

## Batoni e Mengs a paragone

Steffi Roettgen

In Italia la longevità dei modelli tradizionali tramandati da fonti antiche si riflette sulla rivalità fra gli artisti sin dal Quattrocento e trova riscontro anche nei testi e nei giudizi sul rapporto tra Batoni e Mengs<sup>1</sup>. Ancora alla fine del XVIII secolo un conoscitore qualificato era ben consapevole di quali peculiarità artistiche si intendessero, quando Batoni era paragonato ad Apelle e Mengs a Protogene. Risale al 1787 il commento di Onofrio Boni: "Toccarono in sorte al Batoni, come ad Apelle, i doni delle Grazie, al Mengs, come al Protogene, i sommi sforzi dell'arte". Con questo passo, nel suo *Elogio* a Batoni, Boni chiude il suo commento che divenne un testo di riferimento per tutti gli autori interessati al rapporto tra i due pittori: "Tra i suoi contemporanei non ebbe altro rivale, che un Mengs, lo che da sé solo forma il più grand'elogio. Se non che, come abbiám sentito da quest'ultimo, e mostrano le opere loro, arrivarono al sublime grado di farsi ammirare per due differenti strade. Questo fu fatto Pittore dalla Filosofia, quegli dalla Natura. Ebbe il Batoni nell'arte un gusto naturale, che trasportavalo al bello, senza che ei se n'accorgesse: il Mengs vi arrivò colla riflessione, e lo studio"<sup>2</sup>. Basandosi su Boni, alcuni anni dopo anche Luigi Lanzi darà un giudizio molto equilibrato su questi due rappresentanti della scuola romana moderna. L'autore dedica a entrambi i pittori una presentazione esauriente che mira a un equo e meritato riconoscimento dei loro diversi talenti e rendimenti. L'arte di Mengs viene paragonata a "un acciaio che quanto è più esercitato, tanto più si affina e più splende", della pittura di Batoni, invece, Lanzi apprezza il "gusto naturale" e l'innato talento, che gli permetteva di "scherzare" con il pennello: "ogni via era sicura per lui, dipingeva or d'impasto, or di tocco, ora tutto terminava a tratti. Talvolta risolveva tutto il lavoro e gli dava la necessaria forza con una linea"<sup>3</sup>. In questa frase, che allude al concetto classico della linea sul quale torneremo più avanti, Lanzi cita testualmente Boni, il quale aveva chiaramente affermato, come abbiamo visto, di ritenere Batoni un successore moderno di Apelle<sup>4</sup>. I due brani rivelano che il ricorso ai *topoi*

dell'antica letteratura artistica era un modo elegante per circoscrivere le differenze tra questi due pittori, condotti dal destino a vivere nello stesso tempo, nello stesso luogo. Vista la posizione raggiunta a Roma, entrambi, infatti, non potevano sottrarsi alla rivalità, nonostante vent'anni di differenza di età. Tuttavia, non poche generalizzazioni sulla rivalità tra Batoni e Mengs provengono da autori che emettevano giudizi basati su notizie di seconda mano<sup>5</sup>, testi i quali in virtù del loro carattere generale si sono però affermati come manuali<sup>6</sup>. Di tono apertamente polemico sono poi i giudizi pronunciati dai seguaci dell'uno o dell'altro, basati su opinioni personali che più si addicevano allo schema della malevola rivalità, attribuita anche agli stessi protagonisti, i quali in verità erano molto cauti e diplomatici<sup>7</sup>. Tanto che Mengs fu accusato di aver parlato male di Batoni<sup>8</sup>, mentre Batoni a sua volta avrebbe criticato il "colorito" della pittura del concorrente<sup>9</sup>.

Nonostante le scarse notizie circa il rapporto personale fra i due pittori, le poche fonti affidabili concordano nell'affermare che si rispettavano e stimavano a vicenda in modo garbato, sebbene non avessero rapporti stretti ed amichevoli<sup>10</sup>. Batoni fu comunque tra gli ospiti invitati da Mengs, all'inizio del 1771, nella sua casa romana, forse per festeggiare il proprio ritorno da Madrid. Una lettera non datata di Gian Ludovico Bianconi, indirizzata allo scultore Domenico Pio<sup>11</sup>, descrive il banchetto e le conversazioni che lo accompagnarono. Sebbene la lettera sia stata concepita con un chiaro intento programmatico, essa è così densa di elementi di cronaca da eliminare ogni dubbio sulla veridicità del racconto. Il tema principale della conversazione del *convivium* era il paragone tra la pittura e la poesia. Era stato proprio Mengs a provocarlo, paragonando Dante a Michelangelo e Petrarca a Raffaello. Le sue intenzioni erano di evidenziare le categorie dello "stile terribile" e dello "stile grazioso", mentre il *doctus medicus* Bianconi rilevò che tale affinità elettiva si specchiava anche negli aspetti somatici e nelle loro *maniere*, offrendo così a Batoni l'occasione di annota-

re che Dante aveva disegnato e Michelangelo scritto poesie, mentre Petrarca si era diletto nella pittura e Raffaello nelle *belle lettere*<sup>12</sup>. La successiva conversazione, che si svolse sotto l'effetto stimolante di un buon vino Madeira, culminò in un brindisi a Tiziano, ad Ariosto e a Correggio, seguito da ulteriori paragoni tra pittori e poeti. Al quesito avanzato da Bianconi, sul poeta che avrebbe potuto essere affiancato ai "seccatori" Zuccari e Vasari, Batoni propose i nomi di Annibal Caro e Benedetto Varchi, suscitando il generale applauso. Quando infine furono serviti la frutta e il caffè, Mengs fece un brindisi alla salute di un certo Nicola "nostro nudo Campidoglio", al quale i suoi ospiti si unirono molto volentieri<sup>13</sup>. Il racconto di Bianconi conferisce un'eco suggestiva della varietà dei termini dei paragoni. Non è da escludere che il vero spunto della conversazione sia stato un paragone velato tra Mengs e Batoni, che per rispetto dei presenti non poteva essere pronunciato in maniera diretta. Il racconto di Bianconi rivela tuttavia i vantaggi che la formula del paragone offriva in una conversazione dotta: con la sua tipologia non impegnativa né problematica offriva la base ideale per un vivace discorso sull'arte, nel quale il *pro* e il *contra* potevano coesistere senza correre il rischio di assumere l'aspetto di giudizi esclusivi o dogmatici. Molto meno sentiti erano i vantaggi di questa forma letteraria in Germania come conferma una critica dell'elogio del Boni su Batoni, pubblicata nel 1788 nella "Allgemeine Literaturzeitung". L'anonimo autore critica fortemente il paragone formulato da Boni, disapprovando soprattutto la conclusione di quest'ultimo: "neppure bilanciando adesso i meriti di ambedue, vogliamo istituire questioni, che avrebbero in fine l'esito di quelle sui meriti dell'Ariosto e del Tasso"<sup>14</sup>.

Le fonti della maggior parte dei paragoni tra gli artisti moderni erano i numerosi aneddoti sulla competizione artistica nell'antichità, raccolti da Plinio il Vecchio, da Quintiliano e da altri autori antichi<sup>15</sup>, che riportavano notizie riferibili a singoli pregi o difetti e alle peculiarità individuali. Plinio il Vecchio

tramanda vari episodi riguardanti Apelle e Protogene che vedono sempre vincitore il primo<sup>16</sup>, tra cui anche l'episodio in cui i due pittori competono per la maggiore *subtilitas*, concetto riferito da Lorenzo Ghiberti all'impiego della prospettiva nella pittura<sup>17</sup>, mentre il testo oggi viene concordemente letto in chiave di una gara tra due virtuosi del pennello<sup>18</sup>. Il tono di tutti gli episodi raccolti da Plinio il Vecchio è inequivocabile: alla resa dei conti Protogene non può essere trattato alla pari con Apelle, uomo geniale e generoso, perché le sue opere mancano della *grazia* e della *facilità* del rivale. In effetti, la ricerca della perfezione tecnica e la lentezza d'esecuzione erano le caratteristiche principali attribuite all'arte di Protogene. Queste indussero Apelle al commento che, a differenza di Protogene, egli era consapevole del momento in cui bisognava terminare l'opera<sup>19</sup>. Il rapporto personale tra i due pittori greci – malgrado tutti i contrasti caratteriali e artistici – era però segnato da rispetto e stima reciproci. Questa aneddotica ben si addice, *cum grano salis*, anche al rapporto tra Batoni e Mengs, rimproverato quest'ultimo talvolta per la lentezza e la meticolosa esecuzione delle sue opere, mentre Batoni godeva della fama di aver la mano felice e leggera, come attesta l'elogio di Boni.

