

Aggiunte al Giaquinto ed a quelli che fanno corona alle 'Immacolate' di Torino e di Montefortino. Da rimarcare il motivo della palma con le foglie reclinate, che ritroviamo tra l'altro nella 'Natività di Maria' della Cattedrale di Pisa e dglì Uffizi, nella 'Sacra Famiglia con San Giovannino ed un Santo' dell'Arcivescovado di Fermo, nel 'Ratto di Europa' della collezione De Luca a Molfetta, nella 'Assunta' di Rocca di Papa.

Ricco di suggestioni di luce e d'ombra, il 'Riposo durante la fuga in Egitto' /tavola 49/ è da porre a raffronto con l'analogo dipinto della collezione Villafalletto di Roma: le delicate tonalità rosa ed azzurre, grigio violacee ed ocra delle vesti, dei manti della Vergine e del San Giuseppe si accompagnano all'alone che circonda il divino bambino al di sopra dell'ara.

Il San Giuseppe è da accomunare al 'San Filippo Neri' della Accademia di Vienna riconosciuto dalla Griseri³, la Vergine alla 'Pubblica Felicità' della casita del Principe all'Escorial.

Nel verso figura la seguente annotazione: 'Vero originale di Corrado Giaquinto napoletano (di Molfetta), comperato da me G. Trifogli in Cesena l'anno 1762'.

Luigi Dania

NOTE

¹ T. Ellis, *Neapolitan Baroque and Rococo Painting - Bowes Museum, Barnard Castle* (1962), cat. n. 86, riprodotto.

² M. D'Orsi, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958, p. 69, fig. 73.

³ A. Griseri, *Due ritratti romani: un Giaquinto e un Guglielmi*, in 'Paragone' 83, 1956, pp. 61-66, fig. 37.

*I ritratti di Onorato Caetani dipinti da Mengs, Batoni e Angelica Kauffmann*¹

L'ultimo ritratto che Antonio Raffaello Mengs dipinse, prima di morire il 29 giugno 1779, fu quello di Monsignor Onorato Caetani, Pronotaio Apostolico 'soprannumerario' e uno dei più colti e più attivi rappresentanti della vita culturale romana di allora². Nell' 'Elogio storico' di Carlo III di Borbone lo stesso Caetani ricorda tale circostanza quando parla del Mengs, primo pittore della corte di Madrid sotto la reggenza di Carlo III: 'Io

debbo esser memore di questo gran pittore che mi volle dipingere e fu l'ultimo suo ritratto' ³. Sappiamo inoltre, dalla biografia che Gian Ludovico Bianconi scrisse del Mengs, che Onorato Caetani tenne infatti quest'ultima opera del Mengs in particolare stima. Il Bianconi dice in proposito: 'A quest'opera, che è ancor delle ultime, ed assai bella ma non intieramente finita, Monsignore ingegnosamente ha fatto scrivere sotto le seguenti parole dette da Plinio a proposito della Venere cominciata e non compiuta da Apelle: Invidit mors (peracta parte), nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est' ⁴.

È ovvio, che il mettere in parallelo il Mengs con Apelle non è altro che un topos anzitutto caro alla teoria neoclassica, poiché fin dal Cinquecento Apelle era considerato il pittore più eccellente fra gli antichi ⁵. Bianconi chiama Mengs il 'sassone Apelle' ⁶ e José Nicolas de Azara dedica nella sua biografia del pittore un passo alquanto lungo al confronto del Mengs con Apelle, incominciando col ricordare che l'ultimo quadro di soggetto storico del Mengs — la 'Annunciazione' ora al Palazzo Reale di Madrid — rimase incompiuto come la Venere di Apelle; ma essendo perfetta l'idea del dipinto, la cosa in sé conterebbe poco ⁷. Anche Azara applica le sopraccitate parole di Plinio a quest'opera del Mengs e l'inserisce esplicitamente nel gruppo delle pitture rimaste incompiute a causa della morte di famosi pittori antichi, quali Aristide, Nicomaco e Timomaco, oltre lo stesso Apelle. Vi si fa palese che, con l'adozione della frase di Plinio, viene avanzata la pretesa di conferire al Mengs importanza e posizione paragonabili a quelle d'Apelle. Ciò mette in luce più della sensibilità per l'arte la predilezione dei letterati neoclassici di ridurre ogni fenomeno a un modello preformato nella letteratura antica.

La dedica che il Caetani pose sotto il suo ritratto aveva, secondo il Bianconi, ancora una seconda parte, che di fronte alla generica importanza delle parole desunte da Plinio esprime il personale legame del Caetani con l'autore del dipinto: 'Honoratus Cajetani immortali et amico suo Raphaeli Mengs haec grati animi verba posuit'. Vedremo in avanti quanto questa dedica sia istruttiva per la comprensione dello specifico carattere del ritratto mengsiano. Seguiamo però prima la storia del quadro, che si presenta molto più prosaica e banale di quanto non si possa supporre, dopo un tale preludio.

Il Gorani racconta nei suoi *Mémoires secrets* ⁸ un aneddoto

*O. Caetani
e suoi ritratti*

dettagliato del ritratto di Onorato Caetani: appena morto il Mengs, il Cardinale (sic!) Caetani si sarebbe illegalmente impadronito del proprio ritratto che non era ancora terminato. Indignato da questo furto, l'ambasciatore spagnolo Azara avrebbe chiesto al Caetani in nome di Sua Maestà il Re di Spagna la restituzione del quadro. Indi il duca di Sermoneta, fratello maggiore di Onorato Caetani, avrebbe offerto la somma di cinquanta luigi d'oro agli eredi del Mengs in riparazione dell'accaduto e come prezzo conveniente per il ritratto.

Il contrasto tra questo racconto di carattere quasi truffaldino e quello riferito dal Bianconi non può essere maggiore. Bisogna però mettere subito in rilievo che buona parte del libro di Gorani è fatta di esagerazioni. E tuttavia l'episodio non è privo di qualche fondamento, che per buona sorte è ancora rintracciabile in alcuni documenti conservati nell'archivio di casa Caetani a Roma. Lo schedario delle carte d'archivio, compilato minutamente nel 1930 ca., riferisce infatti sull'argomento: 'Il cav. Mengs eseguì (24 marzo 1779) un ritratto di mons. Onorato di cui questi fu così grato che, non osando mettere un valore commerciale a tale opera, si apprestava ad inviargli un saggio di cioccolata e caffè ed un piccolo servizio di porcellana e di argento per l'una e per l'altra. Senonché la lettera scritta in tal senso non fu spedita per la sopravvenuta morte del Mengs (30 giugno 1779, giorno di S. Pietro [sic!]; gli eredi chiesero a mons. Onorato di restituire il quadro all'asse ereditaria non potendolo vendere fino a divisione fatta. Onorato offrì 50 scudi, offerta che offese i Mengs [Alberico e Raffaello, figli del pittore]. Alla fine il mons. convenne di pagare 205 scudi di cui Raffaele Mengs lasciò ricevuta'.

L'indicazione molto precisa circa il regalo inviato da Mons. Onorato quale segno di gratitudine verso il pittore, né trova riscontro nei documenti accennati né risulta da altre carte d'archivio accessibili per lo schedario. Quindi la fonte d'informazione di questo testo rimane per ora sconosciuta, sembrando inoltre che anche i figli del Mengs ignorassero l'esistenza di un regalo.

I documenti riferibili al citato testo dello schedario sono: un biglietto di mano del Mengs del 22 marzo 1779; due lettere del 7 e del 13 luglio 1779 firmate da Alberico e Raffaello Mengs e la ricevuta per la somma di scudi duecento e cinque (duecento e non cinquanta come dice lo schedario)⁹.

Con il biglietto del 22 marzo 1779 Mengs avvisa Mons. Caetani, che '... è in grado di significargli, trovarsi in istato di poter ridipingere il suo Ritratto, onde lo prega di favorirlo allo studio Mercoledì mattina 24. del corrente, alle ore 13...' ¹⁰ Il passo 'trovarsi in istato' fa pensare che non siano stati soltanto altri lavori che impedivano al Mengs di procedere con il ritratto, ma anche la sua salute, che andava peggiorando continuamente ¹¹. Per questa ragione è probabile che il quadro — apparentemente non troppo lontano dall'essere terminato — non sia stato toccato più dal Mengs dopo il sopralluogo del 24 marzo.

