

LA RITRATTISTICA DI CLEMENTE XIII REZZONICO

Il ritratto papale ricopre un ruolo fondamentale ed eccellente nella percezione dell'autorità e dell'onnipresenza del successore di san Pietro come rappresentante di Gesù Cristo in terra. Ne danno ancora oggi testimonianza i ritratti del papa regnante presente in ogni chiesa cattolica del mondo, come ancora la quasi ininterrotta serie di ritratti papali da san Pietro in poi nella basilica romana di San Paolo fuori le mura che si basa su una tradizione iconografica risalente al medioevo. Per merito di Raffaello (Giulio II) e Tiziano (Paolo III) si affermò nel Cinquecento una tipologia per il ritratto ufficiale del papa che rimase valida per tutto il Seicento e il Settecento in modo tale da rendere il ritratto papale distinguibile da qualsiasi altro ritratto di un dignitario ecclesiastico. Un ruolo decisivo per la definizione del ritratto pontificio durante il periodo barocco spetta a Diego Velázquez, che nel 1650 immortalò Innocenzo X Pamphili in un dipinto di straordinaria bellezza pittorica. La tipologia del *pontifex maximus* seduto su una poltrona con dorsale di velluto rosso, che inquadra la sua figura fino alle ginocchia e in posizione obliqua dirigendo così il suo sguardo verso lo spettatore, venne ripresa nel 1667 da Carlo Maratti nel suo magistrale ritratto di papa Clemente IX Rospigliosi. La decisione del neoletto Clemente XIII di incaricare Mengs, pittore della corte polacca-sassone, di "coniare" la sua prima immagine ufficiale può sembrare strana, ma visto le consuetudini romane non era poi così insolita. Anche Benedetto XIV Lambertini (1741-1758) aveva conferito l'incarico per il suo primo ritratto ufficiale a un pittore forestiero residente a Roma, Pierre Subleyras. La documentazione riguardante tale incarico rivela come la curiosità e il desiderio di conoscere il volto del neoletto papa si tradusse nella richiesta immediata di ritratti da parte delle corti europee. Per giunta il ritratto del pontefice doveva essere realizzato al più presto possibile per essere diffuso tramite copie, riduzioni e incisioni. Considerate queste necessità, è da presumere che l'incarico per il ritratto papale fosse una delle prime decisioni artistiche che Clemente XIII aveva da prendere. Oltre ai due ritratti di Mengs (catt. 68-69), a distanza di due anni il pontefice ordinò un terzo ritratto ufficiale, e questa volta si rivolse a Pompeo Batoni

(cat. 71). La scelta dell'insolita posa del pontefice effigiato a tre quarti di figura ma ritto in piedi che si presenta frontalmente allo sguardo rivelando così la sua corposità eccessiva, si spiega forse con il fatto che i due prototipi più diffusi erano già "occupati" dai due ritratti di Mengs. Evitando una ripetizione della tipologia già utilizzata, Batoni si riallaccia a una tradizione più antica che risale al Trecento in cui il pontefice raffigurato in piedi, ma non necessariamente in figura intera, compie l'atto della benedizione in pubblico. L'opera di diffusione dell'immagine pontificia era affidata soprattutto alle incisioni e in questo campo il merito maggiore va a Piranesi, che sulla base d'uno studio di Mengs preso dal vivo ha creato l'immagine grafica più sontuosa del pontefice, grazie anche al contesto in cui apparve (cat. 127).