Da un lato Batoni approfittava del fatto che attorno al 1750 la sua posizione a Roma si era ormai consolidata, mentre Mengs poteva trarre vantaggio dal suo ruolo come primo pittore di corte del re di Polonia. Il suo affermarsi a Roma a partire dalla primavera del 1752 era stato favorito dalla fama acquisita a Dresda grazie ai suoi ritratti a pastello e ai dipinti realizzati per la chiesa cattolica della capitale. Inoltre, egli poteva compiacersi della protezione di Horace Mann, l'ambasciatore della corona inglese residente a Firenze, il quale gli presentava molti dei suoi clienti del Grand Tour. L'incarico più importante procuratogli dal Mann, fu la copia della *Scuola di Atene* di Raffaello per il duca di Northumberland, che intendeva decorare la sua dimora londinese con copie monumentali da famosi affreschi romani. Dato che queste

copie furono realizzate dai più rinomati pittori romani di allora, in quest'occasione si ebbe per la prima volta una specie di concorso, nel quale Mengs dovette misurarsi con i rappresentanti affermati della scuola romana moderna. Oltre a Pompeo Batoni che copiò il *Consiglio dei dei* e il *Banchetto degli dei* di Raffaello alla Farnesina, i suoi rivali furono Agostino Masucci con l'*Aurora* di Guido Reni nel Casino Rospigliosi e Placido Costanzi con il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Annibale Carracci<sup>20</sup>. Siccome le tre copie da Raffaello vennero sistemate sulla parete lunga della galleria di Northumberland House a Charing Cross, i conoscitori furono molto attenti nell'esaminare quale dei due copisti fosse riuscito meglio nell'avvicinarsi all'importante modello<sup>21</sup>. Il giudizio fu chiaro, come si apprende dalla breve nota di Horace Walpole del 1757: "Mengs' School of Athens pleased me, Pompeo's two are black and hard [...]"<sup>22</sup>. La dettagliata corrispondenza che accompagna questa commissione, rivela che l'interesse era focalizzato soprattutto su Mengs e su Batoni. Si comprende non solo che loro, più degli altri, avevano oltrepassato la data prefissata della consegna, ma anche il motivo di tale ritardo: Mann venne a sapere "que le Sieur Pompeo Batoni comme aussi Mr. Mengs sont employés a present de faire des portraits par les voyageurs que se trouvent à Rome"<sup>23</sup>.

Gli introiti derivati dagli affari con i turisti divennero, in effetti, interessanti per Mengs dal 1755, quando dovette affrontare considerevoli difficoltà economiche essendo stato sospeso il suo salario di pittore di corte a causa della guerra dei Sette anni. A Roma i suoi contatti con gli esponenti della colonia inglese, e fra loro specialmente il paesaggista Richard Wilson, l'agente Thomas Jenkins e il ritrattista Allan Ramsay, si rivelavano utili ai fini di procurarsi una scelta clientela britannica, incline a voler ricordare il viaggio del Grand Tour con il *souvenir* di un ritratto dipinto a Roma. I giovani "milordi" – come furono chiamati a Roma – provenivano da un ambiente culturale nel quale la ritrattistica rivestiva un ruolo preminente, e generalmente erano dotati di una notevole sensibilità nell'intendere la differente concezione dei due pittori per quanto riguardava il ritratto. L'affermazione più rilevante appartiene a Thomas Robinson, successivamente primo barone di Grantham, che si era rivolto a Mengs appunto per un ritratto. In una lettera del 9 agosto 1760 inviata a suo padre giustifica così la sua decisione: "I mentioned [...] having my picture done by one of ye great Masters here. I have got acquainted with both & have seen in what the Merit of each consists. The Virtuosi of Rome are divided about them, tho I think

that any Doubt about their Excellency and Qualities, is more owing to Prejudice for or against their Characters as Men than to any Equality & Rivalship of their works. Mr. Minx is a German & can by no means degrade himself to ye common Manner of thinking of ye Romans, whereas Battoni who is their Countryman obtains by that means a Preference which as a Painter one can not with partiality allow him"<sup>24</sup>. Robinson si diffonde poi a lungo sui diversi modi stilistici di Mengs e di Batoni, applicando la sua analisi al confronto tra due dipinti dello stesso soggetto. Il primo confronto riguarda il ritratto del papa allora regnante, Clemente XIII Rezzonico, effigiato da Mengs nel 1758<sup>25</sup> e da Batoni nel 1760. Robinson individua le differenze tra le due opere in maniera così intelligente e razionale, che il suo giudizio convince ancora oggi: "Battoni made one take Notice how well the Gold Lace was finished, how transparent the Linnen was, & complained of ye difficulty & patience in getting thro so elaborate a performance. The likeness indeed was very perfect. Menx on the other hand who had neglected no circumstance which could render his Picture compleat in respect of the height of it's finished did not however point out these Circumstances so circumstantially. He rather dwelt on the Effect of his Whole picture, on the Composition of it, it's Force & it's Dignità, none of which things the Order with all his Accuracy had ever thought". Indubbiamente Mengs – in virtù del suo stile formatosi sui modelli francesi – rispetto a Batoni contava su migliori premesse per poter realizzare un ritratto di rappresentanza. Viceversa, la forza e i pregi della ritrattistica di Batoni si esprimevano soprattutto nell'elegante e delizioso ritratto dei giovani protagonisti del Grand Tour. Ne era consapevole anche Winckelmann, quando giudicò il ritratto a figura intera di Sir Wyndham Knatchbull-Wyndham, dipinto da Batoni nel 1758 a Roma, "uno dei primi nel mondo"<sup>26</sup>. Ciò potrebbe spiegare perché Mengs avesse scelto proprio questa tipologia per il suo ritratto di Sir Brook Bridges, senza raggiungere però il brio e il fascino dell'opera batoniana<sup>27</sup>. Nello stesso periodo Bridges si era fatto ritrarre anche da Batoni<sup>28</sup> ed è quindi consentito un confronto assai indicativo. A parte le sembianze, i due ritratti, differenti per la loro impostazione, visualizzano lati contrastanti della persona effigiata. Mengs raffigura l'appena venticinquenne aristocratico in un portamento autorevole, con una veste di gala, pelliccia d'ermellino e un gilet riccamente ornato, evidenziando così la sua posizione sociale quale terzo baronetto di Goodnestone Park. Batoni, invece, coglie nel giovane uomo l'aria del nobile dilettante: è seduto rilassato, tenendo un libro di schizzi socchiuso



1. Anton Raphael Mengs,  
*Onorato Caetani*, 1779  
olio su tavola, 50 × 46,4 cm.  
Roma, Fondazione Camillo  
Caetani

nella mano appoggiata sulla scrivania, e rivolge all'osservatore il suo viso penseroso. Nel ritratto di Mengs si viene a conoscere l'atteggiamento ufficiale, quello di Batoni, invece, permette di gettare uno sguardo nella sfera privata del personaggio. In un altro caso le cose si presentano esattamente al contrario. Monsignor Onorato Caetani, che nel 1779 si fece effigiare sia da Mengs (fig. 1) sia da Batoni, espresse la differenza tra i due quadri con una frase concisa e conclusiva: "Batoni mi ha dipinto come mi conosce Roma, Mengs mi ha dipinto come mi conosce Mr. De Felice"<sup>29</sup>.

Sembra che il confronto tra il volto "pubblico" e quello "privato" rispecchi una particolare inclinazione del Settecento, soprattutto evidente nei viaggiatori inglesi. Ne dà testimonianza una lettera scritta da Henry Lyte al padre del suo protetto, il giovane

John Lord Brudenell, da lui accompagnato dal 1754 al 1760 a Roma dopo un lungo Grand Tour. I suoi regolari resoconti informano sulle circostanze di due incarichi che Mengs e Batoni avevano ricevuto dal tutore per il ritratto del lord allora ventitreenne<sup>30</sup>. Il 1 marzo del 1758 Lyte scrive al conte di Cardigan: "Mengs and Batoni have both begun my Lord Brudenell's portrait, the former a full-length and the other a half-length. They have promised to finish them out of hand and they will both be fine pictures the more so as there is great emulation between those celebrated painters". Già il 21 giugno il tutore poteva dare notizia che entrambi i ritratti erano pronti per la spedizione in Inghilterra. Dal rispettivo passo risulta quanto importasse a Lyte – ritratto a sua volta da Mengs – il fatto che i due pittori lavorassero in competizione. Ciò gli sembrava la migliore garanzia che il destinatario dei due ritratti non solo potesse ricevere la "likeness" cioè l'immagine di suo figlio in viaggio già dal 1751, ma anche due "fine pictures". Quest'affermazione riflette in modo indiretto una disputa radicata nelle teorie accademiche, le quali negavano al ritratto ogni valore artistico. In effetti, un ritratto che oltre la perfetta rassomiglianza evidenzia differenti caratteri stilistici si presenta a pieno titolo come una vera opera d'arte e sottrae quindi fondamento al dogma accademico, secondo il quale un ritratto sarebbe soltanto una pedissequa imitazione della natura. Filarete già riconobbe nella differenza stilistica tra ritratti della stessa persona realizzati da più pittori, un segno della "sottigliezza" che l'osservatore percepisce confrontando la rassomiglianza con il modello e misurandola alle maniere pittoriche, in modo da essere in grado di formulare un parere da conoscitore<sup>31</sup>.

Ritroviamo qui il concetto della *subtilitas*, così fondamentale nella leggenda di Protogene e Apelle. La *subtilitas* non è solo l'elemento chiave che individua le specifiche differenze stilistiche, ma indica anche la distanza tra la mera imitazione della natura e l'arte del pittore, consistente nella pennellata che fa diventare il ritratto un'opera d'arte. Così il genere del ritratto conquista un rango artistico, che difficilmente ci si sarebbe aspettati nella Roma settecentesca, imbevuta di concetti accademici. Sembra, infatti, che i due pittori, consapevolmente in gara, abbiano accettato le regole di questa competizione, rilanciandosi la palla a vicenda, come nell'aneddoto di Apelle e di Protogene che conferiva il giusto peso alla differenza di maniera e cioè alla sottigliezza. La messa in scena – non a caso Thomas Robinson ha scelto proprio il termine *performance* – prevedeva, a volte, lo scambio dei modi stilistici, agevolato forse anche dal