Non sappiamo in quale modo il ritratto nondimeno giunse in casa di Onorato Caetani dopo la morte del Mengs. Il 7 luglio 1779, comunque, Alberico e Raffaello Mengs indirizzano a Mons. Caetani una lettera, in cui supplicano il Caetani di pagare una somma conveniente per il ritratto fattogli dal loro padre per evitare 'la taccia alla quale vanno incontro sapendo ognuno che dalle mani del loro Padre, niuna neanche minima cosa è mai uscita pel prezzo di scudi cinquanta, e che essendo in oggi il medesimo mancante, renderebbero poca giustizia alle opere del loro genitore, e troppo pregiudizio a loro medesimi qualora dassero le di lui opere a più basso prezzo di quello che egli solea... altrimenti la supplicano di fargli la grazia di renderlo ai Iscriventi...' ¹²

Che i figli del Mengs abbiano accettato in principio l'offerta di cinquanta scudi, una somma che infatti era inferiore ai prezzi chiesti da Mengs, appare piuttosto strano. Non è però escluso che il forte interesse del Caetani al possesso del quadro abbia indotto i figli del Mengs a consegnarglielo. Subito però essi ci ripensarono e chiesero una somma adeguata. La situazione finanziaria della numerosa famiglia Mengs dopo la morte del padre non era troppo florida, ciò che rende più comprensibile tutta la faccenda. La somma di scudi duecento e cinque pagata in fine da Onorato Caetani accontentò i figli Mengs ¹³. La quietanza firmata da Raffaello Mengs junior è senza data ed è oggi allegata alla suddetta lettera del 7 luglio. La seconda lettera del 13 luglio si riferisce già ad un'altra situazione. In essa Raffaello e Alberico chiedono a Mons. Caetani la restituzione del quadro perché '... fin qui non vi è chi possa essere erede dichiarato e siam noi in obbligo di render conto al giudice che sarà deputato in oggi, ed ai Creditori insieme d'un passo fatto irregolarmente per zelo di servire l'Ecc.za V.ra

O. Caetani
e suoi ritratti

R.ma cioè di alienare preventivamente qualche cosa. Stiamo dunque nella più sincera aspettazione, che non ricuserà di far consegnare detto Ritratto...'

Se finora il contegno di Onorato Caetani non sembrava del tutto incontestabile, sono ora i figli del Mengs che dimostrano un comportamento piuttosto ambiguo: o volevano revocare un possesso divenuto ormai definitivo per l'avvenuto pagamento, oppure intendevano farsi restituire il ritratto soltanto per la durata del processo giuridico che doveva definire l'eredità¹⁴.

Ignoriamo se il Caetani abbia acconsentito alla supplica dei Mengs. Il ritratto comunque rimase definitivamente in casa Caetani; ma sia esso che la sua vicenda caddero poi in tale dimenticanza, che quando lo cercai la prima volta tra i quadri del Palazzo Caetani, non mi riuscì di rintracciarlo. Dopo il rinvenimento dei documenti citati, però, ebbe luogo nel 1965 la sistemazione dell'archivio Caetani al secondo piano del palazzo in Via delle Botteghe Oscure e, grazie a questi lavori, ho potuto studiare una serie di ritratti di membri della famiglia Caetani ritornata alla luce, e fra essi tre di Onorato Caetani: uno dipinto su tavola, gli altri due su tela. Benché tutti tradizionalmente attribuiti a Pompeo Batoni, potevano sembrare a prima vista di tre diversi autori, tanto più che uno soltanto reca la firma chiaramente visibile dell'artista.

* * *

Nel ritratto su tavola per me era subito riconoscibile l'opera sparita del Mengs /tavola 50/, sebbene Azara e Bianconi la dicessero dipinta su tela. Difatti, sul retro della tavola si legge la scritta quasi sbiadita: 'Monsignor Onorato Caetani Protonotaio Aplco. morto li 26 giugno 1796 d'anni 54 dipinto dal Pitt.e Ant. Raffaello Mengs'. Della dedica latina posta sotto il quadro non è rimasta traccia.

Il quadro, che purtroppo non si presenta in ottimo stato¹⁵, attrae per la freschezza e spontaneità delle pennellate, che non hanno quell'estrema rifinitura della superficie con cui si distinguono spesso i dipinti — anche i ritratti — del Mengs. La tonalità della pelle è tipica dei suoi quadri: la trasparenza della carnagione e la morbidezza della veste sono effetti di una pittura tecnicamente splendida. Nelle *Lezioni pratiche della pittura* lo

stesso Mengs illustra la sua tecnica di trattare la carnagione, il che mette bene in evidenza la sua capacità di osservazione e dà inoltre un'idea esatta delle qualità pittoriche e cromatiche del nostro ritratto.

‘Quindi è da osservarsi, che per dipingere carnagioni delicate si debbono usare molto le tinte lividine, e in una figura di tale carnagione le tinte pure si debbono impiegare solo ne' luoghi, dove la pelle sta tirata sulle ossa, perché questi corpi essendo bianchi in se stessi, e la pelle trasparente, la luce quasi vi trapassa, e riceve lume il corpo, che è al di sotto. Quando il lume è molto forte ne' luoghi, dove sotto la pelle vi è del grasso sodo, vi fa anche quasi tinta pura; tirando più, o meno al verdino, secondo che quel grasso è più umido ne' luoghi, dove la pelle bianca passa sopra. Ne' luoghi umidi la tinta comparisce turchinicia. Così ancora quando il sangue resta coperto d'una pelle bianca sufficientemente densa per impedire, che la luce passa in tanta quantità da far comparire rossa la materia del sangue, questo allora fa la figura d'un corpo nero; e il bianco che vi passa sopra non essendo di perfetta densità comparisce turchino. Quando il sangue è solamente coperto di una pellicola trasparente, allora comparisce rosso anche nella superficie. Quando la pelle è intrecciata di venette sottilissime nella superficie, o passa sopra luoghi umidi, cagiona una tinta porporina, o paonazzina’¹⁶.

Nella carnagione del ritratto Caetani predominano tutte le ombreggiature del rosa, che contrastano armonicamente con i riflessi grigio-turchino nelle parti ombrose della pelle, con il grigio chiaro dei capelli, il grigio-nero della veste cangiante argentea e con lo sfondo marrone non troppo scuro. La vivacità delle diverse gradazioni del rosso nella pelle viene rafforzata dai toni neutri — grigio-bianchiccio e grigio-nerastro — che ottengono viceversa sorprendenti valori coloristici nell'antagonismo con i colori freschi.

Questo dipinto, col quale si conclude l'ampia attività ritrattistica del Mengs, fa parte d'un gruppo di ritratti che raggiunge il culmine assoluto nell'ultimo autoritratto del 1778-79 /*tavola 51*/: spaventosa effigie d'un uomo in completa rovina fisica analizzato con occhio impietoso, quasi un'atto d'autodistruzione¹⁷.

Altri ritratti degli ultimi anni che il Mengs trascorse a Roma sono quello d'un Abate (forse Cristofano Amaduzzi) nella collezione Urries y Azara a Madrid, uno dell'imperatrice Maria Teresa nella collezione del Duque de Alba a Madrid e il ritratto di una

O. Caetani
e suoi ritratti

Signora Carducci nella Galleria d'Arte Antica a Roma. Le caratteristiche comuni di questo gruppo sono la suggestiva semplificazione dell'impianto e la forza analitica, che provengono da un maggiore interesse psicologico. Tra questi ritratti, quello di Onorato Caetani si distingue per la sua calma equilibrata, risultato forse d'una felice disposizione psichica del modello. Questo fenomeno è d'altronde significativo dei ritratti mengsiani della prima metà del decennio 1770: ad esempio, del ritratto del barone Edelsheim (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), di quello di Nicolas de Azara (prestito della coll. Urries y Azara nel Museo Provincial a Saragozza), dell'autoritratto della Pinacoteca di Monaco, e soprattutto d'un ritratto di proprietà privata /tavola 52/, finora sconosciuto e qui pubblicato per la prima volta¹⁸. Nonostante la semplicità e la sottile riservatezza, essi si attengono ad una bella e nobile apparenza. L'interesse psicologico e l'intenzione di creare un'effigie bella ed idealizzata vi si uniscono, mentre nei ritratti tardi l'impronta individuale ha il primato assoluto. Nel ritratto Caetani, benché ultimo, si sono congiunti gli impulsi di questi momenti più impressionanti della ritrattistica del Mengs.

Raramente ci è dato di partecipare come osservatore agli eventi, agli intrighi e finalmente anche ai giudizi dei contemporanei circa un ritratto che, come 'genere' di pittura, era considerato di mediocre valore artistico nel Settecento, perché in esso l'artista era costretto ad imitare la natura la quale, per un pittore come il Mengs, non fu mai perfetta nel senso della bellezza ideale¹⁹. Il committente, invece, valutava il ritratto secondo altri criteri, quali la relazione tra l'idea realizzata nel ritratto e quella che la persona ha di se stessa.