Fuori Roma la ritrattistica di Clemente XIII era artisticamente meno ambiziosa non dovendo fornire il modello per l'iconografia ufficiale. Lo dimostra il ritratto a figura intera che i canonici padovani commissionarono nel 1758 per il Vescovaldo (cat. 86), ricorrendo alla tradizione della figura intera in cui il papa seduto in trono compie il gesto della benedizione. Questa tipologia era così nota, anche tramite la grafica, che un pittore locale era in grado di realizzare il ritratto commemorativo senza riprendere i tratti dal vivo; ciò spiega forse perché nel dipinto oggi attribuito a Mengardi il papa appare più giovane rispetto ai ritratti di Mengs e Batoni. Analoga si presenta la situazione del quinto ritratto di Clemente XIII qui esposto, che riprende la tipologia del "papa a cavallo" di assai autorevole e lunga tradizione (Traeger 1970). Mentre dal medioevo fino al Cinquecento il papa benedicente seduto su un cavallo bianco riccamente addobbato venne inserito in un contesto narrativo, il ritratto individuale del "cavaliere papale" è una novità settecentesca che deriva da illustrazioni grafiche della cerimonia del *Possesso* (si veda cat. 58). Anche i successori di Clemente XIII (Clemente XIV e Pio VI) hanno aderito a questa nuova variante dell'iconografia papale (Michel 1968), fatto da mettere forse in relazione con la progressiva perdita di potere pontificio nei confronti delle monarchie europee durante il Settecento. Infatti il cavallo bianco era stato un simbolo del *Constitutum Constantini* che per secoli aveva regolato il rapporto politico tra Chiesa e stato: il cavallo bianco offerto dall'imperatore al papa era l'emble-

ma della sottomissione del potere imperiale a quello pontificio. Durante il pontificato di Clemente XIII, che doveva affrontare la crescente ambizione politica degli stati cattolici di abolire i privilegi ecclesiastici nei loro territori – basti pensare alla questione gesuitica –, il ricorso all'autorevole simbolo del papa benedicente seduto sul cavallo bianco conteneva un chiaro messaggio politico, che viene però smascherato dall'infelice abbinamento del cavallo con un cavaliere in posa da trono.

Steffi Röttgen

Anton Raphael Mengs

(Aussig, 1728 - Roma, 1779)

68. Ritratto di papa Clemente XIII Rezzonico

1758
olio su tela,
155 × 111,5 cm
Bologna, Pinacoteca Nazionale,
inv. 196

provenienza: cardinale Carlo Rezzonico (1724-1799); senatore Abbondio Rezzonico (1799-1810); Giuseppe Antonio Testa (?).

iscrizioni: firmato sulla lettera "Ala Santità di Nostro Signore Clemente XIII felic. te / Regnante / Per Antonio Raffael Mengs".

Acquistato nel 1826 da fonte ignota per la "Pontificia Accademia delle Belle Arti" in Bologna con il finanziamento del cardinale Pietro Francesco Galleffi (1770-1837) e tramite il cardinale legato Giuseppe Albani (1750-1834), più tardi il dipinto venne trasferito alla Pinacoteca di Bologna. La lettera di Francesco Alberi pubblicata nel 1827 riporta che in precedenza il dipinto fu donato dai Rezzonico a una persona non specificata. Ciò permette di identificarlo con il legato disposto da D. Abbondio Rezzonico nel suo testamento del 24 gennaio 1807: "In compenso di replicati incomodi lascio al Sig. r Dottor Giuseppe Antonio Testa, il quadro rappresentante Clemente XIII colla sua cornice originale di Mengs, a me lasciato dal mio carissimo fratello Cardinale Carlo, cioè quello che non è sul Trono col fondo di broccato d'oro". Per distinguerlo dall'altro (cat. 69) viene precisato che non si tratta di quello "con il fondo di broccato d'oro". Risulta inoltre da questo passo che il ritratto aveva una cornice originale ma evidentemente senza particolare valore. In base ai

documenti citati è quindi da escludere che la famosa cornice d'argento di Angelo Scarabello appartenesse al ritratto allora a Roma (e oggi a Bologna) come invece aveva sostenuto Bianconi (cfr. cat. 69). Il problema della cornice originale del ritratto bolognese si risolve in modo inequivocabile dal citato passo dal testamento di Abbondio Rezzonico che non fa riferimento alla preziosa cornice d'argento aggiunta al ritratto mandato a Venezia (1759-1766). L'affermazione di Bianconi che, parlando dei due ritratti del pontefice nel suo *Elogio storico* di Mengs, ricollegava la cornice di Scarabello al dipinto destinato alla sede romana, si spiega forse con la sua ammirazione per questo ritratto che giudicò "oltre ad essere somigliantissimo un capo d'opera di pittura e di colorito".