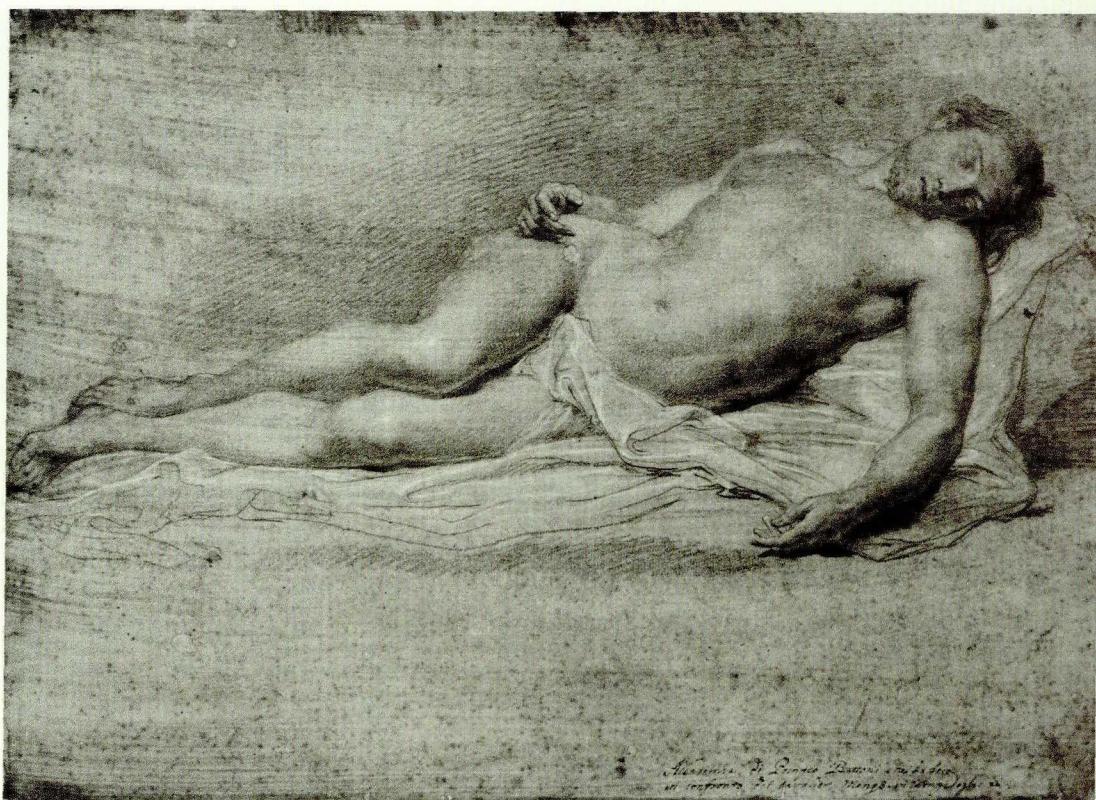
fatto che entrambi i pittori venivano a sapere dai loro clienti come il concorrente avesse concepito la sua opera. Non si potrebbe neanche escludere tuttavia che concordassero personalmente sul modo di far funzionare il meccanismo, che comportava vantaggi economici per entrambi come dimostra bene l'esempio dei due ritratti di Brudenell. Mengs raffigura il giovane (fig. 2), che indossa un mantello rosso-marrone ornato di pelliccia, a figura intera seduto alla sua scrivania. Sul tavolo è posto, circondato da lettere e libri, il busto all'antica di suo nonno, mentre il giovane tiene in mano un libro aperto. Il suo sguardo vago è immerso in una nobile malinconia. A differenza di Batoni, che ha scelto spesso questo tipo di ritratto esigente e impegnativo, Mengs non dava preminenza a questa tipologia come confermano altri suoi ritratti di personaggi inglesi<sup>32</sup>. Mentre Batoni si è servito dei consueti accessori del suo repertorio come requisiti abilmente allestiti – il cane, la statua, il fondo paesistico<sup>33</sup> –, Mengs inserisce gli stessi accessori in un contesto compositivo offrendo però una lettura di carattere narrativo: sorvegliato dal suo antenato, il giovane lord, in contemplazione delle carte raccolte o da sistemare, è seduto con il cane ai piedi nello studio di casa sua, un interno ravvivato dalla luce pomeridiana soffusa, la cui porta aperta fa intravedere un paesaggio alberato. Batoni lo rappresenta invece come figura in appena tre quarti, con una partitura in mano e il liuto sistemato nella piega del braccio pronto per suonare. Il mantello rosso ornato di pelliccia si avvolge con slancio intorno ai fianchi, e la giacca di velluto color blu brillante, il gilet ricamato e la camicia bianca, insieme con lo sfondo rosso, creano un vivace accordo cromatico che mette bene in scena il pallido viso che con il suo sguardo trasognato è rivolto verso lo spettatore. Grazie al vivace colorito, Batoni dona al ritratto una caratteristica propria e inconfondibile. Visto che ambedue i ritratti rivelano aspetti indicativi della tipologia del concorrente si è tentati di ipotizzare un voluto scambio di maniera che implica nello stesso momento anche una vicendevole critica. L'ipotesi sembra confermata dalla partitura aperta in mano a Lord Brudenell. Il passo delle note riporta il finale dell'ultimo tempo della sesta sonata dell'opera n. 5 (1700) di Arcangelo Corelli, un pezzo molto noto che in quel periodo ebbe molto successo proprio in Inghilterra. D'altro canto è proprio questo brano musicale ad avvalorare l'ipotesi della *subtilitas* in quanto s'indirizza anche a Mengs, il quale, sin dalla gioventù, fu un grande ammiratore della musica di Corelli<sup>34</sup>. Tuttavia questo indizio si presenta in modo così sottile da rivelarsi – come la seconda linea tracciata da Apelle – solamente a colui al quale è rivolto.



2. Anton Raphael Mengs, *Lord John Brudenell-Montagu, 1758*, olio su tela, 244 x 171,5 cm. Kettering, Boughton House

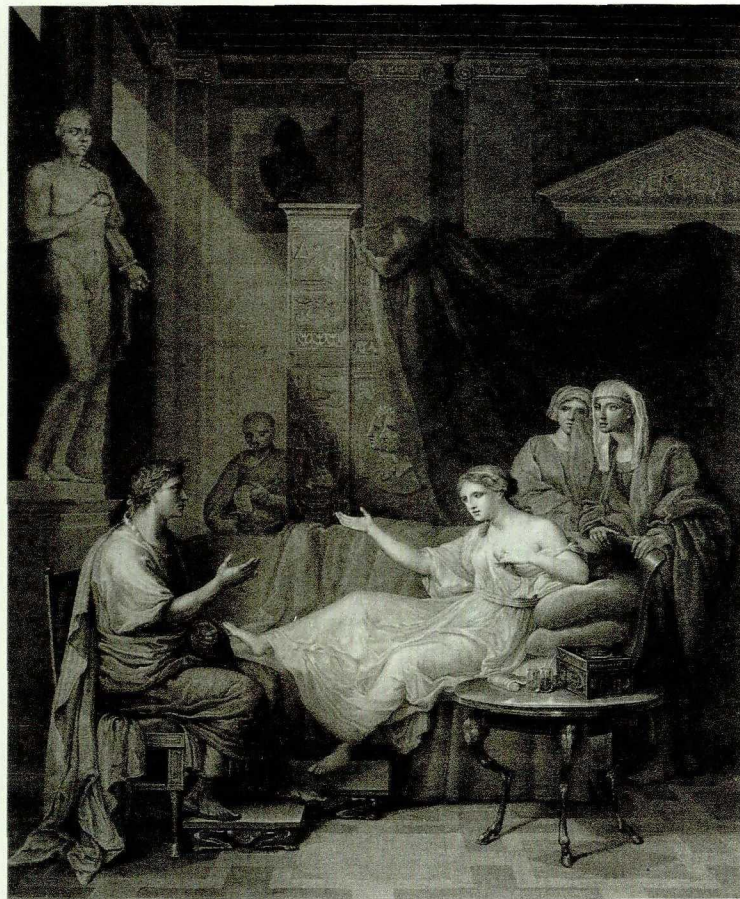
Il paragone con i due pittori antichi non è però valido a tutti gli effetti. Soprattutto non è pertinente per le ambizioni artistico-teoriche<sup>35</sup> e per la posizione sociale dei due pittori. Sotto questo punto di vista è piuttosto Mengs a potersi aggiudicare il titolo di nuovo Apelle il quale, come pittore di corte e favorito di Alessandro Magno, occupò una posizione eminente, paragonabile a quella che Mengs ebbe come primo pittore della corte sassone-polacca (1745-1761) e successivamente della corte spagnola (1761-1779). Quando, nel 1751, Mengs arrivò a Roma all'età di ventitré anni, Batoni era già all'apice della sua carriera. A partire degli anni quaranta del secolo, il lucchese aveva realizzato numerosi dipinti allegorici e mitologici di alto livello, i quali non solo per la scelta dei temi, ma anche per lo stile consapevol-