In un breve appunto Onorato Caetani riassunse il suo giudizio del ritratto mengsiano. Il suggerimento gli venne senza dubbio dal ritratto che Pompeo Batoni gli aveva fatto nel 1782. In un appunto conservato nell'archivio Caetani, Mons. Onorato dice: 'Mengs mi ha dipinto e letto nella mia fisionomia il carattere che voi vedete nelle mie lettere, Batoni mi ha dipinto con quella fisionomia con la quale io mi nascondo. Insomma Mengs mi ha dipinto come mi conosce Mr. de Felice, Batoni come mi conosce Roma'²⁰. Quello che colpisce è l'obiettività verso se stesso e la precisione analitica, con cui il Caetani definisce la fondamentale differenza tra i due ritratti. Conoscendo se stesso, egli ritrovava nelle due interpretazioni il dualismo latente della sua personalità,

cioè l'ambivalenza tra vita privata e adattamento alla società. È tipico però che vi manchi una valutazione nell'uno o nell'altro senso, perché ambedue i concetti raffiguravano aspetti equivalenti. Non è difficile riconoscere il medesimo criterio nella dedica latina che Onorato Caetani pose sotto il ritratto del Mengs: 'Honoratus Cajetani immortali et amico suo Raphaeli Mengs haec grati animi verba posuit'. La confessione dell'amicizia e il carattere privato, attribuito dal Caetani al ritratto mengsiano, coincidono esattamente, e ciò dimostra che dobbiamo interpretare la libertà, la spontaneità e il calore emozionale di questo ritratto quale testimonianza di sincera amicizia tra il pittore e il modello. Le correnti spirituali del tempo favorivano tali idee; ma inoltre vi incontriamo un fenomeno tipico anche per la disposizione individuale del Mengs, che si rivela già significativa all'inizio della sua carriera.

Ludovico Bianconi racconta che nel 1751, quando il Mengs lasciò Dresda per la terza volta e per non ritornarvi più, condusse seco gli abbozzi di due ritratti del Re e della Regina di Polonia da terminare a Roma. In quest'occasione Augusto III gli raccomandò di dipingere il suo ritratto come quello del cantante Domenico Annibali, che aveva evocato la sua ammirazione poiché egli trovava in esso 'un non so che di più fino, che non trovo nell'altre, da te fatte per me. Sì Sire rispose il Mengs, v'è l'amico, genere di persone che i Re non hanno' ²². Infatti, il ritratto del cantante Annibali — oggi alla Pinacoteca di Brera — reca in un luogo ben distinto la firma 'Antonio Raffaello Mengs dipinse l'amico Domenico Annibali l'anno 1752' ²³. Anche il ritratto di Nicolas de Azara del 1774 porta una simile iscrizione come una dedica, ma in esso ci si avvede veramente dell' 'engagement' personale del pittore, non soltanto nelle parole, ma nel dipinto medesimo ²⁴.

L'altro aspetto della ritrattistica del Mengs è quello ufficiale, che faceva parte degli obblighi impostigli dalla sua posizione come pittore di corti reali, prima in Sassonia poi in Spagna. Mentre egli conserva in questo genere di ritratto un tipo consueto allo stile internazionale del suo tempo, la sua evoluzione come pittore di ritratti di carattere privato si allontana continuamente dai precetti per raggiungere nei dipinti degli ultimi anni di vita la totale indipendenza da atteggiamenti tradizionali. Questa libertà artistica era accompagnata da una maggiore libertà personale, che il Mengs

*O. Caetani
e suoi ritratti*

godeva dopo il congedo dalla corte di Madrid nel 1776. È significativa la sua completa rinuncia al ritratto ufficiale negli ultimi tre anni, benché di occasioni ce ne fossero state tante, come viene illustrato in una vicenda descritta da T. Jaroszewski in un'articolo recente²⁵. Nel 1777, Stanislaw Poniatowski chiese al Mengs tramite il Marchese Antici un quadro che doveva raffigurare Papa Pio VI, la dea Roma e l'artista stesso: un ritratto dunque allegorico e nello stesso tempo ufficiale. Il pittore si rifiutò di dipingere questo soggetto, motivando il rifiuto con il fatto che riteneva Batoni il pittore più adatto all'impresa²⁶. Questa opinione del Mengs ha in fondo il medesimo contenuto del giudizio sopraccitato di Onorato Caetani sul suo ritratto fatto dal Batoni.

Le parole del Caetani, 'Batoni mi ha dipinto come mi conosce Roma', alludon evidentemente alla posizione sociale che ebbe il Caetani nella società romana. Roma lo conosceva come membro d'una delle più antiche e più rinomate famiglie romane, che nella persona di Onorato — figlio secondogenito — ebbe un rappresentante nella Sacra Romana Chiesa, dove svolse diversi incarichi importanti senza però raggiungere la desiderata nunziatura. Nell'interpretazione batoniana si specchia perfettamente la natura d'un uomo abituato ai modi convenienti dell'alta società romana: erudita e moderna, ma altrettanto chiusa in sé e fedele alla intangibilità della gerarchia ecclesiastico-feudale.

Il semplice atteggiamento del ritratto batoniano /*tavola 53*/ richiama direttamente al ritratto di Mengs. La rinuncia ad ogni accessorio decorativo — più esplicita che in altri ritratti tardi del Batoni — l'intensa penetrazione analitica e finalmente la concordanza letterale nella composizione del busto fanno presumere che Batoni, il quale conosceva certamente il ritratto del Mengs, lo considerasse un concetto che provocava in un certo senso la sua antitesi. L'impressione dominante del dipinto²⁷ è determinata dalla tavolozza estremamente contrastata: sul denso sfondo rosso cupo spicca il nero opaco di uguale compattezza della veste. Questo contrasto cromatico, calmato dai toni della carnagione e dal grigio dei capelli, sottolinea la consapevole semplicità del decoro e rende il ritratto severo e rinchiuso. Le proporzioni slanciate del viso accompagnano questo effetto. Tale carattere, insieme con la finezza calligrafica delle pennellate, richiama addirittura il carattere materiale e la sobrietà dei ritratti tedeschi del sec. XVI. Pensando alla spontaneità e alla morbidezza cromatica del ritratto

mengsiano va accennato che anche recentemente si è parlato della 'maniera dura e larga del Mengs'²⁸ adottata dal Batoni in alcuni ritratti. Ogni generalizzazione ha il difetto di essere imprecisa, per cui è preferibile il confronto esatto limitandosi all'analisi del contesto senza anticipare conclusioni parziali. Psicologicamente, le intenzioni del Batoni sono contrarie alla raffigurazione mengsiana; lo sguardo attento e ponderato, che nasconde qualsiasi emozione dietro l'impenetrabile riservatezza esterna, fa del ritratto batoniano l'esemplare interpretazione d'un uomo politico. L'uomo visto attraverso il suo ambiente sociale: questa è la base su cui si svolge la tarda ritrattistica del Batoni, la quale osserva dappertutto rispettosa distanza, dignità e convenienza.

Mentre nel ritratto del Mengs la semplicità appare naturale e senza la minima riserva, la semplicità dell'interpretazione batoniana invece si contrappone addirittura ad un'espressione libera e franca, ed è invece piuttosto riflettuta e consapevole. E nonostante la massima riduzione dell'impianto, questo ritratto del Batoni conserva tuttavia reminiscenze del 'mettersi in posa', elemento decisivo del ritratto di moda che aveva reso Batoni dopo il 1750 il ritrattista preferito della High Society europea. Il pregio della sua ritrattistica stava appunto nel fatto, che egli inquadrò il corrispondente ambiente sociale e intuitivamente lo accentuò mettendo maggiormente in luce i tratti tipici della società settecentesca.

Evidenti appaiono queste tendenze nel ritratto di Alessandra Lubomirska Potocka del 1780 (Wilanow, Palazzo Reale) e in quello d'una giovane dama del 1785 (già Roma, coll. privata) che evidentemente fanno gruppo con il ritratto Caetani²⁹. Caratteristiche comuni ne sono la scelta d'una posa molto ritenuta e limitata quasi esclusivamente sul viso, la semplicità della composizione e l'acerbità dei colori.

In conclusione, si può dire che nei ritratti Caetani del Mengs e del Batoni incontriamo in modo esemplare le quintessenze dell'ultima fase stilistica, che raggiunsero i due principali protagonisti della ritrattistica romana di questo periodo; le due raffigurazioni sono rappresentative per le possibilità che il ritratto nel 1780 ebbe a Roma prima che vi entrassero nuovi elementi e problemi. Mentre lo sviluppo del Mengs andava avvicinandosi sempre più alla comprensione della psiche e della natura individuale e alla sua realizzazione nel ritratto, Batoni non perdeva di vista

O. Caetani
e suoi ritratti

l'incarico sociale e ufficiale del ritrattista, che col pennello crea il quadro della società come essa si rispecchia negli occhi del pubblico. L'arco di svolgimento attraversato dal Mengs ritrattista è assai ampio, perché la sua carriera era cominciata in condizioni sociali che non gli facilitavano la spinta verso il ritratto borghese, poiché già a sedici anni Mengs era pittore di corte. Soltanto i lunghi soggiorni romani e il suo carattere in nessun modo servile gli mantenevano l'indipendenza dalla sfera cortigianesca.

