

A PROPOSITO D'UN RITRATTO DEL BATONI
INTRODOTTO NELLA GALLERIA BORGHESE.



ON Pompeo Batoni che, quasi ottuagenario, moriva nel 1787, la pittura di quel secolo a Roma si chiude nobilmente; la pittura, voglio dire, dallo stile festoso e disinvolto, dal pennello pieghevole a raffinate dolcezze, inconsapevole di sforzi, d'impacci, di freddezze, talora esuberante di pregi esteriori e quasi folleggiante, ribelle al peso d'ogni fardello scientifico, sempre esultante della sua sola virtù liberissima. Non fu un chiudersi repentino: un'aura degli esempi del Batoni sopravvive ancora per poco in Domenico Corvi, in Tommaso Conca, spiritoso decoratore, che sparge di un crepuscolo brillante di luce settecentistica il cominciar del secolo XIX; e infine alita più debolmente in Antonio Cavallucci. Giuseppe Cades dalla sua facilità ad imitar lo stile dei vecchi maestri è reso esitante ad accettare una massima stabile, ma egli è sempre un caratteristico settecentista che non fa atto di dedizione all'arte neoclassica; la quale, preparata già da qualche tempo, negli ultimi quindici anni del secolo invade rapidamente tutto il campo, ed estirpa l'arte di prima. Di quella pittura sopraffatta (oggi si direbbe *sorpassata*, con presuntuosa sentenza di condanna; quasiché i mutamenti fossero sempre ascensioni) l'ultimo rappresentante a cui possa meritamente applicarsi il titolo d'insigne, fu veramente il Batoni.

Due anni prima ch'egli morisse, fu dipinto a Roma un quadro, ch'era l'affermazione imperiosa e quasi insolente del nuovo principio. Rappresentava « il giuramento degli Orazi » ed era opera d'un giovine francese, che avea vinto il premio di Roma, già noto a Parigi come un brioso seguace del Boucher, e che, antivedendo i pericoli che l'attendevano sul Tevere, ove il Winckelmann non avea soltanto messe in onore le discipline archeologiche, ma s'era fatto apostolo d'un'arte che avrebbe dovuto essere la continuazione dell'antica, avea promesso agli ammonitori penserosi che l'antichità non l'avrebbe adescato. Che la predicazione d'un dotto, qual era il tedesco, abbia apportato nell'arte un così profondo rivolgimento, che le sue teorie fossero rimaste vitali e feconde a Roma quasi vent'anni dopo ch'egli, appena cinquantenne, era morto, assassinato a Trieste, è fenomeno degno d'osservazione, perchè unico nella storia. E più strano che mai sembra il caso, perchè al diletto dell'arte egli non sostituiva che una castigata rigidità marmorea, alla varietà dei tipi umani un tipo generico, proclamando che l'assoluta bellezza è come l'acqua assolutamente pura, che non deve aver sapore. Come poi egli non avvertisse

alcun sapore nell'arte greca, come stimasse che, dopo un sì lungo corso di secoli, dopo tante mutazioni d'ordine morale, dopo gli esempi d'un'arte rigenerata spontanea, come fioritura indigena, presso questo e quel popolo d'Europa, fosse possibile il rinnovare le stesse disposizioni d'ingegno, di cultura, di spirito, che avevano alimentata l'antica, è quesito che non è stato preso in esame, forse perchè la sapienza germanica, di cui egli era un araldo, non ha veduto una soluzione soddisfacente. Oggi noi latini, concordi coi connazionali di Winckelmann, possiam dire che venti secoli, riempiti di tante cose, prendono troppa estensione per poter essere ridotti allo stato di parentesi, chiusa la quale, il discorso può ripigliar il filo e il colore di prima; e diremo anche che quella predicazione racchiuse un funesto errore, onde si generò un dei periodi più infelici per l'arte, a redimere il quale non bastò il genio di Canova, ma valse soltanto a non lasciarlo deserto d'ogni ornamento.

Il giovine artista rivoluzionario che apriva il nuovo periodo, si chiamava Iacopo Luigi David. Prima di lui una moderata applicazione delle massime di Winckelmann era stata fatta da Anton Raffaello Mengs, specialmente nel *Parnaso* di Villa Albani, di cui il dotto tedesco, suo amicissimo ed ispiratore, messo a capo del Museo di quella Villa, gli avea procurata l'ordinazione, e che senza dubbio pretese fosse pittura rispondente al suo ideale. Ma non deve dirsi che il Mengs abbia fatto molto cammino su quella strada. Egli, come dimostrano i suoi scritti, ammirava le statue, sì, ma anche molto il Correggio e Tiziano; a Bologna fu preso da entusiasmo nel veder l'*Ercole e Anteo*, dipinti dal Guercino in un soffitto della Galleria Sampieri; e nella sala dei *papiri* della Biblioteca Vaticana dimostrò che qualche parte avea assorbito del vigore guercinesco, nella distribuzione almeno del chiaroscuro. Non meritò le lodi quasi illimitate che in vita gli fece il Cav. D'Azara; non meritò i biasimi, che di recente gli ha dati il Gillet. Se il suo gusto fosse stato affatto rattrappito nell'adorazione delle statue, si sarebb'egli costituito protettore di Goya, la cui insofferenza di freni è stata soltanto superata dai pittori anarchici nostri contemporanei? Fu anche un corretto pittore di ritratti, sebbene un po' freddo, nei quali la contaminazione neo-classica non si scorge affatto, quella contaminazione che pur può insinuarsi in un'immagine umana individuale, come di poi dimostrò lo stesso David e i seguaci italiani, Camuccini, Appiani, Benvenuti, Landi, Palagi ed altri; come dimostrò anche il Canova, che tuttavia dinanzi alla realtà si rinverginava ogni tanto; per esempio, quando scolpì Clemente XIII.