3. Pompeo Batoni,  
*Studio per un Cristo morto*, 1773,  
sanguigna su carta ocrea,  
328 x 538 mm. Würzburg,  
Martin von Wagner Museum



mente maestoso e accademico appagavano tutte le richieste della committenza facoltosa. Mengs, invece, era al servizio di una corte che anche negli anni romani metteva forti limitazioni alla sua attività privata. Inoltre la sua opera non si basava solo su presupposti diversi, ma aspirava anche ad altri ideali. Ciò si spiega da un lato con la difficoltà di assicurarsi di un canone artistico, dall'altro lato dall'ambizione di affermarsi proprio a Roma. Una conseguenza era il suo rapporto con l'Accademia di San Luca. Evidentemente, come forestiero, egli teneva sin dall'inizio a essere accolto come "socio ordinario", per poter in questo modo rafforzare la sua posizione a Roma. Batoni, invece, dimostrava poco interesse per le attività dell'Accademia di San Luca, della quale era membro sin dal 1741. Affermando che Batoni non mise mai piede in Accademia, Boni giustifica tale atteggiamento con la prudenza del pittore che "non voleva fare in intrighi e fastidi per li quali il suo buon naturale non era fatto"<sup>36</sup>. Sappiamo però che proprio nella sede dell'Accademia i due pittori – forse per la prima volta – si incontrarono di persona durante l'adunanza del 17 dicembre 1752<sup>37</sup>. Lo scarso interesse dimostrato in seguito da Batoni per le faccende accademiche era forse dovuto a eventi che precedettero l'elezione di Mengs a *princeps*, avvenuta il 16 dicembre 1770. Nell'adunanza del 18 novembre 1770, quando furono presentati i candidati, era stato nominato anche Batoni, che pur risultando assente otten-

ne quattro voti, mentre solo tre voti furono dati a Mengs, anch'egli assente. In seguito non si fece più parola di una candidatura di Batoni che forse per lealtà verso Mengs, che non avrebbe avuto altre occasioni per assumere la prestigiosa carica, aveva manifestato il suo disinteresse in proposito<sup>38</sup>. La sua indifferenza verso l'Accademia, tuttavia, si riferiva in primo luogo alle sue pesanti strutture burocratiche, ma non al vero e proprio senso di essa cioè all'insegnamento, vale a dire al disegno dal modello vivo<sup>39</sup>. La prassi grafica di Batoni si fonda in effetti sulla perfetta fusione tra la rigorosa imitazione della natura e l'ideale dell'antichità<sup>40</sup> e su questo punto regnava certamente pieno accordo tra i due pittori<sup>41</sup>. Molti dei loro disegni accademici rivelano inoltre quanto fosse grande la concordanza nella resa del nudo. Particolarmente indicativo però deve essere stato un "concorso" privato, al quale entrambi si presentarono, nel 1773, presso l'Accademia del Nudo in Campidoglio. Stando all'iscrizione sul foglio di Batoni che raffigurava un *Cristo morto* (fig. 3), il disegno era nato proprio in competizione con Mengs<sup>42</sup>. A parte le minime divergenze e le varianti nel drappeggio, emergono soprattutto le differenze nel tratto; persino la copia coeva del disegno di Mengs – unica testimonianza dell'opera, perduta<sup>43</sup> – rivela che l'autore aveva conferito al suo disegno un *ductus* continuo, mentre Batoni aveva scelto un chiaroscuro a tratteggio. L'armonia tra le membra del corpo e la forma



ideale, tuttavia, era realizzabile soltanto mediante un modello corrispondente perfettamente ai canoni classici della proporzione. Ciò spiega perché il modello di nome Nicola, al quale i partecipanti al già ricordato banchetto del 1771 avevano fatto un brindisi, fosse una persona tanto stimata da essere invitata in una simile occasione.

Che il pubblico romano seguisse attentamente le prove dei due pittori, è confermato dalla già ricordata lettera di Thomas Robinson del 1760, nella quale egli aveva messo a confronto i ritratti di papa Clemente XIII, dipinti da Mengs e da Batoni. Robinson riporta inoltre che quando fu chiesta a Mengs la sua opinione su Placido Costanzi e Batoni quali pittori più rinomati della Scuola romana di allora, egli rispose "that the Performance of Costanzi resembled that of a bad Painter in a Good Age, whereas the other's were alike that of a good Painter in the Style of a bad Age"<sup>44</sup>. Lo stesso Robinson assunse una posizione più critica verso Batoni, come dimostra il suo commento a una composizione che raffigurava il *Congedo di Ettore da Andromaca*, alla quale entrambi i pittori lavoravano in quel periodo. Il dipinto di Batoni (disperso), destinato al duca di Northampton, è tramandato da uno studio preliminare<sup>45</sup>, mentre del-

la composizione mengsiana si è persa ogni traccia<sup>46</sup>. La conclusione di Robinson è tanto breve quanto precisa: "As to the Historical Picture of Hector and Andromache I shall only make one distinction between them without entering into a detailed Account of them. Which is, that Menx has drawn Hector Andromache and Astyanax within the Walls of Troy, while Battoni's is il Signore Ettore, la Signora Andromache & il fanciullo Astyanax on the Theatre in the Haymarket"<sup>47</sup>. Winckelmann nella sua descrizione del quadro di Batoni ha usato le stesse espressioni elogiando il colorito ma rimproverando la mancanza dello "spirito omerico" che riconduceva ai suggerimenti di un giovane pittore dell'Accademia francese dal quale Batoni avrebbe appreso il concetto del suo dipinto<sup>48</sup>.

Una simile situazione si offre nel caso di altri due dipinti che raffigurano lo stesso soggetto, realizzati da Mengs e da Batoni nello stesso periodo. Tra il 1759 e il 1760 Mengs dipinse *Incontro tra Augusto e Cleopatra* (fig. 4), commissionatogli dal banchiere inglese Henry Hoare. Allorché il committente comunicò alcuni suoi dubbi sulla figura di Cleopatra, il pittore si sentì obbligato a una giustificazione per iscritto<sup>49</sup>. Mengs difese l'umile portamento di

4. Anton Raphael Mengs, *Incontro tra Augusto e Cleopatra*, 1759-1760, olio su tela, 305 x 212 cm. Stourton, Wiltshire, Stourhead House

5. Johann Pleikart Bittheuser (da Anton Raphael Mengs), *Incontro tra Augusto e Cleopatra*, 1808, incisione

6. Anton Raphael Mengs,  
*Semiramide riceve la notizia  
 della rivolta babilonese*, 1755,  
 olio su tela, 105,5 × 137 cm.  
 Bayreuth, Neues Schloss



Cleopatra criticato da Hoare invocando Plutarco, il quale descrive dettagliatamente questo incontro, che fu davvero umiliante per la regina. Cleopatra avrebbe incontrato Augusto non da vincitrice, ma da sconfitta. Mengs, in effetti, era convinto che una ragionata visione del suo quadro dovesse far sorgere nello spettatore la sensazione di assistere a un evento storico ("l'effet qu'elle auroit pû faire en Nature"). Il richiamo alla verità storica comprende la rinuncia alla convenzione sociale che non poteva accettare una regina nelle vesti di una postulante umiliata<sup>50</sup>. Batoni, invece, rispettava questa convenzione, quando realizzò lo stesso tema nel 1755 per volere della margravia Wilhelmine di Bayreuth, scegliendo il momento della scena dell'incontro che vede Cleopatra giustificarsi davanti a Ottaviano nell'indicare il busto di Cesare (cat. 79). Nella probabile prima versione del suo dipinto anche Mengs aveva raffigurato questo preciso momento (fig. 5), caratterizzando però anche qui Cleopatra come una donna sconfitta. La struttura dialogica di questa composizione mette in risalto la fatale serietà del confronto, dal quale Cleopatra trasse l'unica conseguenza coerente, vale a dire il suicidio. L'interpretazione di Batoni smorza invece questo aspetto, dando l'impressione che Cleopatra sia quasi riuscita nel

far cadere anche Augusto nella rete della seduzione. La maestà della regina vince qui a costo dell'indeterminatezza dell'azione.

Confrontando il dipinto di Batoni che raffigura il medesimo tema di quello commissionato a Roma nel 1755 a Mengs (*Semiramide riceve la notizia della rivolta babilonese*: fig. 6), risulta evidente che entrambe le composizioni si rifanno alla tipologia del quadro storico a mezzefigure. L'affinità formale delle due composizioni deriva dalla loro funzione contestuale e dal loro allestimento nel castello di Bayreuth. Erano destinati infatti a essere utilizzati come sopraporte per la sala d'udienza del margravio con la funzione di *exempla virtutis*, atti a illustrare l'agire responsabile del reggente<sup>51</sup>. Il dipinto di Mengs raffigura Semiramide, regina degli Assiri, la quale interrompe la sua toiletta nel momento in cui le viene data la notizia della rivolta babilonese, per assumere personalmente il comando militare, dichiarando che i suoi capelli sarebbero stati intrecciati solo nel momento in cui fosse riuscita a ristabilire l'ordine<sup>52</sup>. L'"accoppiamento" dei due dipinti nella residenza di Bayreuth, durato solo per pochi anni, è finora l'unica testimonianza di un tale confronto diretto tra i due protagonisti. Quali fossero le intenzioni della margravia lo si leg-



