

Steffi Röttgen

I soggiorni
di Antonio Raffaello Mengs
a Napoli e a Madrid

Mengs non ha mai soggiornato a Napoli per eseguirvi commissioni di ecclesiastici o privati, ma ciò nonostante la città partenopea assunse nella sua vita e nella sua carriera il ruolo d'un catalizzatore, diventando il punto d'incrocio tra le sue due carriere di pittore di corte, cioè tra Dresda e Madrid. Riferiamo qui in breve le date di questi fatti biografici e le loro cause.

Entrato molto giovane al servizio della corte sassone come pittore di ritratti a pastello, Mengs ebbe l'energia e l'ambizione di non fermarsi a questo punto, come fece invece la maggior parte degli artisti tedeschi di quel periodo, specializzati in un certo genere di pittura, e dipendenti di corti piccole o grandi.

Per soddisfare le sue pretese artistiche, alimentate anche dall'educazione paterna, tornò due volte a Roma, la seconda volta già con il titolo e la carica di primo pittore della corte sassone. Aveva nel frattempo superato l'iniziale limitazione al campo ritrattistico e acquistato una sufficiente padronanza nella pittura figurativa, come testimoniano le prime due pale per la chiesa cattolica di Dresda¹.

Nel maggio dell'anno 1755, allorché stava già da tre anni a Roma, impegnato nel compimento per Dresda della grande pala d'altare con l'Ascensione, ricevette una lettera del conte di Brühl, ministro del suo padrone Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia, con la comunicazione del volere della regina delle Due Sicilie affinché Mengs si recasse a Napoli per dipingervi i ritratti della famiglia reale. Nella sua lettera, Brühl fece sapere al pittore che il sovrano gli « dava il permesso di recarsi a Napoli » — evidentemente una frase retorica consueta al vocabolario dei funzionari cortigiani e che equivaleva a un ordine. La reazione del pittore fu impulsiva e un po' ribelle: espresse la sua sorpresa di ricevere un permesso del quale non aveva fatto richiesta, assicurando però la sua disponibilità ad accettare l'ordine della regina delle

Due Sicilie, e domandando inoltre a Brühl in quale veste dovesse andare a Napoli, se ufficiale o privata².

Nella sua risposta del 16 giugno 1755 Brühl confermava ufficialmente che il re non avrebbe mancato di compensare il pittore per le opere da farsi per la corte napoletana. L'intera faccenda veniva però rimandata, per consentirgli di finire prima la grande pala di Dresda³.

La pensione annuale della corte sassone che Mengs e suo padre Ismael, come anche le sue due sorelle pittrici, godevano non venne più pagata a partire dal settembre 1755, probabilmente a causa della disastrosa situazione finanziaria in Sassonia, a un anno di distanza dalla guerra con la Prussia.

Questa circostanza risultava grave per la numerosa famiglia che Mengs doveva mantenere a Roma. Oltre ai cinque figli finora natigli e alla servitù manteneva anche i suoceri di povera famiglia romana e dava vitto ai giovani pittori che frequentavano la sua casa e il suo studio nell'odierna via Sistina⁴.

Il generoso tono di vita che egli era abituato a condurre, come affermano anche i rispettivi passi nel carteggio di Winckelmann⁵, era minacciato dalla sospensione del suo stipendio. Mentre fino a questo momento si era potuto considerare un privilegiato, perché non bisognoso di commissioni per assicurare la sua esistenza, si vedeva ora costretto a procurarsi da vivere nella stessa maniera degli altri pittori attivi a Roma. La sospensione del salario sassone produce dunque l'inizio della sua maggiore attività su tutti i campi della pittura accademica e Mengs comincia ad accettare commissioni, soprattutto da signori inglesi per i loro ritratti. Cominciava ora ad inserirsi davvero nella vita artistica romana, venendo anche a contatto con il commercio e l'antiquariato.

Nel maggio del 1756 però si rivolse nuovamente al ministro Brühl chiedendo il pagamento delle pensioni arretrate e offrendo i suoi servizi per l'acquisto d'opere d'arte per la Galleria di Dresda, comunicando di aver anche rifiutato l'anticipo offertogli dal conte di Francavilla per realizzare il suo viaggio a Napoli. La risposta del conte Brühl è un capolavoro di ambiguità cortigiana: egli afferma che Mengs avrebbe agito bene nel non porre condizioni o chiedere cifre esatte, ma lasciando tutto alla generosità dei sovrani siciliani. Mengs non capì oppure fece finta di non capire. Chiese di nuovo soldi per il viaggio a Napoli, ripetendo questa domanda in una lettera del 3 luglio 1756 in occasione della nuova offerta da parte del duca di Cerisano del denaro per il viaggio, offerta che egli aveva ancora rifiutato, sempre nell'attesa di essere compensato dalla corte sassone. In questa stessa occasione chiese 1000 zecchini (vale a 2000 scudi romani), calcolando il suo fabbisogno durante il soggiorno a Napoli e quello della famiglia a Roma in 300 zecchini mensili, il che gli avrebbe consentito un soggiorno a Napoli di tre mesi



1. A. R. Mengs, *Presentazione della Vergine al tempio*. Studio per la pala della cappella reale a Caserta, ca. 1758.



2. A. R. Mengs, *Ritratto di Ferdinando IV, re di Napoli*, 1760. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



3. A. R. Mengs, *Ritratto di Ferdinando IV, re di Napoli*, 1760. Madrid, Museo del Prado.



4. A. R. Mengs, *Ritratto di Carlo III, re di Spagna*, 1767-8. Madrid, Museo del Prado.



5. A. R. Mengs, *Ritratto di Maria Amalia, regina di Spagna*, ca. 1767. Madrid, Museo del Prado.



6. A. R. Mengs, *Ritratto di Maria Teresa, figlia primogenita di Ferdinando IV e di Maria Carolina*, 1772. Madrid, Patrimonio Nacional.



7. A. R. Mengs, *Ritratto di Maria Teresa, figlia primogenita di Ferdinando IV e di Maria Carolina*, 1773. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



8. A. R. Mengs, *Ritratto di Ferdinando IV, re di Napoli*, 1775. Madrid, Patrimonio Nacional (Palacio Real).

più le spese del viaggio. Propose al ministro di detrarre questa somma dai debiti che la corte sassone aveva con lui per la pensione arretrata⁶. L'aspra e cinica risposta del Brühl — scritta poco prima dell'invasione prussiana in Sassonia — rimproverava al pittore il suo comportamento respingendo la richiesta con la scusa che la cifra sarebbe stata al di là del salario d'un ministro⁷.

Questa lettera di Brühl diede motivo a Mengs di prendere congedo dal servizio della corte sassone, come comunica al suo amico e allievo Nicolas Guibal il 14 agosto 1756⁸. Con questo passo lo stato professionale di Mengs mutò completamente; egli abbandonò immediatamente il lavoro alla pala di Dresda quasi compiuta, ma contemporaneamente cancellò per motivi di patriottismo anche una commissione prestigiosa che aveva ricevuto dal re di Prussia.