Il fatto che la sedia del papa pur essendo in verità la stessa in entrambi i dipinti venga in un caso definito "trono" e nell'altro no, indusse Noè a supporre una terza versione, ma l'equivoco si risolve tenendo conto della divergente tipologia iconografica. Il ritratto bolognese raffigura il papa seduto in un interno architettonico caratterizzato da una monumentale colonna rossa davanti a un muro di pietra. Accanto alla sedia in posizione diagonale si scorge una scrivania coperta da velluto rosso sulla quale posa una ricca *garmiture de bureau* con lo stemma del papa e corredato dal campanellino. Assieme alla lettera nella mano sinistra e al gesto dimostrativo della destra con l'anello, ciò indica che il papa posa nel suo studio e quindi "non è in trono" accentuando così il carattere meno ufficiale rispetto al ritratto destinato al palazzo di famiglia a Venezia.

Dal citato testamento del 1807 si apprende che questo ritratto apparteneva in origine a Carlo Rezzonico (cat. 72) e infatti era stato proprio lui nella sua funzione di "cardinale nipote" a commissionare la redazione romana del ritratto ufficiale che riprende la tipologia creata da Raffaello e sviluppato in seguito dalla maggior parte delle immagini ufficiali di pontefici durante il Seicento e il Settecento. Bianconi sottolinea infatti che sin dall'inizio questa versione era destinata alla sede dei Rezzonico a Roma il che fa supporre che la tipologia iconografica del "papa in studio", molto affine alla ritrattistica cardinalizia, corrispondesse in modo particolare alla realtà politica della società romana sensibile all'equilibrio dell'ordine gerarchico del governo ecclesiastico che definiva il papa *primus inter pares*.



La differenza fondamentale rispetto al primo ritratto che lo precede di poco tempo è costituita dalla forza espressiva della fisionomia e dalla vivacità con cui è effigiato il viso del pontefice che riceve la luce da sinistra lasciando la parte destra in mezza ombra per dare più risalto alla plasticità delle forme. Dopo le critiche rivolte dal papa al primo ritratto, questa volta Mengs s'impegnò soprattutto per mettere in risalto le sue doti di ritrattista ufficiale, creando così un'immagine convincente del pontefice, che si presenta allo spettatore con vigore energico, a garanzia visiva del potere che ci si aspettava dal nuovo papa, nonostante la sua avanzata età.

Bibliografia: Alberi 1827; Giordani 1829, p. 159; Noè 1982, pp. 268-272; Perini 1998, p. 266; Röttgen 1999, n. 156; S. Röttgen, in Röttgen 2001b, pp. 260-263.

Steffi Röttgen

Anton Raphael Mengs
(Aussig, 1728 - Roma, 1779)

**69. Ritratto di papa
Clemente XIII Rezzonico**

1758
olio su tela,
152,5 x 110 cm
Spoleto, collezione privata

provenienza: Venezia, Palazzo Rezzonico (1759-1767); Abbondio Rezzonico (1767-1810) = Roma, Palazzo Senatorio; Bassano del Grappa, villa Rezzonico, 1810 - circa 1825; asta Christie's, Roma, 7 dicembre 1999, lotto 813.

In una lettera scritta da Firenze il primo dicembre 1758 l'archeologo tedesco Winckelmann informa un suo corrispondente in Germania che Mengs aveva appena ultimato il ritratto del papa. Ciò significa che era stato il pittore in persona a comunicare questa notizia tramite lettera al suo amico, che dal settembre 1758 soggiornava nella città toscana. Non si sa se qui era inteso soltanto uno o entrambi i ritratti, differenti in posa ed espressione ma certamente contemporanei, dato che la diversità del loro concetto si spiega con l'uso differente al quale erano destinati. Il primo venne richiesto da Venezia, il secondo invece era previsto per la residenza romana del nipote di Clemente XIII, il cardinale Carlo Rezzonico (cat. 68). Mentre quest'ultimo è documentato a Bologna dal 1827, il pri-