* * *

Il terzo ritratto di Onorato Caetani sopraccennato /tavola 54/ — come i due precedenti nella collezione Caetani — si deve al pennello di Angelica Kauffmann che nel 1782, dopo la morte di suo padre, si era stabilita a Roma. L'attribuzione del ritratto, che fu anch'esso detto erroneamente opera del Batoni, mi è stata suggerita da Anthony M. Clark e ha trovato conferma nell'elenco di pitture iniziato da Angelica nel dicembre 1781 a Venezia³⁰. In questo elenco si legge sotto il mese di settembre 1783 la seguente notizia: 'For Monsignor Gaetani prelate the portrait of the above on canvas not including hands received on account 30 crowns paid for in full on the 5th Sept. for the total of 24 Zecchini — the prize settled on for portraits of 'that size'³¹. Manners & Williamson notavano, a proposito della pubblicazione di questo manoscritto, che il ritratto riferibile alla notizia sarebbe stato nel 1893 nel Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli: un'informazione che non risulta fondata, dato che in nessuno dei vecchi cataloghi e inventari si accenna ad un tale quadro.

Non è invece dubbio che il dipinto elencato da Angelica sia identico a quello del Palazzo Caetani a cui corrispondono anche le scarse indicazioni del materiale e la descrizione ('not including hands').

Sappiamo poco dei rapporti che ebbe Angelica con la casa Caetani; ma risulta almeno dallo stesso elenco di pitture, che ella fece per Don Francesco Caetani — fratello maggiore di Onorato e duca di Sermoneta — cinque quadri di soggetti mitologici e un ritratto della contessa di Corigliano con il figlio e la bambinaia greca. Questi dipinti, ora non più nella collezione Caetani, furono pagati in totale con la somma di 978 ducati dagli anni 1782 fino al 1784³². Francesco Caetani era quindi uno dei pochi mecenati ro-

mani che Angelica ebbe durante il suo soggiorno nella città papale, e la sua comparsa nell'ambiente dei Caetani ebbe un'effetto artistico alquanto notevole, poiché le opere di Antonio Cavallucci 'pittore di corte' dei Caetani rivelano dal 1785 in poi un chiaro orientamento verso il gusto dolce e poetico della Kauffmann³³. Questo influsso è una delle prime reazioni provocate dallo stile di Angelica nella pittura neoclassica romana.

Il ritratto che ella fece a Onorato Caetani è una prova in più del 'buon fiuto' che questi aveva per le correnti artistiche 'en vogue' e dobbiamo alla sua sveltezza il caso fortunato e straordinario di veder nascere dai pennelli di tre noti ritrattisti, nel breve spazio di quattro anni, tre così differenti ma nondimeno paragonabili ritratti della stessa persona.

Rispetto a Batoni e al Mengs, Angelica ha creato l'effigie più ingenua e più graziosa del Caetani, che appare nella sua interpretazione ringiovanito e addirittura effeminato. La vivacità cromatica, che ricorda la tavolozza di Antonio de Maron — mantello rosso sopra cotta bianca guarnita di merletti — conserva al ritratto una reminiscenza del gusto rococò. Piccole correzioni 'cosmetiche' del naso e delle labbra, le ombreggiature delle guance ed intorno la bocca abbelliscono il viso in confronto agli altri due ritratti. L'espressione richiama, nella simpatica e naturale franchezza, al ritratto del Mengs e si distingue come questo dall'ambivalenza psichica del ritratto di Batoni. Tuttavia, la vicinanza alla raffigurazione mengsiana è superficiale, poiché i concetti divergono abbastanza dal modo di vedere il modello. Mentre abbiamo osservato che l'impulso centrale del ritratto del Mengs è l'interesse psicologico, cosicché anche i 'difetti' del viso servono a caratterizzare la personalità del modello, Angelica si allontana con l'abbellimento formale della persona dalle sue caratteristiche e quindi la sua interpretazione artistica non è assolutamente conforme alla natura del modello.

Il paragone del ritratto di Onorato Caetani con altri due della Kauffmann — quello di Stanislaw III Poniatowski (Roma, coll. Busiri-Vici) del 1786 e quello di Goethe (Weimar, Goethe-Nationalmuseum) del 1787, rende evidente l'esistenza di prototipi nella ritrattistica della Kauffmann, che dipendono sempre dal concetto d'un ritratto bello, cioè idealizzato. Spesso si è parlato della predominanza del gusto di moda e d'una mancanza di penetrazione mentale nei suoi ritratti, in cui si rivelerebbe il sentimento fem-

O. Caetani
e suoi ritratti

minile della pittrice³⁶. Questo giudizio, non scevro di rimprovero, non ha tenuto conto della validità generale che ebbero questi fenomeni per il gusto della 'Empfindsamkeit', importato da Angelica dall'Inghilterra e diffuso dopo il 1780 da Friedrich August Tischbein, Heinrich Füger e Giovanni Battista Lampi in Germania. In questa corrente artistica prevalsero la grazia e l'eleganza melodica, l'espressione dolce e sentimentale, che nascondono l'individualità dei modelli seguendo dappertutto l'idea d'una bellezza normativa. Fu Angelica la prima a introdurre questo gusto in Roma. Benché queste tendenze non siano molto evidenti nel ritratto del Caetani — piuttosto semplice e modesto — tuttavia il carattere sentimentale e poco individuale ne viene rivelato dal confronto con i due ritratti del Batoni e del Mengs.

L'opinione di Goethe circa il suo ritratto dipinto da Angelica dimostra che anche nelle piccole prove della sua attività di ritrattista — come è anche il ritratto di Onorato Caetani — un'intelletto svelto poteva riconoscere la posizione generale del gusto della pittrice. La fama delle parole di Goethe — 'anche Angelica sta dipingendo il mio [ritratto] ma non ne farà nulla; è spiacentissima di non trovare la somiglianza...' ³⁷ — ha cagionato in gran parte i giudizi spesso troppo generici circa i ritratti della Kauffmann, che non ne consideravano le premesse intellettuali.

In verità, nel giudizio di Goethe si fa palese il contrasto spirituale che separava la sfera di Angelica da quella di Goethe, il quale preferiva il ritratto dipinto da Wilhelm Tischbein, perché l'idea n'era ben riuscita³⁸. La stessa ragione, che lo incitava a rifiutare il ritratto di Angelica, suggeriva l'opinione troppo favorevole per il ritratto fattogli da Tischbein.

Già dal 1775 Goethe aveva coltivato i rapporti con Lavater e Bodmer a Zurigo, essendo strettamente interessato anch'egli alle ricerche fisionomiche iniziate da Bodmer, che nell'opera importante del Lavater (*Psysiognomische Fragmente*) fecero un'effetto notevole nel mondo culturale tedesco-svizzero. Durante il suo primo viaggio svizzero, Goethe aveva collaborato a questa pubblicazione e Lavater si riferisce a Goethe nella spiegazione dell'importanza del ritratto³⁹, concedendogli un'importanza paragonabile a quella del soggetto storico per la teoria neoclassica, giacché il viso è l'immagine dell'anima. È così più chiaro perché Goethe era più affezionato al ritratto somigliante e caratteristico che non al ritratto piacevole.

I rapporti intellettuali di Angelica Kauffmann toccavano pure l'ambiente di Zurigo soltanto da un'altro punto di vista, che essa condivideva con il poeta tedesco Friedrich Gottlieb Klopstock, principale rappresentante di quelle idee, che accentuavano una sentimentalità ed enfasi sopra individuale e richiamavano alla storia ed ai miti nordici. Di conseguenza, questa corrente trascurava la particolarità del carattere individuale. Angelica ebbe un'intensiva corrispondenza con Klopstock e non mi sembra infondato di vedere nei suoi ritratti riflessi di sentimenti e di idee analoghi ⁴⁰. Nello stesso tempo sopravvive in essi lo scopo tradizionale del ritratto: cioè quelle di creare un'effigie rappresentativa della società la quale, nonostante i mutamenti del gusto, non s'era cambiata.

*O. Caetani
e suoi ritratti*

* * *

Sono qui pubblicati soltanto a scopo informativo altri due ritratti di Pompeo Batoni conservati nella stessa collezione Caetani, che presentano un'interesse particolare per i documenti relativi esistenti nell'archivio Caetani. Gli aspetti offerti sia dai ritratti che dai documenti sono estranei all'argomento trattato nel saggio precedente ma è bene siano resi noti agli studiosi interessati nello studio del Settecento romano.