L'ulteriore sviluppo dei rapporti di Mengs con Napoli ci viene chiarito dal carteggio di Luigi Vanvitelli, il quale ne fa la prima menzione nella lettera del 10 agosto 1756, riferendo di una sua udienza presso la regina in occasione della consegna d'una pala d'altare del Conca⁹. A quel tempo Vanvitelli sapeva già che Mengs doveva venire a Napoli per fare i ritratti e sospettava anche che la regina volesse commissionare al pittore sassone il quadro grande della cappella reale a Caserta. Mentre Vanvitelli sperava ancora di procurare un incarico al suo conoscente, il pittore romano Nicolò Ricciolini, Maria Amalia aveva già deciso di affidare al Mengs uno dei due quadri della tribuna. Lo stesso Vanvitelli — senz'altro poco favorevole al Mengs — dovette scrivergli agli inizi del dicembre dello stesso anno comunicandogli i particolari della commissione¹⁰.

Le trattative per un soggiorno napoletano del Mengs si protrassero per un altro anno senza giungere a risultati concreti. I prezzi per i ritratti che aveva chiesto nella sua lettera del 24 luglio 1757 sembravano eccessivi al marchese Tanucci il quale ebbe un colloquio con Vanvitelli a questo proposito¹¹. Questi, nonostante le sue riserve nei confronti del Mengs prese le sue parti per far intendere al ministro che un merito si dovrebbe anche pagare — in evidente allusione alle sue proprie insoddisfatte pretese di salario.

La reazione del Mengs alla notizia che i prezzi da lui chiesti non erano stati approvati fu ferma: non rinunciava alla sua posizione e considerava chiusa la trattativa. Nel frattempo Mengs ottenne un pagamento d'acconto di 200 zecchini per la pala di Caserta¹². A questo punto però bisogna passare la parola al biografo del pittore, José Nicolas de Azara. Secondo la sua relazione, Vanvitelli avrebbe continuato i suoi intrighi contro Mengs comunicandogli « che prendesse pure tutto il suo comodo per quel quadro perché non se ne parlerebbe per molti anni ». Più tardi Mengs avrebbe appreso dall'ambasciatore di Sassonia a Roma, il conte

Lagnasco, che la regina Maria Amalia era rimasta molto stupita dal suo prolungato silenzio, nonostante che gli fossero stati accordati i prezzi richiesti per i ritratti e questo sarebbe stato il motivo per il quale non avrebbe ottenuto l'incarico per altre pale della cappella reale¹³.

Questa versione degli eventi non trova conferma documentaria o epistolare. Ma non può essere completamente priva di fondamento. Infatti si è parlato d'una seconda pala del Mengs per Caserta, come risulta da una lettera non datata del Winckelmann scritta verso la fine del 1757¹⁴. E mentre nell'estate del 1757 sembrava cosa quasi sicura che Mengs avrebbe messo immediatamente mano alla prima pala commissionatagli, essa venne terminata in effetti soltanto nell'estate del 1759. Nel frattempo, cioè nell'agosto del 1758, Sebastiano Conca consegnò i due quadri dell'Annunciazione e della Visitazione di cui aveva avuto l'incarico tramite Vanvitelli¹⁵.

Da quando era arrivato a Roma, Winckelmann progettava di recarsi a Napoli e aveva l'intenzione di partire insieme a Mengs. Finalmente decise di andare senza l'amico, di modo che egli giunse per primo a Napoli. Il suo soggiorno durò dal febbraio fino all'aprile 1758. Non è qui il luogo di riassumere gli avvenimenti e le conseguenze del soggiorno napoletano dell'archeologo. Come si sa, fu uno dei pochi a cui venne consentito di studiare con calma e accuratezza il museo di Portici, altrimenti ermeticamente chiuso agli stranieri. Ebbe anche occasione di studiare i papiri della Villa dei Pisoni la cui conservazione e decifrazione erano affidati a padre Piaggi, un lettore della Biblioteca Vaticana. Piaggi aveva conosciuto Mengs e sua moglie a Roma e ciò era uno dei motivi per cui Winckelmann poté acquistare la sua fiducia¹⁶. Anche gli amichevoli rapporti che strinse con il conte Firmian, ambasciatore imperiale alla corte napoletana, venivano agevolati dal fatto che questi era un ammiratore di Mengs¹⁷. Ciò vale probabilmente anche per la regina Maria Amalia che diede due volte udienza al suo compatriota, il quale a Dresda non aveva mantenuto stretti rapporti con l'ambiente cortigiano. Winckelmann era arrivato a Napoli con una lettera di raccomandazione del duca di Cerisano, ambasciatore napoletano a Roma, con il quale aveva già a Roma amichevoli contatti di cui forse era partecipe anche Mengs.

Terminato finalmente il quadro per Caserta, Mengs venne a Napoli nell'agosto 1759. Vanvitelli parla per la prima volta dell'opera in una lettera del 19 agosto, non risparmiandogli le sue critiche, come era del resto inevitabile, dopo i precedenti sopra riferiti¹⁸. Le fonti confermano che Mengs presentò personalmente il quadro ai sovrani¹⁹. Il pagamento finale di 400 zecchini (corrispondenti a 1040 ducati napoletani) venne effettuato il 5 ottobre²⁰. La critica di Vanvitelli sembra non essere stata condivisa dai sovrani, anche se di ciò non abbiamo prove documentarie.

Ma quando Carlo, passato a Madrid, invitò il pittore sassone a stabilirsi nella capitale spagnola, indicò il quadro per Caserta come origine della stima che aveva per l'autore: « estimaba su habilidad desde que fue a Napoles y llevò el famoso Cuadro que sele havia mandado trabajar para Caserta »²¹.

Risulta anche dalla giustificazione del pagamento finale che l'opera aveva incontrato la piena soddisfazione dei sovrani. Ciò nonostante il quadro non è mai diventato veramente famoso. Non venne posto nel sito previsto prima del 1780: in quell'anno Antonio Canova lo vide ancora insieme ai quattro quadri di Sebastiano Conca e di Giuseppe Bonito nel teatro sotto la cappella. Il suo giudizio fu piuttosto negativo mentre elogiò le qualità del Bonito e del Conca²².

Soltanto Luigi Vanvitelli aveva nel frattempo modificato il suo giudizio, come risulta da una minuta di lettera, scritta il 3 agosto 1772 (gentile comunicazione di Nicola Spinosa). Bonito aveva chiesto un pagamento uguale a quello di Mengs, da lui stimato in 3000 ducati. In un memoriale, egli pretendeva « non solo essergli uguale di merito nella professione, ma aver faticato dippiù dell'altro nell'architettura, ed accusa il Mengs per difetto aver dipinto il suo quadro con la vernice ». Vanvitelli rispondeva con un elogio del quadro di Mengs, per le sue qualità tecniche — inalterate dopo tanti anni — e pittoriche. Nonostante che lo *Sposalizio della Vergine* fosse la miglior opera mai fatta da Bonito, purtuttavia non reggeva al paragone con la pittura di Mengs²³.