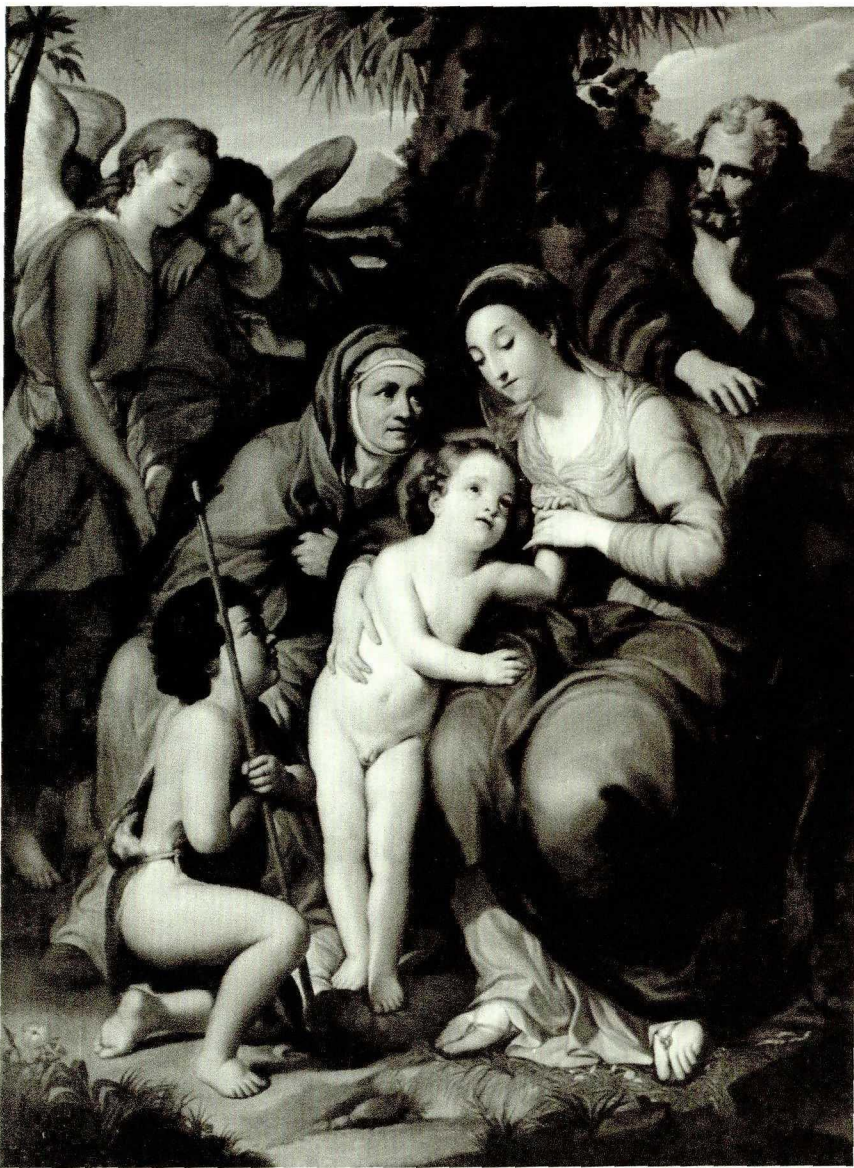
ge in una sua lettera al fratello Federico II di Prussia in cui menziona la sua visita allo studio romano di Mengs. Il suo è un generico apprezzamento, quando dichiara che egli quasi eguagliava Tiziano e Reni e che aveva preso molto anche da Raffaello. Ciò che la rendeva fiera e soddisfatta, invece, era proprio il fatto che un giovane pittore tedesco fosse riuscito ad affermarsi a Roma, la capitale dell'arte<sup>53</sup>. Inteso in questo modo, l'allestimento dei due dipinti in coppia era quindi una riprova che un pittore tedesco poteva tener testa a un famoso contemporaneo italiano. Federico II variò l'idea del confronto programmatico, accostando due dipinti di Mengs a un'opera di Batoni e a una di Costanzi<sup>54</sup>.

Un simile progetto che prevedeva due quadri gemelli dei più rinomati pittori romani ebbe anche Sir Watkin Williams-Wynn, noto collezionista inglese che durante il suo Grand Tour nel 1768 richiese una importante prova a ciascuno dei due artisti. Come molti altri lord inglesi, a Roma non si limitò ad acquistare sculture antiche, ma s'interessò anche alla pittura moderna, promossa dagli stessi agenti che fungevano da *ciceroni* e da mediatori nell'acquisto di sculture e dipinti antichi. Conformemente al proprio rango, egli, assieme ai suoi compagni di viaggio Thomas Apperley e Edward Hamilton, si era fatto ritrarre da Batoni il quale abilmente tradusse il *conversation piece* in scala monumentale<sup>55</sup>. Nello stesso tempo commissionò a Batoni anche un quadro storico con figure a grandezza naturale, rappresentante *l'Incontro tra Bacco e Arianna sull'isola di Nasso* (cat. 81)<sup>56</sup>. Tramite la mediazione di James Byres<sup>57</sup> infine ordinò a Mengs – dal 1761 residente a Madrid – come *pendant* di quasi uguale grandezza il dipinto raffigurante *Perseo e Andromeda*. Non sappiamo a chi spettasse la scelta dei soggetti<sup>58</sup> ma non è da escludere che fosse stata lasciata alla discrezione dei due pittori. Batoni aveva terminato la sua opera già nel 1773 e quindi è molto probabile che Mengs ne fosse a conoscenza nel momento di iniziare la sua composizione<sup>59</sup>. Sembra che questa conoscenza lo abbia aiutato ad esprimere meglio i suoi principi artistici e a creare una "rigorosa" contro-immagine all'interpretazione batoniana caratterizzata da un *pathos* lirico. Quando il dipinto di Mengs fu esposto finalmente nel suo studio romano all'inizio di febbraio del 1778, Batoni si vide indotto, a sua volta, a esporre nel suo studio due opere eseguite senza commissione. Questi eventi si apprendono da una lettera di Francesco Milizia che fa intendere chiaramente di appartenere a quelli che avevano prese le parti di Mengs<sup>60</sup>. Di diverso tenore era invece la reazione di Johann Gottlieb Puhlmann che dopo una visita nello studio di Mengs annota:



"Il 31 di gennaio mi sono recato allo studio di Mengs per vedere il quadro con Perseo ed Andromeda appena compiuto che finisce per esaltare ancora di più i meriti del Batoni"<sup>61</sup>. In questa stessa occasione toccò all'agente fiorentino Gianantonio Armano di esprimere la definizione più calzante sulla diversa natura artistica dei due pittori. Egli afferma: "Io credo con lei che il Mengs sia superiore a Battoni, ma non resta escluso però, che se il Battoni avesse coltivato l'ingegno come l'altro e che gli incontri d'opere grandi avesse favorito lui ugualmente, il Battoni sarebbe tre volte più che Mengs essendo l'ingegno di Mengs limitato, e l'altro senza confini ed eccone la prova. Il Battoni fa quello che sa, cioè pensa un quadro, e senza mutar niente affatto del pensiero finisce l'opera. Il Mengs per lo contrario sa quello che fa pensa una cosa bene e nel considerarla la muta in meglio e mai si contenta perché il tipo che si forma

7. Anton Raphael Mengs, *Natività*, 1754-1755, olio su rame, 66,5 × 48,2 cm. Rohrau, collezione Harrach



8. Anton Raphael Mengs, *Sacra Famiglia con santa Elisabetta, san Giovannino e due angeli*, 1749, olio su tela, 186,7 × 143,8 cm. Collezione privata

è superiore alle forze del suo pennello e non si trova mai persuaso dell'opera sua<sup>62</sup>.

Un'ulteriore variante di questo dialogo artistico offrono i ritratti del granduca di Toscana, Pietro Leopoldo di Lorena, effigiato da entrambi i pittori a distanza di pochi anni. Le "Notizie del Mondo"<sup>63</sup> riportano, il 18 giugno del 1770, che la copia a figure intere di Batoni<sup>64</sup> del doppio ritratto raffigurante l'imperatore Giuseppe II e suo fratello Pietro Leopoldo – eseguito a Roma nella primavera del 1769 (cat. 66) – era stata esposta a palazzo Pitti in presenza dell'aristocrazia di corte e degli artisti (*professori*), prima di essere inviata a Vienna il 7 luglio del 1770. Tutti gli astanti concordarono sui grandi meriti del pittore. È un dato sicuro che Mengs fu tra quei *professori* che applaudirono l'opera, in quanto egli, il 9 giugno 1770, era arrivato a Firenze per un prolunga-

to soggiorno. A ogni modo, nella sobria semplicità il suo ritratto del granduca<sup>65</sup> risente indubbiamente dell'opera batoniana, che aveva stabilito un modello nuovo per la ritrattistica ufficiale, in perfetta armonia con lo spirito illuministico e il gusto che caratterizza questi due monarchi<sup>66</sup>.

La reciproca attenzione per le opere di analogo soggetto del rivale, tale da rendere possibile un giudizio, offriva anche lo spunto per riflessioni sulle differenze circa le idee sull'arte. Quest'affermazione, che si nasconde nell'aneddoto di Plinio, è verificabile in una testimonianza viva che si riferisce al dipinto rappresentante la *Natività*<sup>67</sup>, eseguito da Mengs nel 1755. Secondo il costume diffuso a Roma, il pittore aveva esposto pubblicamente nel suo studio l'opera destinata al conte Harrach (fig. 7). Di quest'evento mandò notizia a Vienna Giuseppe Dionigio Crivelli, l'agente romano del conte Harrach, riportando i particolari della visita di Batoni nello studio di Mengs: "Fra tanti giudizi favorevoli stimo di tutti quello di Battoni, il quale benché non sia troppo amico di Mengs, ha voluto vederlo due volte, e ultima si è trattenuto più d'un'ora a considerarlo minutamente a parte a parte, e dopo d'averlo esaminato ed approvato ogni cosa mi confessò, che le teste dei cherubini lo rapivano, ed era di sentimento, che nessuno de' nostri pittori sarebbe capace di faregli con tanto gusto, e finita morbidezza. Lodò varie cose in particolare come le teste del S. Giuseppe, della Madonna e le mani, gli piacque parimente il bambino, ma poi tornava sempre alla gloria, da cui non sapeva staccarsi"<sup>68</sup>. L'accentuato interesse di Batoni per questo dipinto è comprensibile se si confronta il suo *Presepe* del 1748 (cat. 29). Anche qui si tratta di un quadro da *cabinet* di piccole dimensioni che con la sua luce notturna riflette, infatti, la *Notte* di Correggio, ma che per la sua composizione ricorda soprattutto il modello di Carlo Maratti<sup>69</sup>. Anche nel dipinto di Mengs è ravvisabile il ricorso a Correggio, mentre viene escluso il filone della tradizione marattesca. Nella prima versione, abbandonata a causa di difetti tecnici del supporto<sup>70</sup>, gli effetti del chiaroscuro e i contorni morbidi e soffici sono esclusivamente debitori di Correggio, mentre nel rame della collezione Harrach trovano più risalto i tratti raffaelleschi. In sintesi, le due versioni della composizione, differenti in senso stilistico, rivelano la capacità del pittore tedesco nell'impiego ragionato e consapevole di un determinato modo – e, di conseguenza, dei rispettivi mezzi stilistici –, conforme al suo ideale della fusione delle migliori caratteristiche dei massimi maestri del Rinascimento<sup>71</sup>. Su questo punto il rivale più giova-

ne supera Batoni e ciò aveva a che fare con il suo essere "forestiere" in senso biografico e culturale. Forse Batoni, osservando il dipinto, si rese conto che il suo rivale tedesco si era appropriato degli stessi modelli vincolanti anche per lui, però senza soffermarsi sulla strada seguita dalla schiera dei pittori maratteschi. Mengs spiega il suo punto di vista in una lettera programmatica che risponde alla domanda di un allievo, indeciso se doveva imparare a Roma presso un pittore oppure studiare da solo le opere dei grandi maestri: "Di qual parere io possa essere su questo particolare, lo testimifica la condotta mia, che fu di studiare sempre le opere de' valentuomini; perchè vedevo il funesto esempio di tanti giovani invecchiati negli studj de' professori, quasi senza il minimo frutto [...] Non vidi altro, che invidia; le scuole divise in sette, e Roma ridotta in un labirinto, in cui quasi necessariamente dovevo perdermi [...] Non ebbi allora altra scorta, che la ragione, e i documenti, che avevo ricevuto nella mia educazione, mediante la lettura de' buoni libri [...] Avendo pertanto fatte queste riflessioni, ho cercato di andare a raccogliere l'acqua alle prime fonti"<sup>72</sup>.

