, 28 ottobre 1758. In: *Briefe* (n. 37), I, p. 311: « Sollte sich Gelegenheit finden mich dem Mylord Charlemont, welcher in Florenz seyn soll, zu empfehlen, so werden Sie sich meiner Bitte erinnern. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß ich dencke, wie ich wollte von mir gedacht haben und daß kein Vortheil oder irgend eine niedrige Absicht Sie hieran erinnert ». Nel 1757 infatti Charlemont intraprese un viaggio sul continente che lo condusse in Germania. È probabile che in quest'occasione andava anche a Firenze (E. Malins & The Knight of Glin, *Lost Demesnes. Irish Landscape Gardening 1668-1845*, London 1976, p. 138).

<sup>64</sup> Per gli epigrammi riguardanti Vitruvio cfr. PAULY-WISSOWA, *Realencyklopädie*, VII. A. 2039 segg. (A. Riemann).

<sup>65</sup> Mengs firmava raramente i suoi quadri, ad eccezione però di alcuni dei ritratti di turisti inglesi, probabilmente per richiesta dei committenti. Il fatto che nel ritratto allegorico di Charlemont, ha firmato sulla cartella da disegno rappresenta un'allusione all'impegno intellettuale. Si veda a questo proposito il programmatico autoritratto degli Uffizi.

<sup>66</sup> Il busto dimostra strette somiglianze con il ritratto dipinto di Palladio, attribuito alla scuola di G. B. Maganza (ripr. in ZORZI, *Le Opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*, Venezia 1965: frontespizio). Non è possibile stabilire se Mengs ha scelto come modello una di queste incisioni oppure un ritratto scolpito riprodotto nella « Vita di Andrea Palladio Vicentino », di T. Temanza, Venezia 1762. Ambedue questi ritratti palladiani sembrano derivati da un identico prototipo.

<sup>67</sup> M. WINNER, *Gemalte Kunsttheorie*, in « Jahrbuch der Berliner Museen » 1962, p. 152 segg., particolarmente p. 160 segg. e p. 178.

<sup>68</sup> Lucca, coll. Conte Minutoli-Tegrimi; v. Catalogo della mostra Pompeo Batoni, Lucca 1967, pp. 111-113. Una replica del dipinto eseguito dal 1740 al 1743 si trova nella Galleria Ferroni a Firenze.

<sup>69</sup> Disegno di Federico Zuccari « Apollo e la strada alle belle arti » nella coll. J. Scholz, New York, Cat., mostra *Italianische Meisterzeichnungen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Köln (Wallraf-Richartz-nus) 1964, n. 178, p. 35; v. anche F. ZUCCARI, *L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti*, Torino 1607, secondo libro, p. 2; in « Scritti d'arte di Federico Zuccari », a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, p. 222.

<sup>70</sup> Palermo 1726, I, p. 26.

<sup>71</sup> PAOLO FEDERICO BIANCHI, *Istruzione pratica dell'architettura civile ...*, Milano 1766, frontispizio all'opera.

<sup>72</sup> Cfr. JOSEPH RYKWERT, *On Adam's House in paradise. The Idea of the primitive Hut in Architectural History*, New York 1972, pp. 64, 65 (con figure).

<sup>73</sup> L'identificare di Vitruvio con la base teorica, cioè necessaria ma nondimeno sufficiente, si specchia anche nei concetti formulati da Francesco Milizia: « onde il solo studio sopra di lui non basta per formarsi un buon gusto nell'architettura » (*Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, I, p. 57).

<sup>74</sup> V. R. WITTKOWER, *La letteratura palladiana in Inghilterra*, Boll. Centro internaz. di studi d'architettura A. Palladio 7, 1975, 2, pp. 293-301.

<sup>75</sup> Ciò nonostante era esperto d'architettura e anche capace di disegnare; v. MALINS-GLIN, *op. cit.* (n. 63), p. 141.

<sup>76</sup> J. SUMMERSON, *Architecture in Britain 1530 to 1830*, London 1953 (Pelican History of Art, vol. 3), p. 216.

<sup>77</sup> London 1751. Dalton sfruttava le impressioni del viaggio per diverse altre pubblicazioni, tra cui anche: A Series of prints relative to the manner, customs etc. of the present inhabitants of Egypt, from drawings made on the spot A. D. 1749, London 1752; v. anche J. WILTON ELY, *op. cit.* (n. 44), p. 67.

<sup>78</sup> FR. HARDY, *Memoirs of the political and private life of James Caulfield, first Earl of Charlemont*, London 1812, I, p. 32 segg. 58.