Oggi non è più possibile mettere a confronto le due opere perché tutto l'arredo pittorico della cappella di Caserta è andato distrutto nel bombardamento della Reggia il 24 settembre 1943, tranne la pala con l'Immacolata Concezione, dipinta dal Bonito nel 1789. Non esistono fotografie della cappella e della tribuna, al di fuori di quelle riprodotte nel libro di Gino Chierici pubblicato per la prima volta nel 1939²⁴.

Grazie alla fotografia d'una porta riprodotta dal Chierici (in cima alla quale si vede la parte inferiore del quadro), è stato possibile identificare lo studio preparatorio del dipinto conservato al Cabinet des Dessins a Parigi (fig. 1). Il foglio presenta uno stato piuttosto avanzato della progettazione, come indicano non soltanto la quadrettatura, ma anche la totale conformità delle parti visibili nella foto²⁵.

Secondo alcune fonti, Mengs avrebbe inserito il suo ritratto e quello della moglie nel quadro, i cui modelli sarebbero stati venduti a Caterina II. Non sembra però che la figura del s. Gioacchino con la testa vista di profilo e la sant'Anna, cioè le uniche figure adatte per essere caricate d'una allusione ritrattistica, portino i tratti fisionomici del pittore e della sua moglie. Almeno nel disegno non è possibile trovare conferma di questa tesi.

La composizione segue la tradizionale tipologia del soggetto stabi-

litasi con la bolla di Sisto v dopo la Controriforma in Italia. Se ne ha un esempio nel noto dipinto di Federico Barocci nella Chiesa Nuova²⁶. I principali elementi, come lo sfondo architettonico visto di scorcio con i sette gradini avanti e il raggruppamento delle figure che montano i gradini a seguito della Vergine, fanno parte di questo schema iconografico che trovò numerose applicazioni durante il Sei e Settecento. La pala di Luca Giordano in S. Maria della Salute a Venezia presenta iconograficamente le più strette somiglianze con l'opera del Mengs²⁷. Non è quindi senza fondamento la notizia di Giovanni Cristoforo Amaduzzi secondo cui Mengs durante il suo soggiorno napoletano « ... considerò le opere di Luca Giordano, e di Solimena, e ad esse poté contraporre un suo lavoro, destinato ad ornare la reale cappella di Caserta »²⁸. È difficile ricostruire quali fossero in questo periodo i giudizi del Mengs sui due maggiori esponenti della pittura napoletana. Ma è almeno certo che più tardi, durante la sua permanenza madrilena, egli acquistò una buona conoscenza dell'arte di Luca Giordano. Le sue critiche, contenute soprattutto nella lettera a D. Antonio Ponz del 1776, si riferiscono in primo luogo alla scuola e ai meno bravi imitatori spagnoli²⁹ mentre alle opere del maestro non negava la giusta considerazione, come confermano diversi passi dei suoi scritti e anche l'evidenza d'un documento finora sconosciuto.

Quando Carlo III acquistò una parte della collezione del Marchese de Enseñada chiese a Mengs la stima dei dipinti. In quest'occasione Mengs si esprime con queste parole sul ritratto allegorico di P. P. Rubens dipinto dal Giordano: « ... la composicion de esta gran obra en el todo y sus partes es de las mas grandiosas perfectas y bien concluidas de este autor non haciendo en España otra que sele higuale »³⁰. Questo giudizio rivela dunque il vero conoscitore di pittura e non il critico dogmatico quale si è abituati a giudicare il Mengs.

Tornando al quadro della cappella reale di Caserta mi sembra senz'altro possibile ipotizzare un voluto riferimento alla composizione del Giordano, anche per un altro motivo. Servendosi di uno schema compositivo familiare ai committenti e agli spettatori, Mengs poteva entrare in competizione con il modello e nello stesso tempo anche dimostrare la sua riverenza.

Subito dopo l'incoronazione del giovane re Ferdinando IV, Mengs si mise a eseguire il primo ritratto ufficiale del nuovo sovrano bambino. Nella sua lettera del 6 novembre 1759 Vanvitelli dà un giudizio abbastanza negativo sul rispettivo bozzetto³¹. Secondo una notizia del d'Azara il pittore avrebbe incontrato ostacoli da parte del governatore Tanucci: « Ma anche per eseguire ciò dovette incontrare delle difficoltà

frapposte da chi presedeva al governo di quel regno, e gli si fece anche sentire, che avrebbe fatto bene a partirsi da quella capitale »³².

Ci sarà un pizzico di verità in questa notizia che del resto sembra derivare da un luogo topico nella storia della pittura napoletana avendo famosi precedenti. In ogni modo Mengs fece due versioni del ritratto di Ferdinando (figg. 2, 3), con certezza il suo unico ritratto reale dipinto in quel periodo a Napoli. La versione spedita a Madrid reca la firma e la data 1760, ma ciò nonostante dubito che sia in tutte le sue parti autografa, essendo meno brillante e finita della versione napoletana. Nella sopra riferita relazione del ministro Wall a D. Manuel de Roda si legge a proposito del ritratto madrileno: « ... y antes de partir S. M. de España sele ordenó que hiciese dos Retratos del Rey de las dos Sicilias, los trabajó y el uno de ellos se he remitido a S. M. por lo que consta en la corte su merito ». Se dobbiamo considerare attendibile quest'informazione sulle aspettative legate alla versione destinata a Madrid, rimane poco spiegabile l'eventuale partecipazione d'un aiuto. Potrebbe però darsi che lo stesso Mengs ignorasse le intenzioni nascoste dietro quest'incarico.

È sintomatico in ogni modo che Carlo III avesse scelto un ritratto ufficiale per la prova del pittore che forse già a Napoli intendeva chiamare alla corte spagnola. Esaminando la situazione madrilena di quel momento, è ovvio infatti che il campo ritrattistico fosse alquanto carente alla corte di Ferdinando VI dopo la morte di Jacopo Amigoni, avvenuta nel 1752 e dopo il ritorno di Louis-Michel van Loo a Parigi nel medesimo anno. La pittura a soggetto aveva invece trovato nella persona di Corrado Giaquinto un ottimo seguace della grande tradizione iniziata con Luca Giordano. Conviene tener presente questa situazione, che si presentava a Carlo al suo arrivo in Spagna. Meno d'un anno dopo la morte della regina Maria Amalia egli prendeva una serie di iniziative per cambiare tale poco soddisfacente situazione artistica della sua nuova residenza.

Corrado Giaquinto, il quale dal 1753 occupava il posto del « primer pintor de cámara » aveva ufficialmente la direzione dei lavori nel nuovo palazzo reale, ma in verità i lavori sia di costruzione che di decorazione erano stagnanti. Senza toccare qui le cause delle modifiche che vennero effettuate nella scala³³ e quindi anche nel programma degli affreschi, vorrei richiamare l'attenzione soltanto sul fatto che Giaquinto era irritato dal cambio di governo, e ne traeva previsioni pessimistiche. Ciò risulta dalla sua lettera al Vanvitelli del 3 dicembre 1759³⁴, in cui prevede di essere detronizzato dall'architetto Francesco Sabatini e dalla nuova organizzazione dei lavori della fabbrica.