A Roma tuttavia il Mengs parve davvero l'antagonista del Batoni, nè valse che il tedesco esaltasse lealmente qualche dipinto dell'italiano, quello principalmente che il Batoni avea posto in S. Celso. I giovani si divisero in due schiere; e i partigiani del Mengs (Antonio Maron, Cristoforo Unterberger ed altri), esagerando, come avvien sempre, le massime e le pratiche del maestro, tennero vivo un fermento, di cui, come abbiamo visto, si parlava anche a Parigi, di cui anzi Parigi avea fiutato l'effluvio in S. Rocco, innanzi a un quadro di Vien, e che dovea promuovere la conversione di David, formulatore audace e definitivo della nuova pittura, nata veramente a Roma, ove la presenza delle antichità e la diffusa passione per gli studi d'archeologia, prima e dopo del Winckelman, che ne fu il disciplinatore, la fomentarono: passione di cui sono insigne documento le stampe stesse del Piranesi; se pur non voglia dirsi che, nella stessa Roma, più di un secolo innanzi ne avea gettato il seme un altro francese, il Poussin, mentre Claudio di Lorena (un

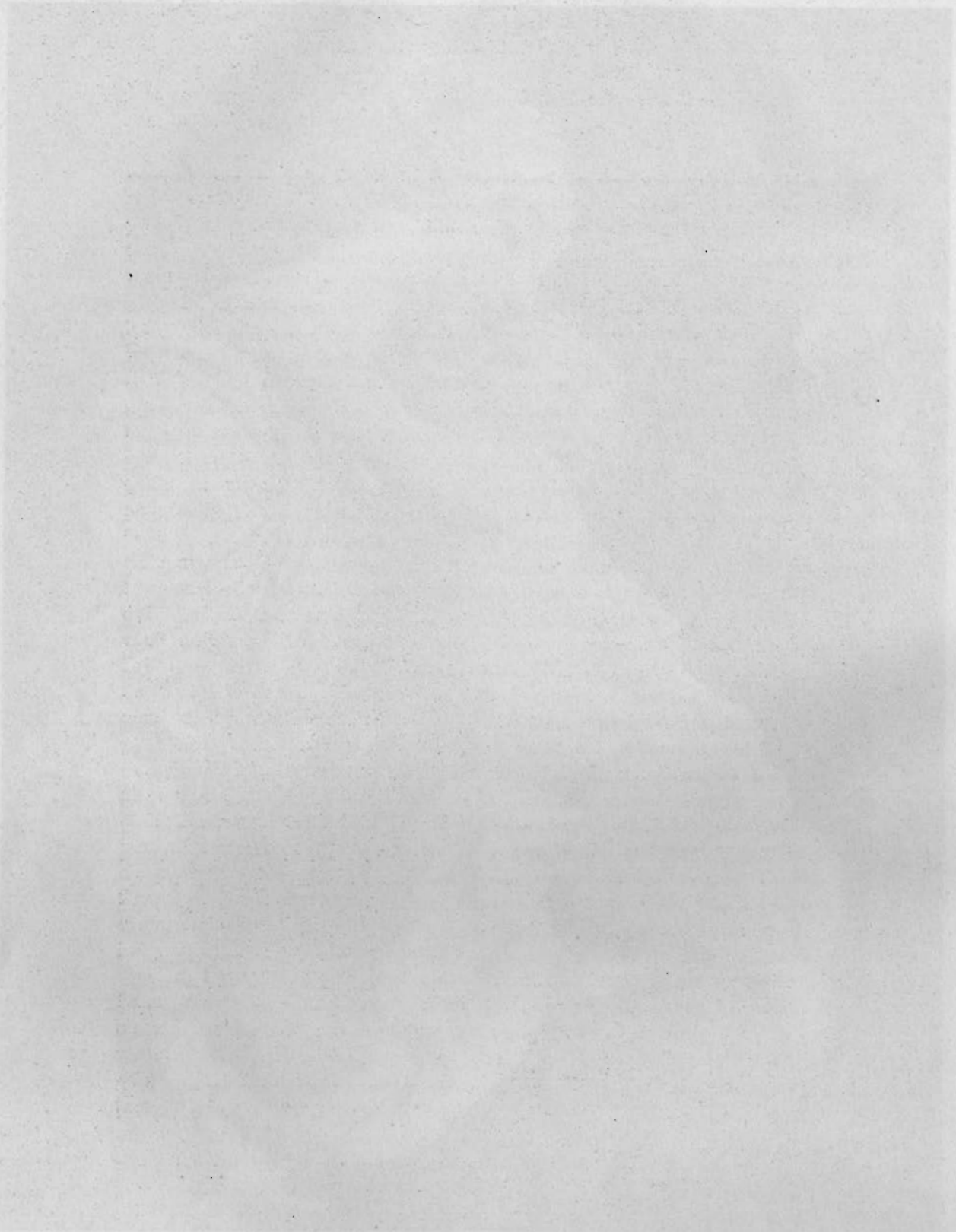


Etiot. E. Calzone — Roma.