Batoni si era comportato in maniera simile quando, non ancora ventenne, arrivò a Roma nel maggio del 1727. Onofrio Boni rileva che egli non seguì nessuno dei rinomati maestri romani, copiando invece, instancabilmente, Raffaello e le opere antiche. Stilisticamente egli rimaneva tuttavia debitore dell'accademismo romano segnato da Carlo Maratti, come dimostra la sua prima pala d'altare pubblica nella chiesa di San Gregorio al Celio<sup>73</sup>. È difficile decidere se si trattò di una decisione consapevole oppure se egli – come afferma Heinrich Meyer – "non badava mai a rinnovamenti nel gusto"<sup>74</sup>. Certo è che nella Roma papale un pittore senza impiego fisso come lo era Batoni si poteva affermare solamente con uno stile conforme alle norme della pittura ecclesiastica romana, le quali erano state, appunto, improntate fortemente da Carlo Maratti. A maggior ragione suscita interesse il fatto che il giovane Mengs, quando nel 1749 espose a Roma la sua prima opera di soggetto religioso (fig. 8),<sup>75</sup> quasi si risentì quando un monsignore con atteggiamento benevolo paragonò il dipinto a Maratti. Il pittore replicò bruscamente che non aveva per niente avuto l'intenzione di imitare Maratti<sup>76</sup>. Nel suo raffaellismo ingenuo e studiato questo dipinto anticipa elementi che s'incontrano mezzo secolo più tardi nella pittura religiosa dei Nazareni. Scavalcando la tradizione accademica del Seicento e del Settecento, il ricorso "filologico" a Raffaello era inteso in senso programmatico, mentre i conoscitori romani erano del parere che al giovane

pittore sassone occorressero altri anni di studi a Roma per impadronirsi della dovuta *facilità*<sup>77</sup>. Poiché Mengs non si appropriò mai questa *facilità*, neanche nei suoi tardi anni, pare legittimo presumere il suo vero e proprio *credo* artistico in questo distogliersi dalla tradizione romana. Per lui – a differenza di Batoni – disegnare dall'antico e copiare le opere di Raffaello non segnavano un cammino per perfezionare lo studio delle bellezze della natura, ma significavano la vera meta delle sue fatiche. Il ricorso alle basi canoniche della pittura mirava all'appropriazione dei fondamenti dai quali – grazie a un confronto, comprovato dalla teoria, con le opere e i maestri canonici – doveva scaturire uno stile nuovo. In effetti, Mengs era convinto di vivere in un'epoca di decadenza artistica, e i suoi sforzi miravano a un superamento della crisi mediante il ritorno alle radici<sup>78</sup>. Il concetto del totale rinnovamento della pittura sostituisce quindi la prassi di bottega imponendo al pittore l'obbligo d'una continua riflessione basata sulle norme della bellezza antica e della fedeltà al modello naturale. In maniera enfatica si potrebbe sostenere che Mengs ritenesse di dover inventare la pittura *ex novo*, mentre Batoni suonasse alla perfezione la tastiera del virtuosismo romano che si era raffinata per opera di molte generazioni.

Nel breve decennio tra il 1771 e il 1779, gli interessi di Mengs e di Batoni interferirono meno che tra il 1751 ed il 1761. Ne furono motivo le diverse circostanze della loro vita. Batoni continuò a servire una clientela in prevalenza forestiera con ritratti e a volte anche con quadri storici, mentre Mengs dopo il soggiorno romano di due anni (1771-1773) e il suo definitivo ritorno a Roma (1777) con una lauta pensione non dovette più badare a commissioni private. Indebolito dalla malattia, già le commissioni incombenti l'impegnavano in maniera tale da rifiutare altri incarichi chiedendo apposta onorari scoraggianti. Addirittura consigliò a un collezionista molto distinto di rivolgersi a Batoni perché avrebbe potuto meglio realizzare il soggetto richiesto. Il modo distaccato in cui Mengs definisce qui il rivale "primo pittore d'Italia" lascia supporre che in un certo senso egli ormai si senta piuttosto estraneo a questioni del genere<sup>79</sup>.

In un caso, però, si arrivò a un confronto conflittuale in cui a Mengs – almeno agli occhi di Batoni – toccò sicuramente la parte del "cattivo". Si tratta della commissione per la pala d'altare in San Pietro, affidata a lui nel 1771, e cioè molto tempo dopo il rifiuto del dipinto di Batoni con la *Caduta di Simon Mago* destinato allo stesso altare, da parte della Fab-



9. Anton Raphael Mengs,  
Autoritratto, 1773, olio su tavola,  
97 x 72,6 cm. Firenze,  
Galleria degli Uffizi

brica di San Pietro nel 1756<sup>80</sup>. In una lettera al cognato Anton von Maron, Mengs racconta in dettaglio i particolari di questa commissione. Egli assume, però uno strano atteggiamento che da una parte denota il suo orgoglio per l'onore ricevuto, ma evidenzia anche i suoi rimorsi dovuti all'inevitabile accusa di Batoni di essersi appropriato di un suo incarico ufficialmente cancellato, ma moralmente tuttora giacente: "Ciò ha molto dispiaciuto all'Illustrissimo Signor Cavalier Don Pompeo de Battoni il quale sene ha lamentato amaramente il che mi dispiace un poco ma mi consolo che egli non ha ragione contro a me poiché io ho agito da Galantuomo avendo ricusato di voler dipingere l'istesso soggetto, ma solamente volevo dipingerlo quando

lo cambiassero in quello di St. Pietro quando Gesù Cristo le dà le chiavi del Regno de Celi<sup>81</sup>. Sebbene la sostituzione del soggetto non trovi la sua unica spiegazione in questi aspetti piuttosto secondari<sup>82</sup>, il testo permette meglio di qualunque altra affermazione di seconda mano di conoscere l'opinione personale di Mengs su Batoni. Il fatto che ne elenchi tutti i titoli, attesta un certo disgusto verso la sensibilità di Batoni per le vanità mondane<sup>83</sup>, che viene confermata anche da James Northcote<sup>84</sup>. La ragione di questo pregiudizio è da cercarsi probabilmente negli ambiziosi trattenimenti sociali e culturali, dei quali, tuttavia, in casa Batoni erano responsabili la moglie e le sue belle figlie<sup>85</sup>. Mengs invece condusse una vita domestica piuttosto modesta, come conferma la descrizione che Bianconi ha dato del già ricordato banchetto del 1771, e che viene ribadita da numerose lettere di Winckelmann e dai racconti di Giacomo Casanova. Alle divergenze d'indole e di carattere si aggiungono quindi le differenze culturalmente determinate dello stile di vita.

Il confronto tra gli autoritratti dei due pittori nella collezione degli Uffizi evidenzia maggiormente questa divergenza. Batoni, considerando l'immagine che offre di sé (cat. 1), sembra un vero 'cortigiano', mentre Mengs si allontana da questo genere di classificazione grazie al suo gesto patetico (fig. 9). Quando nel 1773, Batoni promise di donare il proprio ritratto, fece sapere che per le dimensioni si sarebbe basato su quello di Mengs<sup>86</sup>. Ciò sta a indicare che i due quadri, seguendo i criteri di classificazione secondo scuole regionali applicati più tardi da Lanzi, erano destinati a formare una coppia. Tuttavia, non è più accertabile se nel 1787 l'autoritratto di Batoni sia stato veramente sistemato accanto a quello di Mengs<sup>87</sup>. A ogni modo, spettò a Lanzi di esprimere la sintesi di questo confronto: "Per quanto il Mengs abbia figurato a' di nostri, ha lasciato luogo alla gloria anche di Pompeo Batoni"<sup>88</sup>. Boni invece, il quale aveva pubblicamente espresso le sue simpatie per la riforma dell'accademismo romano promosso da Mengs<sup>89</sup>, interpreta la rivalità tra i due pittori come una fraterna e idealizzata competizione: "Dove l'uno mancava, supplendo l'altro, nascesse quindi quell'equilibrio di valore, e di credito, che accordò, loro viventi, la pubblica fama, e che essi stessi tacitamente confessarono, quando soli in una schiera di valentuomini loro coetanei, si contrastavano con nobile emulazione il primato dell'arte"<sup>90</sup>.

<sup>1</sup> Si veda lo studio fondamentale di Kris, Kurz 1979, pp. 153-157; inoltre Floerke 1913; Krems 2003 (Becksche Reihe 1539), con ulteriore bibliografia.