Non c'è nessuna evidenza documentaria a sostegno della tesi secondo

la quale la chiamata del Mengs fu la causa del crescente malumore che contrassegnò gli ultimi anni della permanenza del Giaquinto alla corte spagnola. È assai probabile che questi non venne mai a sapere che inizialmente Mengs aveva posto come condizione il conferimento dello stesso titolo di cui egli godeva.

L'offerta di Carlo III era stata improvvisa; essa porta la data del 30 giugno 1761. Il re non ricordava nemmeno il nome del pittore che voleva chiamare. Chiedeva le relative informazioni all'ambasciatore romano e rendeva noto il suo desiderio che il pittore si decidesse immediatamente a partire con la nave da guerra spagnola che stava già in viaggio per Napoli³⁵. Il carattere ultimativo dell'offerta mise il pittore in notevoli difficoltà. Da una parte egli si sentiva lusingato, dall'altra temeva di correre un rischio accettando un invito che gli sembrava piuttosto vago circa le condizioni pratiche del suo impiego.

Nella sua lettera di risposta scritta il 23 luglio 1761 egli espone tutte queste difficoltà, chiedendo che gli sia conferita non soltanto la paga da primo pittore ma anche « l'onore del titolo, e la perfetta indipendenza di Ogn'altro di mia professione »³⁶. Pretendeva quindi lo stesso trattamento di cui godeva Giaquinto, cioè una pensione di duemila doppie e la carrozza libera, e giustificava la sua richiesta ricordando i privilegi dei quali aveva goduto come primo pittore del re di Polonia. Evidentemente si era nel frattempo informato sulla situazione economica del Giaquinto. Inoltre chiedeva di aver garantito l'impiego per almeno cinque anni e l'anticipo del salario di un anno per poter pagare i debiti e provvedere alla famiglia e alla casa. Nel timore però che potessero sembrare esagerate le sue pretese aggiunse un postscriptum il giorno dopo revocando quasi completamente il contenuto della lettera e accontentandosi della richiesta d'un anticipo di tremila scudi. Prometteva di partire immediatamente con la suddetta nave e assicurava di « aspettare tutta la mia fortuna dalla generosità del re, senza chiedere oltre l'offerta altro che la di lui grazia ».

Una delle sue principali preoccupazioni riguardava il lavoro da svolgere nella capitale spagnola. Probabilmente era ben informato degli incarichi affidati al Giaquinto. Anche le sue ambizioni miravano a grandi commissioni ed egli temeva « que sele aplique solo a Retratos, o otro particular asunto », e perciò chiedeva di essere « impiegato principalmente in opere grandi, nelle quali possi avere il piacere di far il mio possibile a mostrarmi degno di tanto onore, mentre altrimenti non troverei il compenso di lasciar la mia casa, ed il posto e la fama già acquistati in Roma ».

Dopo i precedenti biografici qui brevemente riassunti è comprensibile la sua preoccupazione di una possibile ricaduta nel campo della ritrattistica ufficiale. Pittori come Mengs, aderenti all'accademismo e

all'ideale classico, non avevano infatti certo un'alta reputazione del genere ritrattistico. Tra l'altro, proprio durante gli anni in cui Mengs non aveva avuto il salario della Sassonia egli era stato costretto a dipingere ritratti per guadagnarsi da vivere. L'insieme di queste circostanze gli aveva causato una specie di ripugnanza verso il ritratto, e sembra che Carlo III avesse dimostrato comprensione per questa sua resistenza.

Nei primi anni del suo soggiorno madrileno non gli vennero infatti commissionati ritratti. Egli ottenne invece due commissioni per affreschi nel palazzo, di cui almeno uno era già stato assegnato al Giaquinto, il quale ne aveva già fatto eseguire la decorazione di stucco secondo le sue invenzioni, come risulta dai relativi documenti, conservati nell'archivio del Palacio Real di Madrid³⁷. La decorazione era già messa in opera quando Mengs ne prese la sovrintendenza ma venne rimossa per non ostacolare il nuovo progetto.

L'arrivo del Mengs a Madrid nel settembre 1761, seguito, dopo meno d'un anno, da quello di Giambattista Tiepolo insieme ai figli Giandomenico e Lorenzo, indebolì la posizione del Giaquinto, fino ad allora l'onnipotente direttore di tutti i lavori del palazzo durante il governo di Ferdinando VI. Dalle lettere di Luigi Vanvitelli risulta che Giaquinto decise ben presto di chiedere licenza. Vanvitelli sospettava che le sue pitture non incontrassero il pieno consenso del re « onde non mi stupirei se alle LL.MM. siagli piaciuta la sola vaghezza delle sue pitture » e conclude « ma se egli ne a richiesto la licenza, l'avrà avuta tantopiù che si obligò andare in Spagna per tempo limitato »³⁸.

Nel corso del 1762 altre competenze già amministrare da Corrado Giaquinto passano al Mengs, come ad esempio la direzione delle copie da dipinti della collezione reale per la fabbrica degli arazzi.

Come informano i documenti resi noti da Garcia Saseto, Giaquinto aveva presentato la sua richiesta di licenza già il 9 febbraio 1762³⁹. Oltre alla sua debole salute, che era certamente un motivo serio per accelerare questo passo, si sentiva anche disturbato dal cambio di gusto e di stile che si stava delineando sotto il nuovo direttore della fabbrica, Sabatini. Avrebbe preferito vedere come successore del Saqueti lo stesso Vanvitelli⁴⁰. Mentre gli affreschi della sala da ballo, cioè dell'ex-scalone, erano già terminati nell'agosto del 1761, portava ora a termine la decorazione pittorica del nuovo scalone. Dopo la partenza del Giaquinto, avvenuta verso la metà del 1762, Mengs prese a svolgere tutte le funzioni connesse alla posizione del « primer pintor de cámara ». Ma, in compenso, ricevette soltanto il soldo e gli altri vantaggi economici, mentre il titolo rimase al predecessore fino alla sua morte nell'aprile 1766⁴¹.

Inizialmente Mengs aveva abitato in una casa d'affitto di cui la corte gli rimborsava le spese. Non molto tempo dopo la partenza di Giaquinto chiese di alloggiare nella casa finallora abitata da questi (let-

tera del 17 gennaio 1763) pregando che vi rimanessero tutti i dipinti che aveva tenuto Don Corrado come deposito delle collezioni reali⁴². Venne quindi disposto che tutti i materiali di lavoro del pittore, rimasti nello studio, passassero al Mengs, mentre molti mobili ritornarono nel deposito del palazzo⁴³. La casa era quella già abitata da Jacopo Amigoni.

Non possiamo qui continuare nel riassunto delle vicende della decorazione del palazzo reale di Madrid, ma torniamo invece all'argomento trattato prima — ai ritratti della famiglia reale.

Sembra che nessuno degli splendidi ritratti del Mengs oggi conservati al Prado sia stato dipinto prima del 1765, quando il principe delle Asturie, il futuro Carlo IV, sposò la principessa di Parma, Maria Luisa. Due versioni dei ritratti che Mengs dipinse degli sposi — probabilmente ancora nel 1765 — vennero spediti a Napoli nel 1767. Il ritratto del principe Carlo a mezzo busto, oggi conservato a Capodimonte, è forse da identificare con il ritratto allora spedito⁴⁴.