Il documento più interessante è una lettera di Pompeo Batoni indirizzata a Mons. Caetani con data del 28 novembre 1781, che per il valore biografico merita di essere citata per esteso ⁴¹:

‘Eccellenza, Le premure che V. Ecc. Rev. mi rinnova pel ritratto di Bonifazio VIII erano superflue se avesse riguardato un momento il suo merito e l'antico attaccamento mio e la mia viva riconoscenza verso la sua cospicua famiglia. Non so se l'Ecc. V. sappia che i poveri passi della mia fortuna furono l'effetto della protezione e dell'amicizia, di cui mi onorava l'ottima Duchessa di Sermoneta, sua degnissima madre. Fu essa la prima persona di rango che io nella prima gioventù conoscessi in Roma; fu la prima, che facesse rilevare le mie fatiche alli più illustri e più illuminati personaggi, da cui era continuamente circondata e ammirata, e siccome volle distinguersi per ogni genere di coltura, fu la prima donna, a cui ebbi l'onore d'insegnare il disegno, che giunse presto a possedere con molta lode, e di cui V. E. dopo ventinove anni mi mostrò con mio piacere molti saggi da me corretti. Perdoni,

O. Caetani
e suoi ritratti

monsignor mio eccellentissimo, se io forse inopportunamente le ricordo la perdita di una madre, di cui abbiamo ragione l'uno e l'altro di rammaricarci. Io non posso dimenticarla. Prevedendo quasi l'immaturo suo passaggio all'altra vita, due care memorie mi lasciò di sé, vedendomi vedovo, volle che io per le sue mani prendessi la seconda moglie, figlia di un pittore amati e beneficiati l'uno e l'altro da lei. E poco prima di morire commise il suo ritratto sotto le devise di Diana. Io l'ho sempre conservato gelosamente e non sa(p)rei cederlo se non alle richieste dell'Eccellenze Loro. Riceva dunque V. E. questa digressione di care memorie come un argomento della mia sensibilità, e della mia gratitudine al suo sangue illustre, e come una caparra del dovere che mi farò di compiere in mezzo a mille rispettabili commissioni il ritratto di Bonifazio. Ella segua ad emularlo e ad amare me, che rispettosamente... Pompeo de Batoni'.

La duchessa di Sermoneta commemorata in modo sì lusinghiero dal Batoni era Carlotta Ondedei nata nel 1723 a Pesaro⁴² e sposata nel 1737 con Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta. Essa morì molto giovane nel 1752 e quindi il ritratto /tavola 55/ fu eseguito secondo le parole del Batoni nel 1751-52 all'incirca. Se non avessimo la data documentata, difficilmente potremmo scoprire la verità, essendo stilisticamente quasi inconcepibile la distanza di trent'anni tra il ritratto della madre e quello del figlio. Quest'ultimo però non rivela la stessa facilità del pennello che Batoni possedeva nelle sue opere giovanili. La semplice composizione e il travestimento classico non nascondono la relazione del ritratto di Carlotta Ondedei coi numerosi quadri di soggetto mitologico dipinti dal Batoni dopo il 1746.

In seguito alla lettera citata, il Batoni cedette il ritratto ai Caetani e forse ebbe già intenzione di consegnarlo ad essi poiché nella lettera riprodotta egli ne fece menzione. Fra i tre ritratti di Carlotta Ondedei, oggi ancora al Palazzo Caetani, è questo il più bello e il più vivente⁴³. I particolari biografici inseriti dal Batoni nella lettera permetteranno certamente un'arricchimento della biografia giovanile del pittore.

Il vero motivo per cui il Batoni scrisse una lettera così lunga era probabilmente l'intenzione di scusarsi per non aver dipinto il ritratto di Bonifacio VIII ordinatogli da Onorato Caetani ed evidentemente dimenticato o rimandato da altri lavori. 'Le premure' però non 'erano superflue', poiché soltanto nel 1783 Batoni firma

la ricevuta di scudi 50 'quali sono per pagamento di un ritratto in tela da testa rappresentante il Papa Caetani di detta casa richavato' da un quadro antico, et la detta pittura mi obbligo di dipingere entro un mese da questo dì 15 maggio cioè alì 15 giugno avvenire et in fede questo dì 15 maggio 1783' ⁴⁴. Il ritratto di Bonifazio VIII esistente al Palazzo Caetani /tavola 56/ è invece firmato e datato: 'Pompeo de Batoni pinx. Rom. 1782'. La contraddizione delle date si spiega forse con il fatto che Batoni non volesse palesare troppo apertamente il suo ritardo. Il quadro antico di cui il pittore si servì non è più reperibile nella quadreria del Palazzo Caetani o altrove tra i ritratti noti di Bonifacio VIII. Quindi il confronto — eventualmente molto istruttivo — tra il modello e l'interpretazione del Batoni non è più realizzabile.

Steffi Röttgen

NOTE

¹ Desidero ringraziare il dott. Carlo Bertelli per avermi procurato in una campagna fotografica del Gabinetto Fotografico Nazionale l'efficace materiale fotografico del presente articolo e per avermi dato la possibilità di pubblicare i risultati delle mie ricerche sulle pitture settecentesche del Palazzo Caetani in un fascicolo della collana 'Aggiornamenti e nuove accessioni del GFN' in corso di preparazione.

Purtroppo, la recente pubblicazione di Luigi Fiorani (*Una figura dimenticata del Settecento romano*, in 'Studi Romani' XV, 1967, n. 1, p. 34 segg.) ha profittato — senza la mia autorizzazione — d'uno dei risultati delle mie ricerche circa l'attribuzione e l'identificazione del ritratto del Mengs, cosicché questa mia attribuzione è stata assunta anche dal catalogo della Mostra di Pompeo Batoni, Lucca 1967 (p. 164) senza il giusto riferimento.

² Cfr. L. Fiorani, *op. cit.*, pp. 34 segg.

³ Onorato Caetani, *Elogio storico di Carlo III Re delle Spagne*, p. 134.

⁴ Ludovico Bianconi, *Elogio storico del Cavaliere Ant. Raffaele Mengs con un catalogo delle opere da esso fatte*, Pavia 1795, p. XV. Nella biografia del Bianconi la citazione del testo di Plinio non è completa, mentre il d'Azara (vedi nota 7) ne riporta il testo esatto: 'Apelle inchoaverat aliam Venerem Cois, superatus etiam suam priorem; invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est' (Plinio, *Historia Naturalis* XXXV. 92).

⁵ Cfr. il *Dialogo di Pittura di Paolo Pino*, Venezia 1548, e la *Lettera di M. Giov. Battista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari* (Ed. Milano 1807, vol. II delle vite del Vasari [1808], pp. 29 segg.). L'importanza di Apelle per la teoria rinascimentale è stata trattata da M. Win-
ner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jh. in Antwerpen*, Köln 1957).

O. Caetani
e suoi ritratti

⁶ G. L. Bianconi, *op. cit.*, p. 11. Soprattutto gli eruditi del Settecento si compiacquero nell'eleggere l'Apelle della pittura postantica. Siccome di solito a Raffaello fu dato questo titolo (J. Richardson, *An Account of the Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy, France ecc.*, 1722; George Turnbull, *Treatise in Ancient Painting*, 1740; P. della Valle, Prefazione all'edizione senese delle vite del Vasari, 1799), non stupisce che Mengs, il quale fu chiamato anche il secondo Raffaello, assumesse anche il titolo di nuovo Apelle nella letteratura artistica del suo tempo.

⁷ Giuseppe Nicola d'Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs... corrette ed aumentate dall'Avvocato Carlo Fea*, Roma (Pagliarini) 1787, p. xxviii.

⁸ G. Gorani, *Mémoires secrets...* 1793, II, pp. 153 segg.

⁹ Archivio di casa Caetani, Roma, Palazzo Caetani, Fondo Onorato Caetani, schedario; benché la somma di 205 scudi sia piuttosto strana, essa corrisponde all'indicazione del Gorani, che la somma ammontava a 50 luigi d'oro equivalenti a ca. 200 scudi.

¹⁰ Archivio Caetani, Fondo Onorato Caetani, n. 10165.

¹¹ Mengs scrive l'11 marzo 1779 al genero Salvatore Carmona a Madrid: 'Yo me hallo en el mismo estado de salud, no obstante que los extraordinarios frios me son muy contrarios; más, sin embargo prosigo en con el mayor gusto travajando en el Quadro de la Encarnacion, con solo es sentimiento de que mi grande devilidad haga hir esta obra mas de espacio de lo que anhela mi deseo por cumplir con S.M. ...'

Il 27 maggio 1779 egli scrive alla figlia Anna Maria, sposata al Carmona: 'Carissima figlia, non posso stendermi con molto scrivervi, ne meno dettar ad altri: poiché mi manca totalmente la voce ed ogni genere di forze, e non mi resta che solo sperar in Dio... tanto è miserabile il mio presente stato, e parmi che poco più posso durare tra i viventi...' (cfr. 'Archivo Español', 1925, p. 227).

¹² Archivio Caetani, Fondo Onorato Caetani, n. 10164.