69

mo per molto tempo risultava disperso ossia tramandato soltanto da copie. La versione emersa nel 1999 si conferma ora come fonte primaria di tutte le repliche e copie, grazie alla sua eccellente qualità pittorica che corrisponde in pieno all'elogio fattone dal giovane Canova nel 1780 ("tanto nella carnagione quanto nelli panni che si distingue il veluto, il raso e l'altra setta, così la biancheria e merli bene eseguiti"). Un'ulteriore conferma si ricava da

una notizia riportata da Goethe nel suo *Viaggio in Italia* in cui menziona "la cortina di stoffa d'oro sul cui sfondo ben risaltano la testa e il resto della figura" (S. Röttgen, in Röttgen 2001b, p. 263). Goethe vide il ritratto nel febbraio 1788 nella residenza di Abbondio Rezzonico al Palazzo Senatorio a Roma cioè otto anni dopo che Canova lo citò nel medesimo luogo annotando che era stato mandato da Venezia. Dato che il ritratto bolognese è

sprovvisto della tenda di broccato, non vi è alcun dubbio che siamo dinanzi allo stesso dipinto del quale Pietro Gradenigo riporta nel 1759 la notizia che venne mandato da Roma a Venezia dal papa "onde finalmente discendere alle ardenti [...] istanze" del "Procuratore Aurelio Rezzonico di lui fratello". Un anno più tardi il dipinto fu apprezzato da una "suaza di argento massiccio, e dorato fatto in Padova dal celebre argentiere Scarabello".

La cornice, che pesava 1118 once ed era "di basso rilievo d'argento", è menzionata nell'inventario dei dipinti di Casa Rezzonico redatto a Venezia nel 1766 prima della spedizione del ritratto a Roma per la residenza del senatore Abbondio Rezzonico. Ricordata ancora nel 1780 da Gian Ludovico Bianconi, probabilmente a causa del suo alto valore materiale, la cornice venne in seguito sostituita da una semplice cornice di legno dorato tuttora in sito.

Uno dei biografi di Mengs riferisce che il papa non apprezzava il primo risultato che Mengs gli presentò dopo un lungo lavoro, che per consuetudine dovette svolgersi completamente in Vaticano, dove il guardaroba metteva a disposizione del pittore l'abbigliamento e il parato occorrente disposto su un manichino dopo che il papa aveva posato per il viso. Stando alla stessa fonte la critica del papa era stata causata dal comportamento poco rispettoso del pittore che, dopo aver chiesto e ottenuto il permesso di potersi sedere mentre lavorava, avrebbe fischiato le sue melodie, avrebbe fischiato le sue melodie, avrebbe fischiato le sue melodie replicando all'esortazione che il suo comportamento fosse causato dai continui ammonimenti. Il fatto che il papa non fosse contento del primo ritratto si spiega però anche con la scelta di un'insolita tipologia iconografica che deriva dalla statuaria barocca e che si adatta ben poco a un dipinto. Per giunta la frontalità della posa unita all'esuberante ricchezza e pompa dell'adobbo tessile e al retorico gesto della benedizione è in palese contrasto con il carattere mite e indeciso di Clemente XIII che si legge sul suo viso. Una tale messa in scena affidata soprattutto all'arredo tessile si confaceva invece molto bene alla situazione cui il ritratto era destinato a Venezia. Essendo esposto nella sala dell'Udienza (oggi sala del Trono) di palazzo Rezzonico, affrescata nel 1757 da Tiepolo con un soggetto allegorico (*Nobiltà e virtù conducono il merito al tempio della Fama*), dopo l'ascesa al potere pontificio del casato, il ritratto conferiva un significato coerente all'allegoria tiepolesca.

La straordinaria qualità pittorica del dipinto venne ulteriormente esaltata dalla splendida cornice del famoso orafo padovano Angelo Scarabello (1712-1795). Sembra che dopo la morte di D. Abbondio (1810) il ritratto sia stato trasferito nella villa Rezzonico di Bassano del Grappa dove rimase almeno fino al 1825, quando fu destinato alla vendita.

Bibliografia: Prange 1786, pp. 109, 177-178; Livan 1942, p. 50; Rehm 1952, p. 440; Noè 1982, pp. 268-271; Goethe 1983, p. 585; Canova 1994, p. 137; Pavanello 1998, pp. 87-111; Perini 1998, p. 266; Röttgen 1999, p. 230; Röttgen 2003, pp. 609-611.