Nello stesso anno, cioè nel 1767, vengono rimborsate al Mengs le spese per un viaggio fatto a San Ildefonso, servito per eseguire i ritratti degli altri infanti. Tramite questo documento pubblicato da Gonzalez-Arribas⁴⁵ è stato finalmente possibile datare la serie dei quattro ritratti dei figli di Carlo III: Gabriele, Antonio Pasquale, Francesco Saverio e l'infanta Maria Giuseppa. L'altra infanta Maria Luisa si era sposata già nel 1765 con il granduca di Toscana, Pietro Leopoldo. Il ritratto fatto in questa occasione dal Mengs prima che l'infanta partisse da Madrid, viene conservato a Vienna⁴⁶.

Gli eccellenti ritratti delle due Marie Luise sono capolavori della ritrattistica di corte e dimostrano che Mengs cercò invano di nascondere la sua particolare vocazione per il ritratto di rappresentanza. Paragonabile soltanto a un pittore come Nattier che aveva trovato l'unione ideale tra naturalezza e funzione rappresentativa, Mengs divenne il perfetto interprete della società aristocratica nell'ultima fase della sua incontestata autointerpretazione. Le esigenze che egli dovette soddisfare erano particolari, a causa del tono estremamente formale e cerimonioso, caratteristico della ritrattistica spagnola sin dal Cinquecento.

Grazie alla sua formazione artistica, Mengs disponeva comunque del repertorio adatto per soddisfare tali esigenze.

Uno dei pittori che aveva influenzato maggiormente lo stile ritrattistico sviluppato già dal Mengs a Dresda, era Louis de Silvestre, primo pittore del re Augusto III di Polonia e suo immediato predecessore in questa carica. Tramite i suoi numerosi ritratti di rappresentanza Mengs aveva assorbito buona parte della tipologia del ritratto ufficiale francese. Ma, a differenza degli stessi pittori francesi, specializzati nel ritratto, egli non perdeva di vista la pittura a soggetto, anche quando dipingeva ritratti. Quest'affermazione può sembrare contraddittoria, ma trova la

sua giustificazione nello scarso valore concesso alla ritrattistica entro la gerarchia accademica. Grazie alla sua tecnica perfezionata tramite l'accurato studio accademico, Mengs era stato in grado di acquistare una padronanza manuale nel campo del ritratto, quasi insuperabile. La sua naturale inclinazione per il ritratto, che si era manifestata come una dote prematura già all'età di dodici anni, trasse un'evidente vantaggio dal perfezionamento accademico.

Il primo ritratto di Carlo III venne commissionato dalla corte di Danimarca nel 1765. È un ritratto a figura intera che insieme a sei altri ritratti di sovrani europei — tra cui anche quello di Ferdinando IV di Napoli, dipinto da Francesco Liani — era destinato a decorare il *Potentat-gemakket* del palazzo reale di Christiansborg⁴⁷. Il re viene raffigurato « con tutti gli ornati e attributi della maestà spagnola », come dice José Nicolas de Azara. Forse a causa del gran apparato che soffoca la piccola e magra statura del re, il ritratto non si può definire veramente riuscito. Pare anzi che questo ritratto non incontrasse né l'approvazione del modello né la soddisfazione del pittore perché altrimenti si sarebbe certamente provveduto a farne eseguire una copia. Ma forse lo studio dal naturale, eseguito in quest'occasione è servito anche da modello per il ritratto a tre quarti di figura, dipinto poco dopo il ritratto di Copenaghen e di cui esistono diverse versioni. Esso divenne il vero e proprio ritratto ufficiale di Carlo III e rappresenta il prototipo di tutta la sua futura iconografia (fig. 4).

Nel 1788 Antonio Ponz affermava di aver visto nelle strade e nei negozi di Madrid tanti ritratti del re (tutti della stessa cattiva qualità), come li aveva visti anche anni addietro per le strade di Napoli. Egli si lamenta dicendo: « Desde que Mengs pintó el Retrato de S. M. que ya son más de veinte anos no se ha vuelto a hacer con aquella dignidad y nobleza que a tan grande monarca corresponde »⁴⁸. L'indicazione « más de veinte anos » dà un prezioso punto di riferimento per la datazione del ritratto di cui si conservano le migliori versioni al Prado e al Palacio Real di Madrid.

Dipinto quindi dopo il ritratto di Copenaghen e prima del 1768 si giunge a collocarne l'esecuzione nello stesso periodo in cui vennero dipinti i ritratti dei quattro Infanti. Quindi è anche probabile che il ritratto della defunta regina Maria Amalia (fig. 5), di identiche dimensioni risalga allo stesso periodo⁴⁹. Infatti si avverte una stretta parentela con il ritratto dell'infanta Maria Giuseppa, benché quest'ultima non possieda la raffinata e squisita apparenza e la maestosa semplicità del ritratto della madre.

Benché Mengs avesse conosciuto la regina di persona dovette servirsi d'un modello quando fece il ritratto postumo a distanza di parecchi anni dopo l'incontro a Napoli. Il modello di cui si servì era una delle

versioni del ritratto di Maria Amalia che Francesco Liani aveva dipinto probabilmente poco prima della partenza da Napoli. La somiglianza tra i due ritratti è tale che fino a poco tempo fa si è ritenuto che i ritratti del Liani derivassero dal dipinto mengsiano⁵⁰. Mentre però le quattro versioni finora note del ritratto del Liani corrispondono tra di loro nel vestito, nella forma del tavolino e della poltrona ecc., quello dipinto da Mengs è l'unico a variare questi particolari. Ciò dimostra chiaramente che non Liani ma Mengs era il copista. Egli scelse questo modello probabilmente per il fatto che si trattava dell'ultimo ritratto di Maria Amalia vivente. La stretta osservanza del modello imitato riguarda maggiormente la posa e la fisionomia ma si estende anche sulle finezze dell'espressione e dello stile. Sanchez Cantón ha fatto notare che il ritratto di Mengs costituisce un'importante fonte stilistica per la ritrattistica di Goya⁵¹. Il delicato cromatismo e l'incorporea, 'sfumata' apparenza fisica anticipano infatti una delle più tipiche componenti dei ritratti di rappresentanza del pittore spagnolo. Mentre i ritratti di Mengs normalmente eccellono per la plasticità e per la vivacità e freschezza della fisionomia, nei ritratti del giovane Goya (*Duquesa de Alba*, *Famiglia del Duque de Osuna*) si esprime una silenziosa e incerta presenza corporea della figura, ridotta allo stesso grado di esistenza fittizia presente nelle stoffe e nei colori. La funzione commemorativa dell'effigie di Maria Amalia è certamente uno dei fattori responsabili della particolare e insolita apparenza del ritratto mengsiano. Ma ci dobbiamo anche chiedere in quale misura la ritrattistica ufficiale della corte napoletana abbia influenzato la formazione dello stile caratteristico dei ritratti rappresentativi del Goya. Il delicato equilibrio tra la fragile presenza fisica e la vita autonoma della materia inanimata sembra piuttosto un'eredità napoletana che mengsiana.