¹³ Per un ritratto senza mani la somma di 205 scudi è abbastanza notevole. C. G. Ratti scrive nell'*Elogio della vita del fu Cavalier Anton Raffaello Mengs* (Genova 1779, p. xxviii): 'Non credo che siavi stato pittore a cui delle opere sue siano venute ricompense maggiori, che al Mengs'. Infatti dimostra il confronto con Batoni il quale chiedeva nel 1765 per un ritratto a mezza figura con mani 50 scudi (cfr. A. M. Clark, *La carriera professionale del Batoni*, in 'Catalogo della Mostra di P. Batoni', Lucca 1967, p. 48), quando già in questo periodo i ritratti del Mengs costavano di più. Il 30 settembre 1766 Mengs scrive da Madrid al suocero Antonio de Maron, residente in Roma, a proposito d'un autoritratto chiestogli tramite il Maron stesso: '... ma... essendo con le mani non posso farlo per meno di cinquanta zecchini romani...' (50 zecchini = 100 scudi). È chiaro che dodici anni dopo i prezzi non erano più gli stessi, cosicché infatti l'offerta di 50 scudi per un ritratto del Mengs senza mani non era discutibile nel 1779. Angelica Kauffmann invece chiedeva ancora nel 1783 per un ritratto dello stesso taglio 50 scudi e Batoni ricevette da Onorato Caetani per il ritratto fattogli 70 scudi (vedi nota 27 e pag. 60).

¹⁴ Né il testamento né l'inventario dell'eredità del Mengs sono stati finora rinvenuti. Risulta però dall'inventario compilato dopo la morte del figlio Alberico che questi era l'erede della maggior parte non venduta del lascito.

¹⁵ La tavola ha le dimensioni di 50 × 46,4 cm. Il colore è caduto in alcune parti come si vede nella fotografia, ma da un po' di tempo il dipinto è veramente in pericolo perché anche in altre parti il colore si sta sollevando e la tavola si è incurvata. Un restauro sarebbe quindi desiderabile.

¹⁶ Azara-Fea, *op. cit.*, pp. 225-226 (§ IV 'Del Colorito').

¹⁷ Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, N. 1986.

¹⁸ Dipinto su tela; 73 × 57 cm. Il ritratto, di un'ottima provenienza accertata già dal 1800 ca., fu dipinto verso il 1772-73, basandosi sulla stretta relazione stilistica col citato ritratto del barone Edelsheim a Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, che risale al 1772 quando il barone soggiornò a Roma. Per tradizione si riteneva Winckelmann la persona raffigurata, il che certamente non è, non avendo il ritratto neanche la minima somiglianza con l'antiquario tedesco. La testa di Omero posta su un libro è evidentemente un gesso ricavato dalla versione più famosa del tipo di Omero cieco d'epoca ellenistica, che si trova al Museo Nazionale di Napoli (n. d'inv. 6023) e proviene dalle collezioni Farnese (cfr. G. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Phaidon Press 1965, I, p. 50, fig. 75). Probabilmente Mengs possedeva questo gesso nella sua ricca collezione. Quindi i punti d'appoggio circa l'identificazione del modello sono assai vaghi, essendo molto vasto il cerchio delle persone, che potevano farsi dipingere con la testa di Omero: poeti, studiosi di Omero, o perfino professori di lingua greca. È però innegabile una sorprendente somiglianza fisionomica — oltre che stilistica — con l'autoritratto della Pinacoteca di Monaco, per cui si potrebbe avanzare l'ipotesi che il modello sia il fratello maggiore del Mengs, Moritz, il quale insegnava lingue al ginnasio di Kremsmünster in Austria. Benché non ci siano notizie d'un incontro dei due fratelli dopo che Moritz — già da fanciullo — era scappato da casa, tuttavia non è da escludere tale possibilità.

¹⁹ Sebbene il Mengs abbia parlato anche del ritratto nei suoi scritti d'arte, ne ha riguardato più i problemi tecnici e formali che gli aspetti estetici e teorici (cfr. 'Lezioni pratiche di Pittura', in Azara-Fea, *op. cit.*, pp. 262-265). Una sola volta egli parla dei principi relativi al ritratto ('Riflessioni sopra Raffaello, Correggio e Tiziano', in Azara-Fea, *op. cit.*, p. 133) dicendo che 'il pittore [di ritratti] è obbligato ad imitare gran varietà di cose... e ciò non lascia di ravvivare molto l'ingegno dell'artista, che vuol farlo bene, né può scusarsi d'eseguirlo'.

²⁰ Archivio Caetani, Misc. 1113-1210; un'appunto senza data, che probabilmente è l'abbozzo d'una lettera. Il passo è anche citato nel catalogo della Mostra di Pompeo Batoni, Lucca 1967, p. 164.

²¹ Dopo la morte del Mengs, Onorato Caetani continuò a interessarsi alle sue opere. Di ciò è prova una relazione manoscritta esistente in due esemplari nell'archivio Caetani (Misc. 1153-1217 intitolata: *Lettera di un Intendente di Pittura. Rapporto di alcune opere del Cav. Mengs e specialmente all'ultima rappresentante la B. Vergine Annunziata*). L'autore mi è ignoto, ma dal testo risulta che evidentemente il Caetani stesso aveva chie-

O. Caetani
e suoi ritratti

sto un dettagliato giudizio circa il quadro dell'Annunziata, ora a Madrid. La relazione fu sicuramente redatta ancora nel 1779 ed è molto addentro nella letteratura estetica del tempo, così da suggerire chi possa esserne l'autore. Per una discussione in proposito rimando alla mia prossima monografia sul Mengs.

²² Ludovico Bianconi, *op. cit.*, p. 29.

²³ La firma è segnata in corsivo sulla base della colonna dietro il personaggio. Cfr. C. Ricci, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908, pp. 367-368.

²⁴ Sul retro del quadro si legge l'iscrizione: 'Mengs a su amigo Azara en Florencia por enero 1774' (cfr. Sánchez Cantón, *Antonio Rafael Mengs 1728-1779, noticia de su vida y de sus obras con el Catálogo de la Exposición...*, Madrid 1929, p. 45).

²⁵ T. S. Jaroszewski, *I quadri di Batoni in Polonia*, in 'Bulletin du Musée de Varsovie', 1966, vol. VII, n. 4, pp. 105-107.

²⁶ Un'aneddoto riportato dal de Azara è con molta probabilità riferibile al medesimo avvenimento: 'L'attual re di Polonia [Stanislaw Poniatowski] voleva da lui un quadro di non so quale allegoria... Mengs gli rispose, che ben volentieri egli eseguirà i cenni, de' quali S.M. l'onorava, ma che avendo già altre ventisei commissioni di altri sovrani, ragion voleva di adempiere prima quelle secondo l'ordine, che le aveva ricevute; e oltre a ciò egli aveva data parola a' suoi amici di fare alcuni quadri, e questi doveano essere i primi, perché egli preferiva l'amicizia a tutte le dignità del mondo' (Azara-Fea, *op. cit.*, p. xxxvi).

²⁷ Nell'archivio Caetani si trovano i seguenti documenti relativi al ritratto del Batoni: a) Fondo Onorato Caetani, n. 8975: 'Io sotto scritto ho ricevuto da Sua Eccellenza Mons. Caetani scudi trenta sette e mezzo [non diciassette e mezzo come si dice nel catalogo della Mostra di P. Batoni, p. 164] quali sono a conto del suo ritratto acordato scudi settanta romani et in fede questo dì 23 Febbraio Pompeo de Batoni pittore'.

b) Sotto la medesima collocazione, con data del 2 giugno 1782: 'Io sottoscritto o ricevuto da sua eccellenza monsignore Onorato Caetano scudi settanta, quali sono per il suo ritratto da me dipinto in tela da testa e mi chiamo contento e soddisfatto in fede posto dì 2 di Giugno. Roma 1782. Pompeo Batoni'.

I documenti sono citati nel catalogo della Mostra del Batoni, p. 164. Desidero accennare che la mia conoscenza di questi documenti e l'intenzione di pubblicarli risale al 1965 e fu rimandata soltanto dal ritardo della pubblicazione prevista nella collana 'Aggiornamenti e nuove accessioni del GFN'.

²⁸ Catalogo della Mostra di P. Batoni, p. 46.

²⁹ Ritratto di Alessandra Lubomirska: vedi Catalogo della Mostra di P. Batoni, p. 163 e fig. 57. Ritratto di giovane dama: vedi Catalogo della Mostra del Settecento a Roma, Roma 1959, p. 56, n. 53 (riprod. in Catalogo della Mostra di P. Batoni, p. 89).

³⁰ L. Fiorani, *op. cit.*, riferisce il ritratto ancora al Batoni, perché non ne conosceva l'attribuzione esatta, che invece aveva da me ricevuta per il ritratto del Mengs.

³¹ Cfr. Victoria Manners & G. C. Williamson, *Angelica Kauffmann, O. Caetani e suoi ritratti*, London 1924, p. 143.

³² Cfr. Manners-Williamson, *op. cit.*, pp. 63, 64, 143, 144, 146. Il prezzo pagato per i cinque quadri di soggetti mitologici ammontava a 858 ducati, mentre il ritratto della contessa di Corigliano fu pagato 120 zecchini.

³³ Tratterò questo problema in un'articolo in corso di preparazione, in cui mi occupo delle pitture di Antonio Cavallucci a Palazzo Caetani.