<sup>2</sup> Boni 1787b, p. 70.

<sup>3</sup> Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 420.

<sup>4</sup> Boni 1787b, p. 66.

<sup>5</sup> Meyer 1974, p. 298 (prima del 1815): "Als des Mengs Nebenbuhler um den höchsten Ruhm in der Kunst wurde Pompeo Batoni betrachtet, aus Lucca gebürtig 1708. In den damaligen Malerschulen gebildet, die den Fußstapfen des Carlo Maratti folgen wollten, würde Batoni wohl nie auf Geschmackserneuerungen bedacht gewesen sein, und wenn wir in seinen Arbeiten hin und wieder ein Annähern an die heuere Lehre gewahr werden, so möchte er den Anstoß dazu wohl nur von Mengs erhalten haben".

<sup>6</sup> Nagler 1835, I, p. 320: "Mengs alleine war im Stande durch den Weg des Verdienstes, nicht der Ränke und Cabalen, dem Batoni die oberste Stelle, die er 40 Jahre unter den Künstlern zu Rom behauptet hatte, streitig zu machen. Er hatte ohne Zweifel mehr praktisches Talent als dieser, dagegen war ihm Mengs in der Theorie überlegen".

<sup>7</sup> Come riporta Karl Friedrich von Rumohr, il fatto fu così presentato dall'anziano Fiorillo a Gottinga, che era stato allievo di Batoni a Roma dal 1761 al 1765 (Justi [1872] 1956, II, pp. 394-395).

<sup>8</sup> Azara ha riferito un episodio relativo al giudizio su di un dipinto comprato da papa Clemente XIV che chiese una valutazione a Mengs, dopo che il giudizio di un altro pittore ignoto era probabilmente stato determinante per l'acquisto, il quale quadro fu giudicato poco felice da Mengs; Ticozzi mette questo fatto in relazione con Batoni insinuando che Mengs "mostrava di avere poca stima di Batoni, sebbene fosse il migliore de' suoi contemporanei" (Ticozzi 1830-1833, I (1830) p. 435); per il giudizio di Mengs sul Batoni: Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 421.

<sup>9</sup> Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 419 (nota). Similmente anche Ticozzi 1830-1833, I (1830), p. 435: "Batoni sentiva vantaggiosamente di Mengs, ma ne biasimava il colorito".

<sup>10</sup> Gian Ludovico Bianconi, *Elogio storico di Antonio Raffaello Mengs (1779)*, in Perini 1998, p. 290; Meyer 1792, p. 128. Pare che Mengs abbia apprezzato la pala d'altare di Batoni nella chiesa dei Santi Celso e Giuliano, la cui parte superiore gli servì come modello nel comporre le sue glorie di Dio Padre, cfr. Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 421.

<sup>11</sup> Bottari, Ticozzi 1822-1825, VII, pp. 347-353. Il volume contiene in tutto nove lettere non datate di Bianconi inviate a Pio (morto nel 1799), il quale, in quel periodo, fu il segretario dell'Accademia Clementina a Bologna. La maggior parte delle lettere si riferisce alla pubblicazione, criticata sia dal mandante che dal destinatario, delle *Vite de' Pittori Bolognesi*, compilata da Luigi Crespi nel 1769.

<sup>12</sup> "Più giusto ancora sarà il paragone, replicai io, se considerate che somigliantissimi furono costoro anche d'inclinazioni e di persona: tant'è vero che le qualità del corpo moltissimo influiscono su quelle dell'anima" (Bottari, Ticozzi, 1822-1825, VII, p. 350).

<sup>13</sup> Bottari, Ticozzi, 1822-1825, VII, p. 356.

<sup>14</sup> "Allgemeine Literaturzeitung", 1788 (1785), II, pp. 165-168. Il passo di Boni a p. 19.

<sup>15</sup> Indicazioni bibliografiche in Krems 2003.

<sup>16</sup> "Incuriosito dalle opere del suo contemporaneo Protogene, Apelle si recò nella di lui bottega. Quando non lo trovò al lavoro, gettò una pennellata su una *tabula* pronta per la pittura, sistemata sul cavalletto. Poi avvisò la serva di mostrare al suo padrone questa linea, in modo che potesse capire chi fosse il visitatore che non aveva incontrato di persona. Protogene capì immediatamente che era stato Apelle a venire a trovarlo. In un colore diverso disegnò una linea ancora più fine sopra quella di Apelle e lasciò la casa. Ritornando, Apelle vide subito che Protogene l'aveva superato; tracciò quindi una terza linea che tagliò longitudinalmente le altre due, in maniera tale che non rimanesse altro spazio per un'ulteriore *subtilitas*. Con ciò Protogene ammise la sconfitta, ma conservò la tavola quale testimonianza per futuri artisti. Successivamente Apelle si mostrò generoso verso il suo rivale vinto, facendo in modo che egli potesse vendere a miglior prezzo i suoi dipinti, sino ad allora malpagati. Offrì cinquanta talenti per ogni dipinto di Protogene e fece correre la notizia che più in là li avrebbe voluti vendere come opere proprie. Questa azione, messa efficacemente in scena, illuminò gli abitanti dell'isola di Rodi sul valore delle opere del loro connazionale, che Apelle poté ora vendere a colui che offriva di più" (Plinio il Vecchio *Naturalis Historia*, XXXV, 82-83, 88: Harari, Ferri 2000, pp. 200-202, 204, si veda anche Kris, Kurz 1979, p. 128).

<sup>17</sup> Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, I, 333, introduzione a cura di L. Bartoli, Firenze 1998, p. 74.

In Ghiberti l'episodio assunse il carattere di un'asserzione mirata maggiormente alla concorrenza personale. Reputa, infatti, che Protogene si nascondesse al fine di essere testimone della sconfitta di Apelle. A proposito di questa ed altre interpretazioni dell'aneddoto e la sua ricezione dal XVI al XX secolo si veda van de Waal 1967.

<sup>18</sup> Kris, Kurz 1979, p. 128.

<sup>19</sup> Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 80: Harari, Ferri 2000, p. 200.

<sup>20</sup> Per la storia di questa commissione si veda Roettgen 1999, pp. 189-196 e Roettgen 2003, pp. 103-132, con ulteriore bibliografia.

<sup>21</sup> Mentre Batoni, inizialmente, insistette nel voler ricalcare i due affreschi del soffitto, mezzo che infine gli venne negato, Mengs fece a meno di questo ausilio. Horace Mann commentò il fatto così: "Mr. Mengs n'a pas voulu calquer quoique peut etre il auroit pu le faire s'il n'avoit pas préféré de le copier d'une manière plus en Maître, Mr. Batoni on doit pas mais se piquer d'habileté pour soutenir la reputation qu'il s'est acquise" (lettera ad Alessandro Albani del 15 maggio 1753, in Roettgen 1999, p. 192, doc. 30).

<sup>22</sup> Ivi, p. 193, doc. 46.

<sup>23</sup> Lettera ad Alessandro Albani del 10 aprile 1732, ivi, p. 191, doc. 23.

<sup>24</sup> West Yorkshire Archivi Service, Lord Grantham Papers, VR6032 (12325), pubblicato in Roettgen 2003, p. 489.

<sup>25</sup> Illustrato in *Mengs* 2001, n. 85 e Roettgen 2003, tav. XIV.

<sup>26</sup> Roettgen 2003, p. 489.

<sup>27</sup> Roettgen 1999, p. 264, n. 194.

<sup>28</sup> Clark, Bowron 1985, n. 203, fig. 189.

<sup>29</sup> Roettgen 1999, p. 267 e Roettgen 1968, pp. 35-52.

<sup>30</sup> Roettgen 1999, n. 220.

<sup>31</sup> Preimesberger 1999, p. 265.

<sup>32</sup> *Ritratto del conte di Northampton*, 1758, si veda Bowron, Kerber 2007, p. 61, fig. 56.

<sup>33</sup> Ivi, p. 62.

<sup>34</sup> Roettgen 2003, pp. 379-381.

<sup>35</sup> Secondo Puhmann, Batoni era intenzionato a scrivere un trattato sulla composizione dei dipinti di storia, Puhmann [1774-1787] 1979, p. 29 (20.1.1775).

<sup>36</sup> Boni 1787b, p. 69.

<sup>37</sup> Nel verbale (Roettgen 2003, p. 470) è annotato che Batoni si presentò in ritardo a quest'adunanza, nella quale si dovette discutere l'elezione del nuovo *principe* Ferdinando Fuga.

<sup>38</sup> Roettgen 2003, p. 533 (doc. biogr. 18.11.1770).

<sup>39</sup> Batoni presiedette per tre volte le classi nell'Accademia del Nudo fondata nel 1754, le quali si svolgevano in un turno mensile: nel gennaio del 1756, nel gennaio del 1758 e nel dicembre del 1759. Cfr. Pirotta 1969, pp. 328-329.

<sup>40</sup> Vedi anche il racconto di Johann Gottlieb Puhmann a proposito delle riunioni accademiche presso Batoni nella primavera del 1776: "Ogni sera, finita l'Accademia, egli mi dice dove ho mancato e come posso migliorare. Si prende anche l'incomodo il giorno dopo di farmelo vedere nelle statue antiche" (Puhmann [1774-1787] 1979, p. 88).

<sup>41</sup> Mengs scrive nelle *Lezioni pratiche di pittura*: "perché siccome nella pittura si deve esprimere ogni forma, che si presenta all'occhio come è nella natura, e siccome la bellezza delle forme dipende da quel poco più, o meno, che determina, e decide il carattere, o l'inclinazione di detta forma [...]. Chi desidera dunque disegnar bene, la prima cosa, che ha da osservare, è come sia la forma del corpo, che vuol disegnare, e la seconda il modo come si presenta alla vista" (Azara, Fea 1787, p. 217).