Quando Mengs nel 1769 chiedeva la licenza da Madrid per ristabilire la sua precaria salute a Roma, Carlo III gli ordinò i ritratti dei suoi figli e nipoti a Firenze e a Napoli. Ma dopo aver passato nel 1770 più d'un mezz'anno a Firenze per dipingervi la famiglia granducale⁵², il pittore tardò a recarsi da Roma a Napoli per soddisfare il desiderio del sovrano. Soltanto nell'autunno del 1772 egli venne a Napoli e vi si fermò per più di sei mesi. Durante questo soggiorno ritrasse due volte la principessa Maria Teresa, nata nel giugno del 1772. Il primo ritratto che la rappresenta in culla è stato confuso fino ad oggi con il ritratto della principessa Carlota Joaquina oppure con quello del figlio primogenito di Carlo IV, Carlos Clemente⁵³, nato mentre Mengs era in Italia e già morto al suo rientro in Spagna. Il confronto tra i due ritratti, cioè quello del presunto principe ereditario e quello viennese della principessa napoletana⁵⁴, dimostra chiaramente che si tratta della stessa persona.

In una lettera del primo marzo 1773 Mengs afferma di aver spedito il ritratto della principessa a Madrid « perché S.M. il re padrone lo veda più prossimo al vero stato di questa signora; perché in quella età mutano le persone notabilmente di mese in mese; ed in fatti di già questa signora è cresciuta d'allora che la dipinsi »⁵⁵. Sembra che il ritratto viennese sia una replica del quadro, finora non rintracciato e inviato da Mengs a Carlo III, al quale si riferisce la lettera (fig. 7), mentre il ritratto in possesso del Patrimonio Nacional a Madrid deve essere identico al primo ritratto dipinto dal Mengs. La distanza d'età tra i due ritratti è infatti di pochi mesi. La posa ufficiale della principessa nel ritratto viennese la fa apparire più avanzata d'età di quanto in realtà non fosse. La bambina si regge appena in piedi e cerca di appoggiarsi sulla sedia. Questo atteggiamento contrasta con la tipologia e rivela una straordinaria sottigliezza d'osservazione. La fisionomia e i gesti infantili sono captati con naturalezza e spontaneità, mentre il ritratto in culla sembra più formale e rappresentativo. In ambedue i dipinti si riconosce la particolare abilità del pittore di fondere le esigenze del ritratto ufficiale con la naturale e vitale raffigurazione.

Pare però che proprio durante il soggiorno napoletano del 1772-73 cominciasse ad annunciarsi una crisi nel ritratto di rappresentanza che a distanza di poco tempo determinerà Mengs ad abbandonare quel ramo della sua attività. Questa crisi che viene compensata da nuove e progressive tendenze nel campo del ritratto privato è già in pieno atto quando Mengs dipinge i ritratti dei sovrani di Napoli, oggi conservati al Palacio Real di Madrid. Nel ritratto di Ferdinando (fig. 8) si coglie una freddezza e decadenza smascherante, che è il risultato d'un processo di riduzione. Tolto al ritratto principesco tutto ciò che costituiva la sua inconfondibile caratteristica, cioè la pompa dell'addobbo e la rituale tipologia, non rimaneva altro che uno scheletro privo di vita che evocava soltanto l'impressione della tetra sopravvivenza d'una società invecchiata. I ritratti dei sovrani napoletani sono infatti gli ultimi ritratti principeschi dipinti da Mengs.

Si conclude così a Napoli la sua carriera di ritrattista di corte. Ma prima riaffiorano ancora una volta le conquiste e le bellezze di questo genere di pittura, poco prima che si estingua insieme alla società che lo aveva generato.

Potrebbe sembrare dunque che Mengs fosse venuto a Napoli esclusivamente per adempiere agli obblighi imposti dalla sua carriera di pittore di corte. Ma questo è in verità soltanto un aspetto del suo rapporto con la cultura napoletana. L'altro riguarda la sua esperienza di pittore neoclassico e accademico, completamente opposta alla sua attività di ritrattista di rappresentanza. Non posso qui analizzare i legami che intercorrono tra queste due facce della sua attività, che a prima vista appaiono

piuttosto indipendenti l'una dall'altra. La ragione per cui Mengs si fermò a Napoli più del tempo necessario per l'esecuzione delle opere a lui commissionate, è evidente.

Nel suo primo soggiorno del 1759-60 egli aveva avuto il suo primo incontro con il mondo antico di Ercolano. Pur avendo già una concreta esperienza dell'arte antica, grazie ai rapporti d'amicizia con Winckelmann e con il mondo antiquario romano, soltanto Napoli gli poteva offrire tanto materiale di pitture parietali antiche. Mengs sfruttò quest'occasione per occuparsi anche di questioni tecniche. In una lettera del 1773 egli scrive che durante il suo primo soggiorno napoletano ebbe occasione di costatare che tutta la pittura murale di Ercolano era dipinta non a tempera come si era creduto finora ma ad affresco⁵⁶. Questo parere non condiviso dal Winckelmann era forse una delle ragioni che spinsero Mengs a dipingere il famoso falso antico di Giove e Ganimede adoperando appunto la tecnica del buon affresco. In quest'opera che ingannò soprattutto Winckelmann si rispecchia direttamente l'impressione che le pitture di Ercolano avevano esercitato sul suo interesse artistico⁵⁷. Uno dei modelli compositivi e stilistici è l'affresco con Achille e Chirone, oggi nel Museo Nazionale di Napoli.

Mengs fece ritorno a Roma tra l'aprile e il maggio del 1760, e nel settembre dello stesso anno Winckelmann parlava per la prima volta del falso. Considerando che nel frattempo Mengs era andato ad abitare nella Villa Albani, cioè praticamente sotto gli occhi del suo amico — sembra poco probabile che l'esecuzione del falso fosse avvenuta durante questo periodo, mentre andrebbe benissimo collocata durante il soggiorno napoletano.

A Napoli Mengs dipinse ancora una *Maddalena penitente* per il principe di San Gervasio, di cui si conoscono soltanto copie⁵⁸. Ritrasse due dame del seguito della regina Maria Amalia, le principesse Francavilla e Borghese, ma non si conoscono tracce di questi quadri⁵⁹. Prima di tornare a Roma terminò a Napoli l'importante quadro dell'incontro tra Augusto e Cleopatra, una delle commissioni più impegnative del nuovo stile neoclassico⁶⁰.

L'attività di pittore era accompagnata dall'esplorazione antiquaria. Mengs ebbe occasione di comperare a Napoli una copiosa raccolta di vasi antichi provenienti dal territorio di Nola. Winckelmann pubblicò alcuni dei pezzi più eccellenti di questa collezione nei *Monumenti antichi inediti*, altri furono inseriti come requisiti in ritratti del Batoni. Più tardi Mengs vendette una parte della collezione alla Biblioteca Vaticana⁶¹.