³⁴ Un'altro pittore romano, che oggi si sta rivalutando, ebbe buoni rapporti con Onorato Caetani, cioè Giuseppe Cades. Nell'archivio Caetani si conservano quattro biglietti di sua mano del 1782 i quali rivelano che Onorato Caetani possedeva ca. 84 disegni del Cades, da questi fatti evidentemente per guadagnare ogni tanto qualche soldo. Due volte il Cades domanda al Caetani di passare dal suo studio; un'altra ancora chiede: 'farme il Piacere di favorirme qualche pocho di denaro avanti Natale... »

³⁵ Cfr. Catalogo della Mostra del Settecento, Roma 1959, p. 134, e A. Busiri-Vici, *L'amicizia di Angelica Kauffmann per Volfrango Goethe*, in 'Palatino', Roma, sett.-dic. 1962.

³⁶ Vedi, ad es., Hans Tietze, in Thieme-Becker, 'Künstlerlexikon', vol. XX, p. 2.

³⁷ Cfr. *Die italienische Reise*, Roma, 27 giugno 1787.

³⁸ Cfr. *Die italienische Reise*, Roma, 27 giugno 1787.

³⁹ Cfr. J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Befürwortung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Winterthur 1784 e segg., vol. II, p. 76: 'Daß des Menschen Gegenwart, sein Gesicht, seine Physiognomie der beste Text zu allem ist, was immer über ihn gesagt werden kann' (in riferimento a Goethe). La prima edizione dell'opera fu pubblicata dal 1775 fino al 1778 a Lipsia.

⁴⁰ La pubblicazione recente di Eugen Thurnher, *Angelica Kauffmann und das deutsche Geistesleben*, Bregenz 1966, non mi è stato disponibile durante l'elaborazione del presente articolo, ma penso che in questo libro siano studiati anche i problemi in discussione.

⁴¹ Archivio Caetani, Fondo Onorato Caetani, n. 8973. Desidero ringraziare la dott.ssa Anna Grelle per aver riveduto i documenti dell'archivio Caetani durante la mia assenza da Roma.

⁴² La famiglia Ondedei, oriunda da Pesaro, era imparentata con la famiglia Albani, essendo Bernardina Ondedei — una zia di Carlotta — moglie di Onorato Albani e madre di Alessandro Albani. Zongo Ondedei, il fratello di Bernardina, era vescovo di Fréjus ed amico di Mazarin.

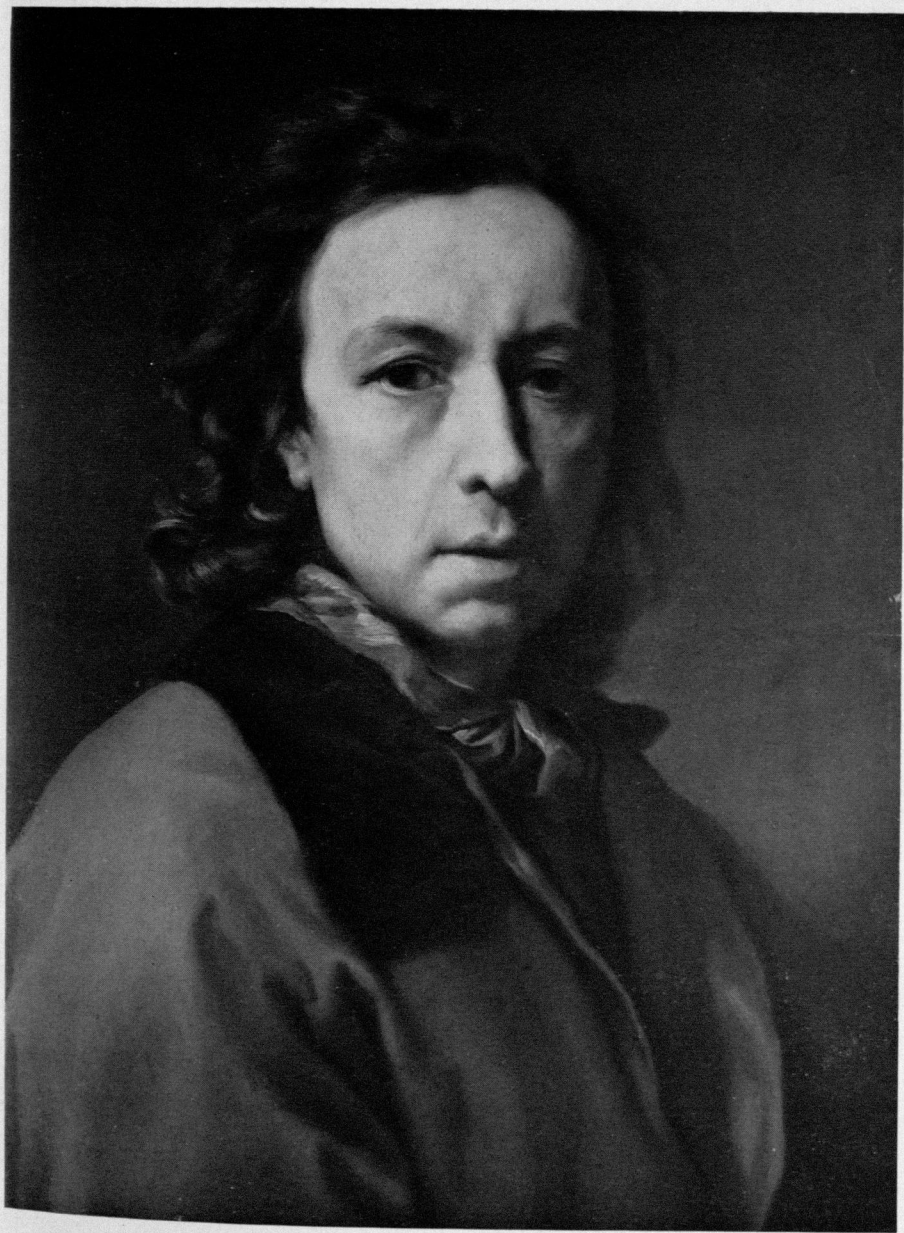
⁴³ Un ritratto assai ricco a figura intera di notevole qualità è opera di ignoto autore del 1740 ca. Esso rivela certi influssi dei ritratti di Jacopo Amigoni. L'altro ritratto (riprod. da L. Marchetti-Longhi, *I Caetani*, 'Istituto di Studi Romani', Roma 1952, p. 45) è invece di qualità molto modesta. Il Marchetti-Longhi lo riteneva erroneamente opera del Batoni.

⁴⁴ Archivio Caetani, Fondo Onorato Caetani, n. 8974.



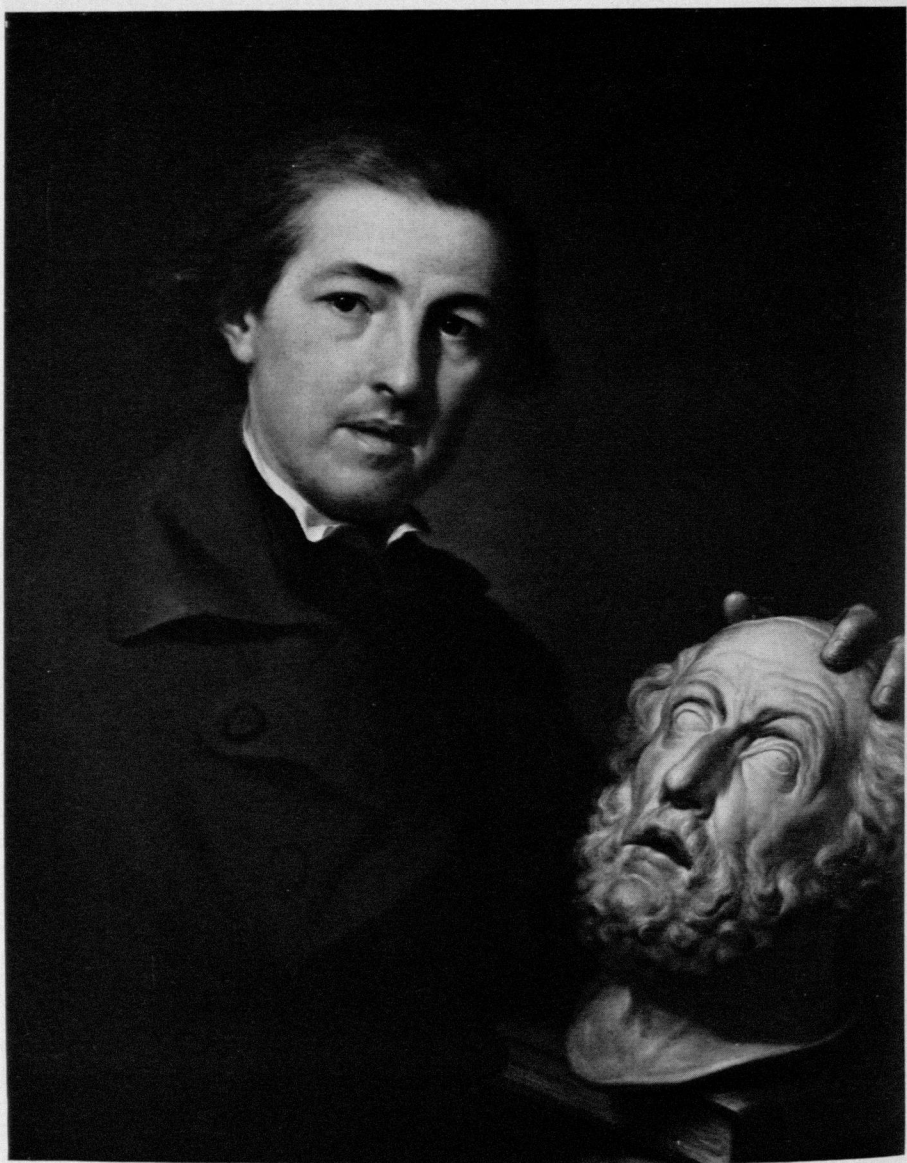
50 - A. R. Mengs: 'Ritratto di Onorato Caetani'