<sup>42</sup> L'iscrizione sul foglio eseguito in sanguigna (328 x 528 mm) dice: "Accademia di Pompeo Batoni che la fece in confronto del Cavalier Vings in Campidoglio". Probabilmente si tratta del disegno che Vincenzo Pacetti comprò il 29 giugno del 1795, insieme ad altre due accademie, dal figlio di Batoni, e delle quali una era stata realizzata in presenza di Mengs; si vedano Roettgen 2003, pp. 307, 340, Moret 2007, pp. 213-214.

<sup>43</sup> Il disegno di Mengs è stato copiato da Michelangeli de Carli, si veda Roettgen 2003, fig. p. 280.

<sup>44</sup> Roettgen 2003, p. 489.

<sup>45</sup> Besançon, Musée des Beaux-Arts, ill. in Clark, Bowron 1985, n. D45, fig. 210.

<sup>46</sup> Un bozzetto (Mosca, Galleria Tretjakow) del pittore russo Anton Losenko (morto nel 1773), che dal 1765 fino al 1769 soggiornò a Roma, frequentando la cerchia di Mengs, potrebbe rappresentare un riflesso di questa composizione che non è documentata da nessuna fonte scritta o figurativa (ill. in A.N. Sawinow, *Die Historienmalerei*, in Grabar, Lazarew, Kamenow 1976, p. 283. La composizione, lo stile e il concetto antichizzante del tema rivelano una chiara affinità con Poussin, caratteristica anche per le composizioni storiche di Mengs

di quegli anni, seguendo quindi un modello diverso rispetto allo studio di Batoni.

<sup>47</sup> Roettgen 2003, p. 489.

<sup>48</sup> "Das Gute dieses Gemähltes besteht allein in der Colorit, welche das fröhliche, das scheinende der Schule von Rubens hat, aber sie hat nicht den Männlichen Ton des Raphaels, des Titians und ihrer Schule, aber sie wird alle Unwißenden einnehmen. Die Zeichnung ist nicht fehlerhaft, aber es fehlt den Figuren der Homerische Gesit, welcher in jenen ist, und es scheint, der Mahler habe sich den Vorwurf seines Gemähltes von einem jungen Franzosen der Academie, die sich um Theil an ihn halten, aus dem gröbsten sagen lassen und sich mit solche Begriffen an seine Staffeley gesetzt [...]"; cfr. Winckelmann 1952-1957, II (1954), p. 111 (n. 380, lettera del 3 gennaio 1761, indirizzata a Stosch).

<sup>49</sup> Si è conservata solo la lettera di Mengs inviata a Hoare il 27 giugno 1761 (Wiltshire Record Office, National Trust Stourhead, 383/907), pubblicata in Roettgen 2003, pp. 493-494.

<sup>50</sup> Hoare scrive a Mengs: "Le caractère de la Majesté nous paroît un peu manquer, la quelle doit entrevoir au travers des ses Malheurs", Roettgen 1999, p. 158.

<sup>51</sup> Krückmann 2004, pp. 23-32.

<sup>52</sup> Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia* IX, 3.

<sup>53</sup> Lettere della margravia Wilhelmine a Federico II di Prussia del 23.5.1755, in Roettgen 2003, p. 474.

<sup>54</sup> A questo proposito cfr. Roettgen 1999, P2 e P3 e Roettgen 2003, p. 477 (17.3.1756).

<sup>55</sup> Bowron, Kerber 2007, p. 71.

<sup>56</sup> Clark, Bowron 1985, n. 353; fino al 1947 il dipinto era di proprietà degli eredi del committente.

<sup>57</sup> Ford, Ingamells 1997, p. 1030.

<sup>58</sup> Cfr. Boni 1787b, p. 53: "Un Signore Inglese, che nello stesso tempo ordinò al Mengs per compagna la liberazione di Andromeda".

<sup>59</sup> L'autoritratto a Liverpool, datato 1774, raffigura una parte della composizione come studio preliminare posto sul cavalletto, cfr. Roettgen 1999, p. 347, n. 279.

<sup>60</sup> "A me pare che Mengs sia un Pittore di prima Classe, e ch'ei possenga, e maneggi sovraneamente le quattro principali parti della Pittura, la Composizione, il Disegno, il Colorito, l'Espressione. Pompeo Battoni, vedendo tutto il Popolo di Quirino scorrere Mengs, ha esposto al pubblico due sue opere, fatte ultimamente non su commissione, ma darle a chi vuole dargli delle migliaia di scudi, una è la Sacra Famiglia, l'altra La pace e la Guerra. Anche questi due quadri sono lodati: io non li ho visti". Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. Di Sangiovanni, in *Lettere di Francesco Milizia* 1827, p. 93 (14.2.1778).

<sup>61</sup> Puhlmann [1774-1787] 1979, p. 145.

<sup>62</sup> Lettera a Giuseppe Pelli Bencivenni, Firenze, Archivio di Stato, Carte Pelli, 5135, cit. in Roettgen 2003, p. 574 (25.7.1778).

<sup>63</sup> "Notizie del Mondo", 18 giugno 1770, p. 407.

<sup>64</sup> Già Vienna, Castello di Schönbrunn, Gabinetto Vieux-Lacque, distrutto nel 1945, si veda Clark, Bowron 1985, pp. 315-316, n. 332, ill. in Vorster 2001, p. 111, fig. 109.

<sup>65</sup> Ill. in Padova 2001, p. 289.

<sup>66</sup> Boni 1787b, p. 57, conferma l'idea di Mengs che l'imperatore "onorò l'arte, scegliendo il primo Pittore che allora fosse in quella Città".

<sup>67</sup> Mengs 2001, p. 174.

<sup>68</sup> Lettera del 30 luglio 1755, si veda Roettgen 2003, p. 125.

<sup>69</sup> Clark, Bowron 1985, n. 120.

<sup>70</sup> Mengs 2001, pp. 172-173.

<sup>71</sup> *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto nella pittura*, in Azara, Fea 1787, pp. 48-49: "Conchiudo [...] che il pittore, il quale vuole trovare il buono, ossia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo [...] dagli antichi il gusto della bellezza, da Raffaello il gusto del significante, o dell'espressione, dal Correggio quello del piacevole, o dell'Armonia, e da Tiziano il gusto della verità, ossia del colorito".

<sup>72</sup> Lettera a Raimondo Ghelli, Madrid, 9 novembre del 1767, in Azara, Fea 1787, pp. 380-381.

<sup>73</sup> Clark, Bowron 1985, n. 15, fig. 17.

<sup>74</sup> Meyer 1974, p. 298.

<sup>75</sup> Mengs 2001, p. 165.

<sup>76</sup> Roettgen 2003, p. 96.

<sup>77</sup> Ivi, p. 467 (doc. biogr. 6.9.1749).

<sup>78</sup> Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 419: "Consultava il vero, rivedeva le opere de' primi luminari dell'Arte. Ne analizzava i colori, l'esaminava parte per parte a fin di entrare interamente nelle belle vedute e nello spirito di que' grandi esemplari".

<sup>79</sup> Lettera di Mengs del 2 marzo 1778 indirizzata al marchese Tommaso Antici: "Pare per altro che sarebbe adatto ad eseguire il pensiero di S. M. che per altro è bellissimo il S.r Pompeo Battoni [...]"; si veda Roettgen 2003, p. 569.

<sup>80</sup> Roettgen 1999, pp. 85-86 (n. 51) e Mengs 2001, p. 158.

<sup>81</sup> Lettera del 22 settembre 1772, si veda Roettgen 1999, p. 85.

<sup>82</sup> Bisognerebbe ricordare soprattutto la situazione politica del papato in quel momento storico, la quale suggerisce che la correzione tematica fosse dovuta a una decisione del papa. Questa tesi è stata riferita e comprovata da Peter Björn Kerber nel suo contributo *Petrinische Schlüsselrolle. Mengs und der Altarbildzyklus in den "navi piccole" von St. Peter* per il colloquio *280 Jahre Mengs* (Staatliche Kunstsammlungen und Technische Universität Dresden, 11-12 marzo 2008), di prossima pubblicazione.

<sup>83</sup> Diametralmente opposto è il racconto di Boni. Egli sottolinea che Battoni era un "nemico del fasto" e che raramente indossava le decorazioni conferitegli dal papa (Boni 1787b, p. 69).

<sup>84</sup> Northcote scrive l'11 settembre 1778: "Menges and Batoni who are both in Rome, hold each other with the utmost possible contempt. But Pompeo thinks that all that ever has been, is now, or ever shall be, is like the dirt of the street before him. But Mengs is much more liberal and magnificent [...] he has an infinite number who look up to him like a god, but Pompeo having twenty children is a little cut upon his pride", si veda doc. biogr. in Roettgen 2003, p. 574.

<sup>85</sup> Puhlmann [1774-1787] 1979, *passim*.

<sup>86</sup> Clark, Bowron 1985, p. 331, n. 369.

<sup>87</sup> Lo contraddice il ridimensionamento della tela, al quale aveva acconsentito la vedova di Battoni nel 1787, visto lo stato incompiuto del ritratto, si veda Clark, Bowron 1985, p. 331.

<sup>88</sup> Lanzi [1809] 1968-1974, I (1968), p. 419.

<sup>89</sup> Boni 1787b, p. 25: "Deve il saggio imitatore, lungi dalla servitù della copia, farsi proprio lo spirito di quegli originali, temperare le idee sul tuono di quelli, in una parola, se fosse possibile, far ciò, che Raffaele, gli Antichi in simili casi avrebbero fatto".

<sup>90</sup> Boni 1787b, pp. 18-19.