Questa breve rassegna delle vicende napoletane del Mengs non può concludersi senza far accenno a un fatto poco conosciuto di cui ci informa il biografo del Mengs, il d'Azara: « Bramando il re di Napoli d'introdurre il buon gusto della pittura nella sua capitale, pensò fon-

darvi un'accademia delle arti, e metterla sotto la direzione di Mengs. Cercò a quest'oggetto al suo augusto genitore, che permettesse a questo valent'uomo di passare a Napoli con questa carica. Sua Maestà annui graziosamente con conservargli le sue pensioni, oltre quelle, che gli avrebbe generosamente stabilite sua Maestà Siciliana per la nuova commissione. La notizia di questa grazia, che sarebbe riuscita d'una immensa soddisfazione a Mengs, giunse a Roma otto giorni dopo la di lui morte »⁶². Secondo Hautecoeur le affermazioni del d'Azara avrebbero poca credibilità⁶³. Già le indagini del Borzelli nel distrutto archivio dell'Accademia del Disegno, avevano chiarito che il Tanucci aveva preso contatto con Mengs nel 1773 per la riforma dell'istituto⁶⁴. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, più tardi direttore della medesima Accademia, menziona nelle sue *Memorie* questi avvenimenti, ma senza precisarne la data⁶⁵.

L'episodio riportato dall'Azara non può riferirsi agli eventi del 1773. E bisogna anche considerare che le informazioni biografiche dell'Azara sono in genere piuttosto attendibili. Non c'è quindi un motivo per cui si dovrebbe dubitare la credibilità del biografo in una faccenda che non poteva aumentare di molto la fama dell'artista. Non valeva la pena inventare una leggenda per un così effimero effetto, mentre erano numerose le vere testimonianze e prove della sua fama e del suo merito. Mi sembra quindi che si dovrebbe dare più credito al rapporto dell'Azara, benché manchino finora le prove documentarie. Purtroppo gli atti concernenti l'Accademia del Disegno sono stati in gran parte distrutti⁶⁶. Per ora non c'è speranza di ritrovare conferme archivistiche, ma potrebbe darsi che altri archivi, forse anche quello di Simancas, celino ancora le prove delle circostanze riportate dall'Azara.

In ogni modo è certo che Mengs, certamente uno dei maggiori teorici dell'organizzazione accademica nella seconda metà del Settecento, abbia influenzato anche le riforme dell'accademia napoletana. Le sue idee circa il funzionamento accademico ebbero già attorno al 1770 un raggio assai vasto di diffusione.

Note

¹ Karl Woermann, *Ismael und Anton Raphael Mengs.*, in «Zeitschrift für bildende Kunst. N.F.», v, 1894, pp. 7-14, 82-91, 168-76, 210-15, 285-93. Kurt Gerstenberg, *Die künstlerischen Anfänge des Anton Raphael Mengs.*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», II, 1933, pp. 77-88.

² Cfr. Woermann cit. a n. 1, p. 172: lettera del 5 maggio 1755, conservata a Dresda, Sächsisches Haupt-und Staatsarchiv. Loc. 651. La risposta del Mengs porta la data del 30 maggio 1755 (*ibid.*).

³ Cfr. Woermann, *ivi*, p. 173: lettera del 16 giugno 1755 (collocazione c.s.). La risposta del Mengs del 5 luglio 1755 dà la priorità alla pala per Dresda (*ibid.*).

⁴ Friedrich Noack, *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900.*, Stuttgart 1907, p. 74 ss. Lettera datata 5 maggio 1756. La risposta del conte Brühl è del 31 maggio dello stesso anno.

⁵ Cfr. Woermann, cit. a n. 1, p. 173 (collocazione c.s.).

⁶ Cfr. Woermann, cit. a nota 1, p. 174.

⁷ *Ibid.* La lettera del conte Brühl porta la data del 26 luglio 1756. Il 29 agosto 1756 comincia l'invasione prussiana in Sassonia.

⁸ *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma 1787, pp. 378-9 (n. 11).

⁹ Franco Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. (Bibl. napolet. di Storia d'arte), I, Galatina 1976, n. 392, pp. 575-6.

¹⁰ Lettera del Vanvitelli del 7 dicembre 1756 (Strazzullo cit. a n. 9, I, n. 420, p. 622) in cui cita la lettera scritta al Mengs (non pervenutaci).

¹¹ *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)* a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, pp. 15-6 (Bevilacqua, Documenti su A. R. Mengs. S. Conca ecc. doc. n. 3). Strazzullo, cit., a n. 9, II, n. 485: lettera del 9 agosto 1757.

¹² Caserta, Archivio della Reggia, Archivio amministrazione, vol. 2475, f. 33 v / 34 r: «...e altresì venuta S.M. in accordare al Professore sud. l'Anticipazione richiesta di Dugento Zecchini Romani ... e si appronti una Cambiale di Scudi 410 ...» (Portici, 27 settembre 1757).

¹³ Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XIX.

¹⁴ Lettera di Winckelmann all'incisore Wille, non datata (prima metà dicembre 1757): «...comincia ora due pale d'altare per la cappella del sontuoso palazzo del re di Napoli a Caserta. Per ogni quadro prende 600 Scudi». (J. J.

Winckelmann, *Briefe*, Hrg. von Walter Rehm und Hans Diepolder, I, Berlin 1952, p. 320, n. 198).

¹⁵ *Le arti figurative* cit. a n. 11, p. 17, doc. 5. Dal relativo ordine di pagamento risulta che si trattava dei quadri dell'Annunciazione e della Visitazione (Napoli, Archivio di Stato, *Casa reale antica*, registro XIII, 6.2-16-10-1758, n. 1140).

¹⁶ Sul padre Piaggi: Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, (1872¹), Colonia 1956⁵, II, p. 216 ss. Sull'incontro tra Mengs e Piaggi cfr. *ivi*, II, p. 212 ss., pp. 246-7.

¹⁷ Lettera del Winckelmann a Mengs, dell'11 marzo 1758, sul conte Firmian: « Egli fa tale stima di voi, quanto non vi saprò dire ». (*Briefe* cit. a n. 14, I, p. 337, n. 206).

¹⁸ Strazzullo, cit. a n. 9, II, p. 369 (n. 657).

¹⁹ Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XIX. V. anche il testo del pagamento finale citato qui alla n. 20.

²⁰ *Le arti figurative*, cit. a n. 11, p. 18, doc. n. 7 (pagamento finale del 5 ottobre 1759).

²¹ Madrid, Archivio de la Embajada de España, presso la Santa Sede. Leg. 324 (1760), *Oficios extraordinarios*, 23 luglio 1761, f. 166 relazione di D. Manuel de Roda a Ricardo Wall a Madrid.

²² Il 24 febbraio 1780 Canova annota nel suo diario a proposito della sua visita: « ... vi è un Teatro il quale viene ad essere sotto la chiesa questo è interamente finito e vidimo 5 Quadri che devono andare in Chiesa » (A. Canova, *I quaderni da viaggio*, ed. a cura di Elena Bassi, Venezia 1959, p. 125; v. anche E. Bassi, *Dal diario di Antonio Canova, I.*, in « Critica d'Arte », 28, 1958, p. 316).

²³ Napoli, Archivio di Stato, *Casa Reale Antica*, Lettere XI, f. 41 r, 42 r-43 r.

²⁴ Gino Chierici, *La Reggia di Caserta*, Roma 1939¹, Libreria dello Stato, 1969, Tav. xxv.