Roma, Pal. Caetani



51 - A. R. Mengs: 'Autoritratto'

Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



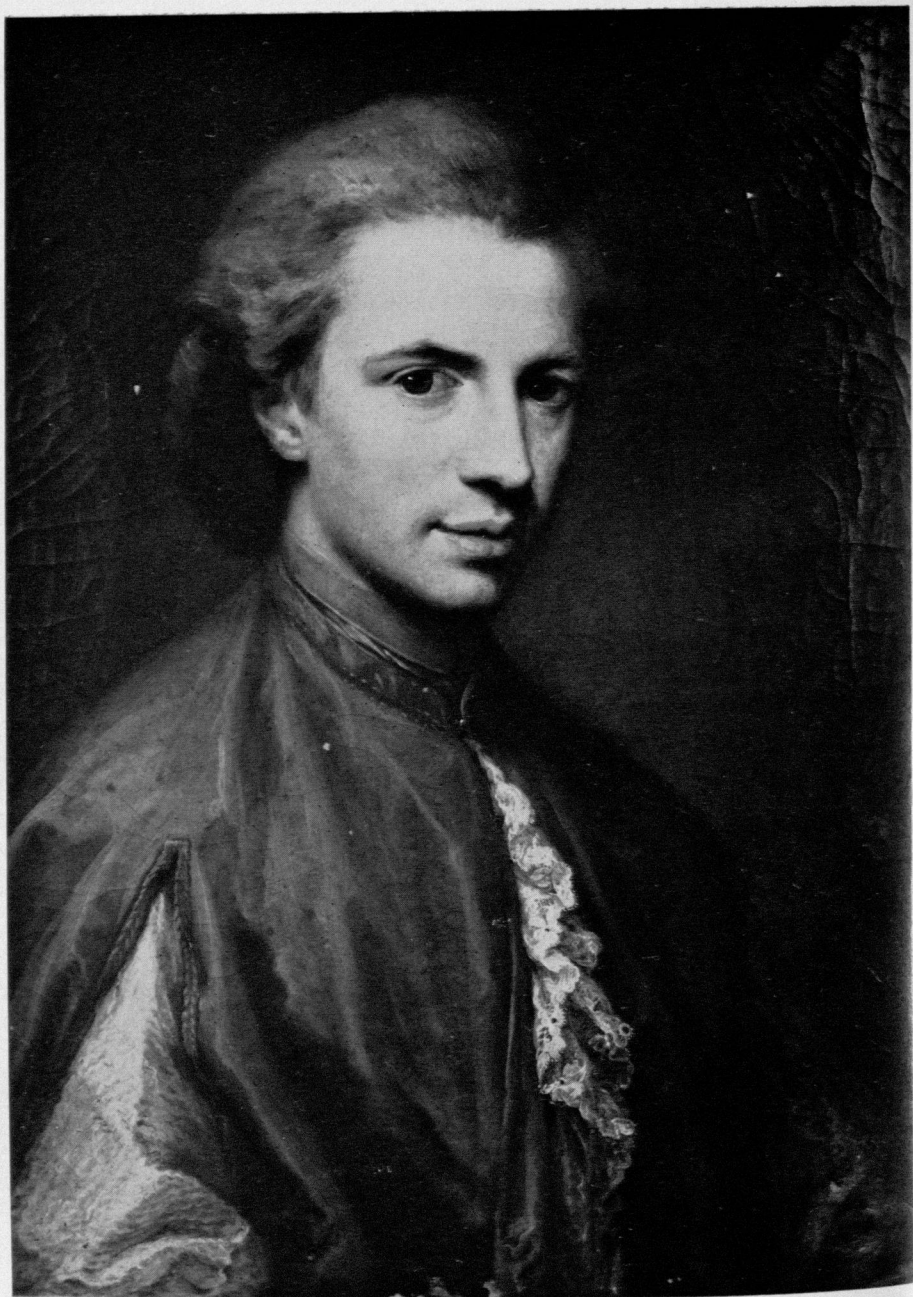
52 - A. R. Mengs: 'Ritratto virile'

Collezione privata



53 - P. Batoni; 'Ritratto di Onorato Caetani'

Roma, Pal. Caetani



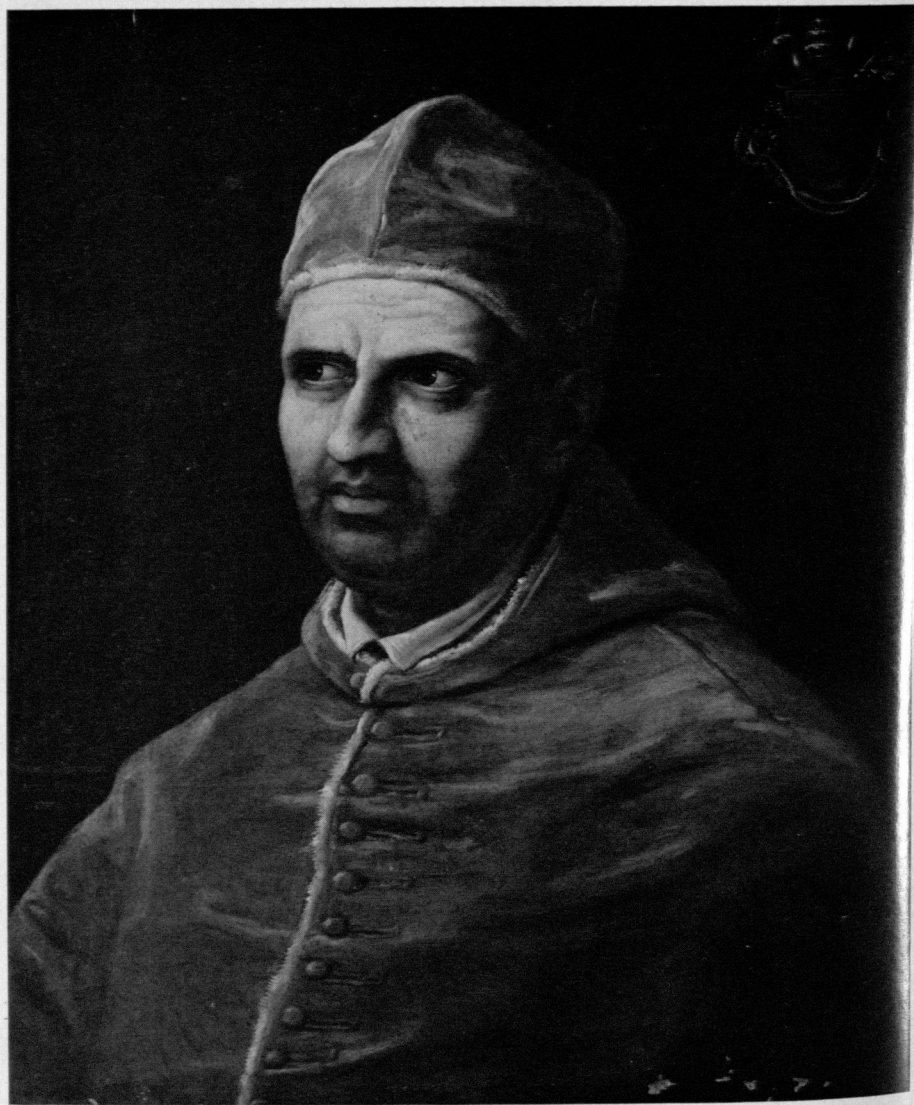
54 - A. Kauffmann: 'Ritratto di Onorato Caetani'

Roma, Pal. Caetani



55 - P. Batoni: 'Ritratto di Carlotta Ondedei'

Roma, Pal. Caetani



56 - P. Batoni: 'Bonifacio VIII'

Roma, Pal. Caetani