<sup>79</sup> M. JAMES CRAIG, *The volunteer Earl, being the life and times of James Caulfield, first Earl of Charlemont*, London 1948, p. 45 segg. Un riferimento al finanziamento del viaggio di Stuart e Revett dà anche Winckelmann nel « Vorbericht » alle « Anmerkungen über die Baukunst », Leipzig 1762, in *Kleine Schriften* (n. 41), p. 201: « Ihre Freunde in England brachten einen hinlänglichen Betrag zusammen zur Beförderung dieses Vorhabens, und dieses war ein Vorschuß oder eine Pränumeration auf die Beschreibung, welche sie machen würden ».

<sup>80</sup> V. CRAIG, *op. cit.*, (n. 79), p. 79 segg.

<sup>81</sup> Attorno al 1752 Mengs non avrebbe frequentato – secondo il *Farington Diary* – altri artisti inglesi che Richard Wilson e « Athenian Stuart », il quale però tornava soltanto nel 1753 dal suo soggiorno in Grecia (G. CONSTABLE, *Richard Wilson*, London 1953, pp. 27-28).

<sup>82</sup> J. SCOTT, *op. cit.* (n. 44), p. 108 (citazione di Johnson-Boswell: « I never but once heard him talk on what he had seen, and that was of a large serpent in one of the pyramids of Egypt »).

<sup>85</sup> HARDY, *op. cit.* (n. 78), p. 79.

<sup>84</sup> HARDY, *op. cit.*, p. 51; SCOTT (n. 44), p. 138.

<sup>85</sup> SCOTT, *op. cit.*, p. 108. Per la versione in favore di Charlemont cfr. HARDY, *op. cit.*, I, p. 54.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>87</sup> Lettere di Giustificazione scritte a Milord Charlemont, Roma 1757; L. DONATI, *Giovani Battista Piranesi e Lord Charlemont*, in « English Miscellany », I, 1950, pp. 231-242, specialm. p. 237.

<sup>88</sup> MALINS GLIN, *op. cit.* (n. 63), p. 138 segg.

<sup>89</sup> CRAIG, *op. cit.*; HARDY, *op. cit.*, pp. 98-99. Evidentemente esiste una confusione circa le date del soggiorno italiano di Charlemont. Craig afferma che nel dicembre 1754 stava ancora a Roma e dice nel medesimo contesto che il suo definitivo congedo dall'Italia avvenne nell'estate del 1754 anziché 1755; v. anche SCOTT, p. 109; PAULSON, *op. cit.* (n. 57), p. 266 (gennaio 1555). In realtà Charlemont lasciò Roma nell'estate del 1755; v. anche MALINS-GLIN, *op. cit.* (n. 63), p. 137. Nel frattempo fece però estesi viaggi in Francia, Spagna e spendeva anche alcuni mesi a Firenze.

<sup>90</sup> Sul rapporto tra Chambers e Charlemont v. oltre le due biografie dello Hardy e del Craig JOHN HARRIS, *William Chambers. Knight of the Polar Stern*, London 1970, p. 42 segg.; dello stesso: SIR WILLIAM CHAMBERS, *Friend of Charlemont*, in « Irish Georgian Society Bull », VIII, n. 3, 1965.

<sup>91</sup> CRAIG, *op. cit.* (n. 79), pp. 43, 82-83.

<sup>92</sup> V. J. HARRIS, *op. cit.* (n. 90).

<sup>95</sup> N. PEVSNER, S. LANG, « Doric Revival ». *Die Wiederentdeckung der dorischen Ordnung im frühen Klassizismus*, in N. PEVSNER, *Architektur und Design*, München 1975, p. 163 fig. 20.

<sup>94</sup> Secondo HARRIS, *op. cit.* (n. 90), pp. 43 e 205; v. pianta *ibid.*, p. 44.

<sup>95</sup> HARDY, *op. cit.*, I, p. 436: « The late Dr. Quin (a most eminent physician in Dublin) who was himself an excellent judge of the fine arts, used to say, that he had just reason to believe that Lord Charlemont himself planned the temple at Marino, and resigned the credit of it to Sir William Chambers »; v. anche CRAIG, *op. cit.*, (n. 79), p. 83.

<sup>96</sup> I Charlemont papers, conservati alla Royal Irish Academy di Dublin, sono soltanto parzialmente pubblicati: The manuscripts and correspondence of James, first Earl of Charlemont, Edited by Sir J. T. Gilbert from manuscripts in the possession of E. P. Wright and the Royal Irish Academy, London 1891-1894.

<sup>97</sup> CRAIG, *op. cit.*, p. 84; MALINS-GLIN, *op. cit.*, (n. 63), pp. 137-138.

<sup>98</sup> MALINS-GLIN, « I quickly perceived ... it was my indispensable duty to live in Ireland, determined by some means or others to attach myself to my native country and principally with this view I began those improvements at Marino which have proved so expensive to me ... ».