Steffi Röttgen

Cerchia di Anton Raphael Mengs

(Aussig, 1728 - Roma, 1779)

70. Ritratto di papa Clemente XIII Rezzonico

olio su tela,
100 × 85 cm
Venezia, Ca' Rezzonico,
Museo del Settecento Veneziano

Non essendo nota la provenienza di questo dipinto (rintelato e privo di cornice originale) che è la migliore copia del ritratto frontale di Clemente XIII finora conosciuta, la sua buona qualità pittorica rimane un punto di riferimento fisso per qualsiasi ipotesi sulla sua storia. Non sembra improbabile che in vista del trasferimento dell'originale a Ro-

ma nel 1766 (cfr. cat. 69), si decise a Venezia di ricavarne una copia destinata a rimanere nel palazzo di famiglia. Sembra infatti logica l'idea che l'immagine sostitutiva riproducesse il ritratto ufficiale spedito da Roma nel momento in cui quest'ultimo tornava alla sua origine. L'uso di esporre nel palazzo di famiglia il ritratto del pontefice sotto un baldacchino e accompagnato da un trono rivolto verso il muro per significare l'assenza del pontefice è documentata per Roma, ma probabilmente anche a Venezia si era soliti rendere un particolare omaggio al papa regnante quando apparteneva al proprio casato.

Per ragioni artistiche il ritratto qui esposto offre le migliori ragioni per essere identificabile con l'immagine sostitutiva essendo l'unica copia finora nota che riproduca anche la cortina di broccato d'oro come fondale della figura del papa. Mentre le due redazioni originali differiscono di poco nelle loro misure (2,5 e 1,5 cm), il ritratto veneziano pur rimanendo fedele alla composizione e al taglio dell'originale, appare ridotto di 50 e di 30 centimetri, ed è proprio questa peculiarità a testimoniare l'alto livello del copista. Nell'in-

ventario di Ca' Rezzonico del 1786 viene elencato nella "terza camera" un "altro quadro con soaza dorata rappresenta Clemente XIII", senza però le indicazioni delle misure e dell'autore.

Utile per la storia delle copie e riduzioni del ritratto è la notizia di D'Azara, che riferisce che attorno al 1785 un giovane pittore veneziano che studiava a Roma, e in particolare le opere di Mengs nella stanza dei Papiri in Vaticano, aveva eseguito una buona copia del ritratto di papa Rezzonico. L'episodio conferma almeno l'interesse artistico per questo ritratto, che da parte dei veneziani andava ben oltre le ragioni iconografiche che durante il pontificato di papa Rezzonico avevano giustificato la produzione di copie e riduzioni.

Un'indicazione più recente fornisce il breve elenco delle copie del ritratto di Clemente XIII che nel 1982 ha pubblicato Noè menzionando in proprietà del "Prof. Arch. Foscari" una "ottima replica" riferibile al "tipo Ambrosiano". Infatti la copia della Pinacoteca Ambrosiana - priva dello sfondo di broccato - sostituisce la prima redazione del ritratto finché non divennero noti l'originale e la copia oggi a Ca' Rezzonico, ambedue riapparsi nel 1999 sul mercato d'arte.

Purtroppo mancano notizie sulla prassi che regolava la produzione delle copie, che dovette avere un carattere piuttosto seriale, ma pare che la bottega di Mengs non fosse coinvolta in quest'affare, economicamente non senza interesse. Lo stesso D'Azara ci informa però che Mengs fece un terzo ritratto del papa, del quale avrebbe completato soltanto la testa e che questa testa sarebbe poi servita a Piranesi per il ritratto dedicatorio del 1761, eseguito da Domenico Cunego (cat. 127). Non sembra improbabile che questo studio dal vero, realizzato certamente nello stesso momento in cui Mengs ritrasse il papa, sia nato allo scopo di servire da matrice per future incisioni. A dare appoggio a questa tesi sta il fatto che lo sguardo è rivolto a sinistra e non a destra secondo le norme valide per questa tipologia di ritratto papale. Soltanto con l'inversione dei lati che di solito si praticava per la riproduzione grafica, anche se non seguita nel caso specifico della stampa di Cunego, l'immagine sarebbe rientrata non soltanto nella norma del ritratto ufficiale, ma si sarebbe anche riavvicinata al ritratto dello stesso Mengs.

Bibliografia: Opere di Antonio Raffaello Mengs... 1787, pp. 253-254; Noè 1982,



pp. 268-271; Pavanello 1998, pp. 87-111; S. Röttgen, in Röttgen 1993, n. 5; Röttgen 1999, nn. 158-159; S. Röttgen, in Röttgen 2001b, nn. 86-87.

Steffi Röttgen