²⁵ N. inv. 7981, ripr. in Louis Demonts, *Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord. Ec. Allem. et Suisse II*, Paris 1958, Nr. 617. V. anche catalogo mostra: *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Firenze 1979-80, I, pp. 434-5.

²⁶ L. Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, II/2, Paris 1957, p. 164 ss.; altri esempi dello stesso tipo iconografico: G. Cesari (Paris, Pal. du Luxembourg); F. Romanelli (Roma, S. Maria degli Angeli), P. Bracci (Siena, Duomo, Capp. Chigi, rilievo).

²⁷ G. Scavizzi-O. Ferrari, *Luca Giordano*, Napoli 1966, III, fig. 128 (due copie risp. del Sei e del Settecento si conservano a Varsavia e a Kassel, v. Scavizzi-Ferrari, II, p. 80).

²⁸ Giovanni Cristoforo Amaduzzi, *Adunanza tenuta dagli Arcadi in morte del Cavaliere Antonio Raffaello Mengs detto in Arcadia Dini Sipillo*, Roma 1780, p. XIv.

²⁹ Azara-Fea, cit. a n. 8, pp. 309-10. (Giudizio differenziato sulle opere del Giordano in Spagna), p. 345 (critica della scuola).

³⁰ Madrid, Archivio del Palacio A. G. P. (*Patrimonio Nacional*), 673-24-8, Expediente Mengs, n. 31 (10 sept. 1768).

³¹ V. Cat. mostra: *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, Firenze 1979-80, I, p. 310. Strazzullo, cit. a n. 9, II, pp. 417, 459.

³² Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XIX.

³³ V. Jörg Garms, *Vanvitelli und Spanien. Ein Projekt für die Ehrenstiege des Madrider Königspalastes.*, in « Storia dell'Arte », n. 11, 1971, pp. 173-8; F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real de Madrid*, Valladolid 1975, p. 123 ss.

³⁴ Strazzullo F. ed., *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta* cit., n. 700, pp. 445-6.

³⁵ Madrid, *Ministero de Asuntos exteriores*, Archivo de la Embajada de España, cerca la Santa Sede. Leg. 210, n. 83, f. 1. La nave era sotto il comando del Principe di Iaci.

³⁶ Ivi. Leg. 324, f. 168. Lettera acclusa, s. p.

³⁷ Fattura dello stuccatore Bernardino Rusca del febbraio 1766 concernente i lavori degli stucchi per la cosiddetta « pieza de conversacion » del re, dipinta poi dal Mengs. Madrid, *Archivo del Palacio, Obras del Palacio*.

³⁸ Strazzullo cit. a n. 9, II, p. 689, lettera dell'11 aprile 1761.

³⁹ Maria del Carmen Garcia Sáseta, *Corrado Giaquinto en España*, Atti del Convegno di Studi su Corrado Giaquinto, 3/5-1-1969. Molfetta 1971, pp. 55-92.

⁴⁰ Lettera del 3 febbraio 1760 (Giaquinto al Vanvitelli): v. Franco Strazzullo, *Lettere a Luigi Vanvitelli* cit., a n. 9, pp. 326-7, n° xciv.

⁴¹ V. F. P. Sanchez Cantón, « Los pintores de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones », xv, in « Boletín de la Sociedad Española de Excursiones », xxiv, 1916, p. 57 (petizione del Mengs in data del 17 ottobre 1766).

⁴² Madrid, *Archivo del Palacio, Expediente personal de Mengs*. (A. G. P. 673/24); v. anche E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, in « Arte antica e moderna », 9, 1960, p. 82, 85 ss.

⁴³ Madrid, *Archivo del Palacio*, colloc. c. s. ordine di D. Francesco Sabatini dell'11 febbraio 1763.

⁴⁴ V. Cat. mostra: *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, II, Firenze 1980, p. 398.

⁴⁵ Arribas F. y M. del González, *Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII*, in « Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Archeologia », t. xxvii, Valladolid 1961, p. 228.

⁴⁶ Vienna, *Kunsthist. Museum*, n. inv. 1644; *Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1973, p. 110, tav. 136.

⁴⁷ O. Andrup, *Billederne fra Potentat-gemakket*, in « Kunstmuseets Aarskrift », 8, 1921, p. 7 ss.

⁴⁸ Antonio Ponz, nota a D. Felipe de Guevara, *Comentarios*, Madrid 1788, p. 150-1 (il testo è stato reso noto da F. J. Sanchez Cantón, in Catalogo della mostra *Antonio Rafael Mengs*, Madrid 1929, p. 14).

⁴⁹ V. Catalogo mostra: *Civiltà del '700*, cit. a n. 31, I, p. 312.

⁵⁰ Nicola Spinosa, *Francesco Liani, pittore emiliano al servizio della corte di Napoli*, in « Paragone », nov. 1975, p. 50.

⁵¹ Sanchez Cantón, cit. a n. 48, p. 13.

⁵² Conservati al Prado: arciduca Francesco, arciduchi Ferdinando e Maria Anna, arciduchessa Teresa, Maria Luisa di Borbone e Pietro Leopoldo, granduca di Toscana. V. Cat. Prado, 1972, pp. 414-6.

⁵³ Dieter Honisch, *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*, Recklinghausen 1965, n. 220 (come ritratto della principessa Carlota Joaquina); Sanchez Cantón, cit. a nota 48, p. 56.

⁵⁴ V. Cat. mostra: *Civiltà del '700*, cit. a n. 31, II, p. 405.

⁵⁵ Azara-Fea, cit. a nota 8, p. 393.

⁵⁶ Azara-Fea, cit. a n. 8, pp. 395-9.

⁵⁷ Steffi Roettgen, *Storia di un falso: il Ganimede di Mengs*, in « Arte Illustrata », n. 54 Anno vi, agosto 1973, pp. 256 ss.

⁵⁸ v. Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XIX, copia nella collezione Asunción de Azara, a Madrid. Honisch, cit. a n. 53, p. 112, n. 186.

⁵⁹ Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XLIV.

⁶⁰ v. Steffi Roettgen, *Mengs sulle orme di Poussin*, in « Antologia di Belle Arti », n. 2, anno 1, giugno 1977, p. 148 ss.

⁶¹ Adolf Greifenhagen, *Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus*, in « Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen », Phil. Hist. Kl. Fachgruppe 1, N. F. 111, 7, 1939, p. 304 ss.

⁶² Azara-Fea, cit. a n. 8, p. XXVII.

⁶³ L. Hautecoeur, *Les arts à Naples à la fin du XVIII^e siècle*, in « Gaz. des Beaux-Arts », serie IV, 6, 1911, pp. 166-7.

⁶⁴ Angelo Borzelli, in « Napoli Nobilissima », 1900, t. IX, p. 71 ss.; v. anche C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Napoli 1952.

⁶⁵ Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Lebenserinnerungen*, Berlin 1922, hrg. von L. Brieger, p. 267.

⁶⁶ Aurora Spinosa, *Ancora sul Laboratorio di Pietre Dure e sull'Arazzeria, i documenti dell'Accademia di Belle Arti di Napoli*, in *Le arti figurative a Napoli*, cit. a n. 11, p. 327.