<sup>99</sup> Anche altri avvenimenti confermano che Charlemont era stretto di mezzi finanziari. Hogarth dal quale Charlemont comprava diverse pitture, era pagato male dal suo committente che però era anche suo amico (v. PAULSON, *op. cit.*, Paperback-edition New Haven, London 1974, p. 363). Simile anche il caso di Chambers che era pagato soltanto sporadicamente per le sue fatiche da architetto; v. HARRIS, *op. cit.* (n. 90), p. 143.

La ragione di queste difficoltà finanziarie era ovviamente l'estesa proprietà di Marino e le imprese architettoniche, come il palazzo urbano a Dublin; v. CRAIG, *op. cit.*, p. 126 segg.

<sup>100</sup> Non soltanto il fatto di aver scoperto il talento di William Chambers quando questi era ancora giovane e sconosciuto, va a merito suo (v. CRAIG, p. 82) e attesta la sua superiore conoscenza di problemi architettonici. Resta per ora ipotetica la sua parte avuta nell'ideazione di tutti gli edifici di sua proprietà (v. n. 95), ma è almeno certo che già durante il Grand Tour si era esercitato in disegnare le cose che visitava. Per il suo cognato fece la pianta e il disegno d'una piramide da erigersi in proporzioni d'un modello (v. MALINS-GLIN, *op. cit.* [n. 75], p. 141).

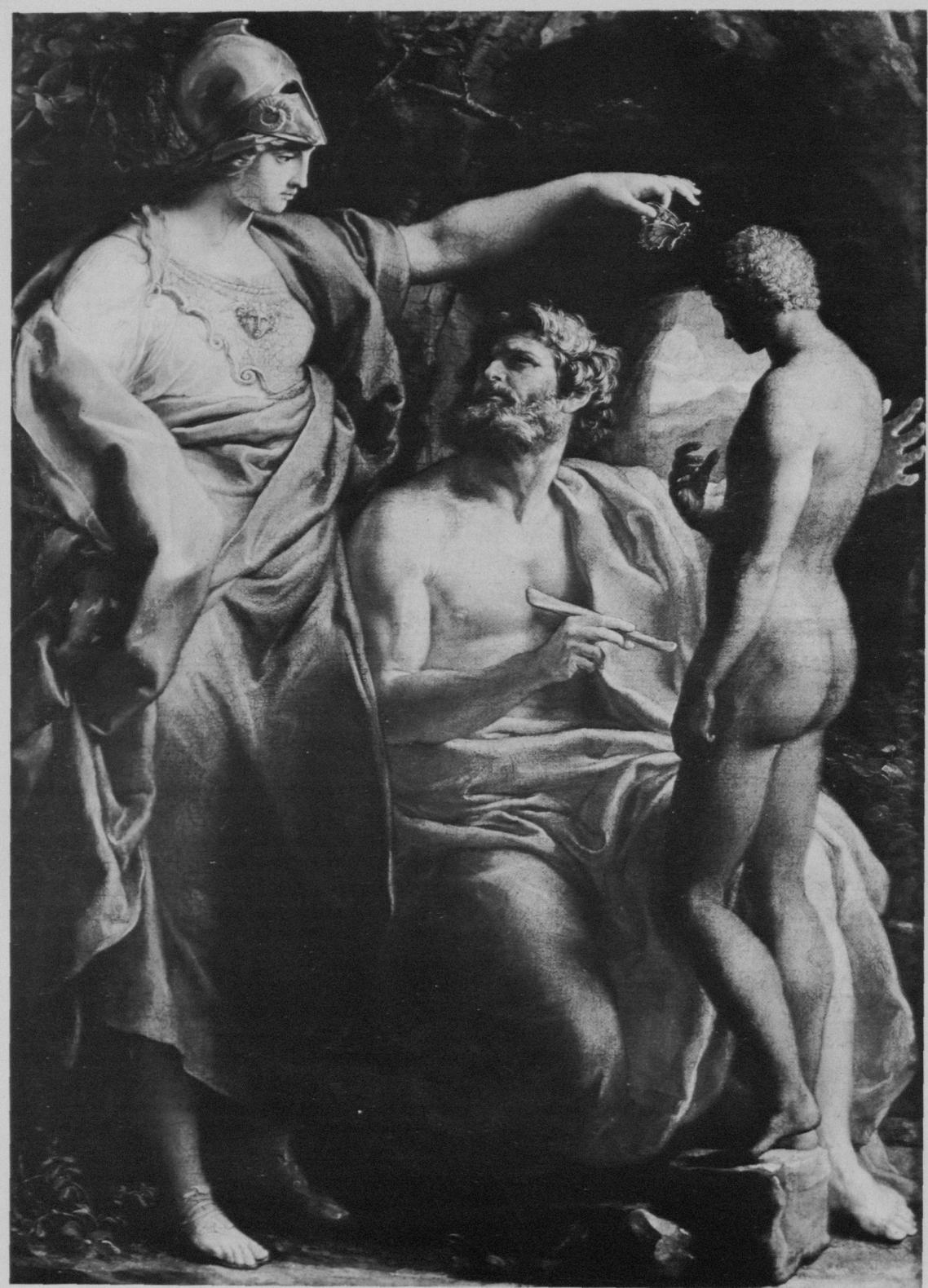
<sup>101</sup> Citato qui secondo l'edizione del 1791 come viene anche da R. WITTKOWER, *op. cit.* (n. 43), p. 154. Non mi è stato possibile verificare se questo passo si trova già nella prima edizione del 1759.

<sup>102</sup> V. C. RIPA, *Iconologia*, Roma 1603, p. 499.

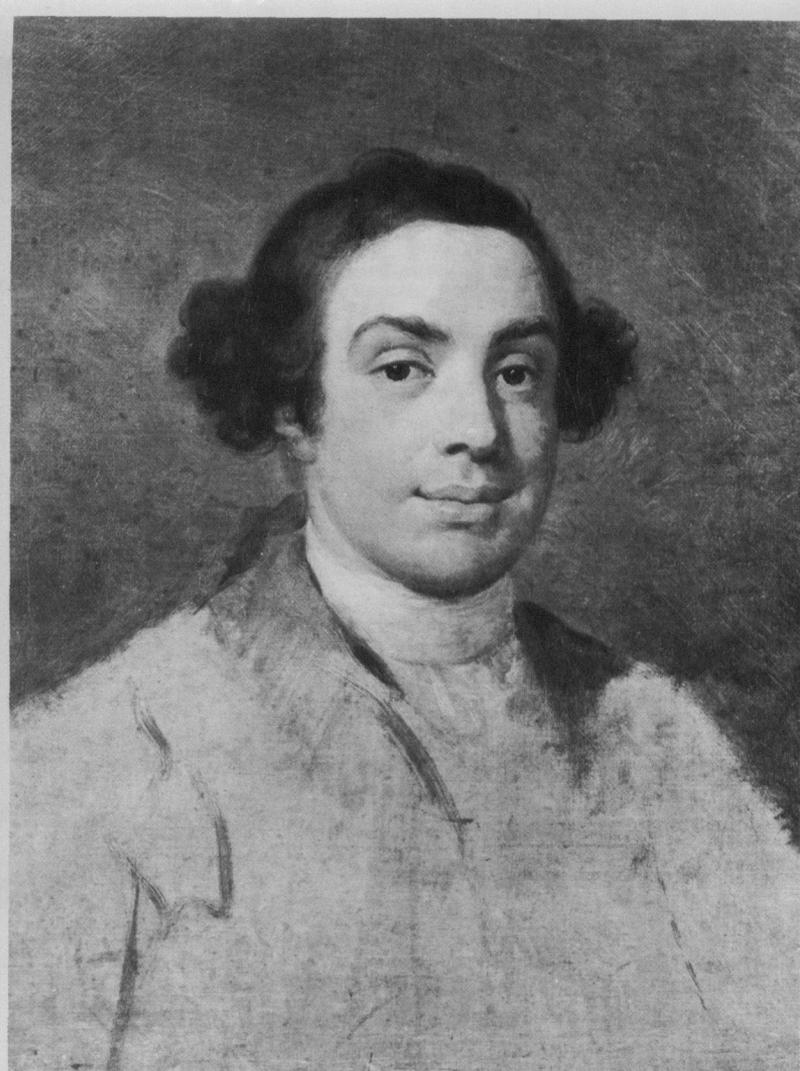
<sup>105</sup> Mi rendo conto che quest'interpretazione basata esclusivamente sulla lettura degli elementi uniti nel ritratto e sulla qui proposta identificazione sarebbe bisognosa d'una verifica tramite i documenti dell'archivio Charlemont. Nell'impossibilità di effettuare una tale ricerca mi auguro che future indagini da parte di altri studiosi porteranno alla conferma della tesi qui esposta.



1 - A. R. Mengs, *Ritratto allegorico di James Caulfield, Earl of Charlemont*, Praga, Narodni Galerie.



4 - P. G. Batoni, *Minerva e Prometeo*, Lucca, Coll. Conte Minutoli.



2 - P. G. Batoni, *Ritratto di Lord Charlemont*, New York, Mr. and Mrs. Paul Mellon Collection. 3 - W. Hogarth, *James Caulfield Earl of Charlemont*, after 1759, perhaps 1764, Northampton Massachusetts, Smith College Museum of Art.



5 - W. Chambers, *Casino di Marino*, Irlanda.