(Fot. D' Alessandri).

Sacra Famiglia — Pompeo Batoni — Palazzo Lavaggi.





francese ancora!) illeggiadriva di candidi edifici classici, contemplati nella fantasia, l'amenità ubertosa del paesaggio italiano. Alla qual pittura, anche prima del quadro degli *Orazi*, un vago presentimento assicurava la vittoria; e dovè provarlo lo stesso Batoni, che da ultimo qualche cosa accettò dai suoi



avversari, cedendo all'erudizione archeologica e sfrondando qualche libera leggiadria del consueto stile. Egli è un bel fiume, che, prima di arrivar alla foce, accoglie un affluente che cambia un poco la composizione dell'acqua. Similmente, per pigliar un esempio molto illustre, le concessioni che Raffaello fece all'arte di Michelangelo, annunziavano che il grande e pericoloso fiorentino, dopo la morte dell'urbinate avrebbe avuta liberissima influenza nelle scuole di

Roma e di Toscana. Il grande Tiepolo, a Madrid, di faccia al Mengs anche lui, sentì l'imminenza del suo discredito? Chi sa!... Previde che dopo pochi decenni (nella sua Venezia, tanto orgogliosa di lui!) l'abate Moschini avrebbe scusato i professori accademici di aver introdotto un quadro di lui in Galleria, ed avrebbe scritto che infine era bene mostrare ai giovani anche un saggio della rovina a cui potevano esser trascinati dall'abbandono delle « savie massime? » L'obbrobriosa parte dell'ilota ubriaco davanti agli adolescenti spartani, povero Tiepolo! Sembra incredibile. A pensare per quali vie è passata la critica, mantenendosi sempre in buona fede, siamo tutti quanti qualche volta tentati di credere che lo scetticismo è la sola sapienza.

Ma, discacciata la tentazione, e tornando al Batoni, mi è caro offrire ai lettori del *Bollettino d'Arte* la riproduzione d'un suo quadro, bellissimo, che ho veduto nel palazzo Lavaggi a Roma. Mi par palese in esso come quella miracolosa facilità e freschezza di stile riposassero sopra un appassionato rivagheggiamento dei grandi esemplari del cinquecento, e le conferissero una saldezza, le infondessero un succo sostanzioso, che non sempre è da cercare tra i settecentisti migliori, i quali spesso son amabili per la loro natura un po' simile a quella di una farfalla, che svolazza instancabile di fiore in fiore, e sembra pompeggiarsi delle ali screziate e vibranti. Qui rivive nell'irreprensibile disposizione delle figure, nella calcolata sobrietà, il sapere di Raffaello, a cui pure sembra collegarsi la decorosa compostezza della Madonna, la nobiltà del pannello. Lo slancio del putto che vuol cingere il collo materno, la testina che non dubito chiamar meravigliosa di grazia, il guizzo delle membra fiorenti nel moto subitaneo, l'avvicinamento dei due visi, intesi con tanta tenerezza l'uno nell'altro, sono cose autenticamente classiche assai più di quelle che fece di poi l'arte che, in nome del classicismo, tolse questa di trono. S. Giuseppe, in penombra, figura efficacissima nel suo realismo, contempla soddisfatto quell'amplesso, e compie la soavissima composizione. Il colore chiaro e florido, la fluidità ricca, perchè non degenera mai in vuoto della forma, l'assenza d'ogni traccia di stento, tutto è cagione d'incanto in questo quadro dell'ultimo settecentista di buona razza. Certo è bella anche la *Madonna* del Batoni ch'io ebbi la fortuna di acquistare, or sono pochi anni, per la Galleria Borghese; ma è opera che non esce dal suo tempo, pel sentimento che l'informa, per lo stile che l'avvolge. Quest'altra, sì, esce dal tempo, ed è saggio di quell'arte alta, universale, che imprime ogni tanto il suo suggello in questo e in quel secolo, indipendente da transitorie predilezioni.

Fra i contemporanei il Batoni ebbe anche fama di eccellente ritrattista. Il Lanzi, che meditò e scrisse in mezzo al brusio dei presuntuosi e intolleranti neoclassici, e che, differente dal povero Moschini, ebbe mente perspicua e sapere vastissimo e indipendenza di critica, del Batoni, dopo le molte lodi, scrisse: « fu singolare nei ritratti ». Eppure in questa Roma, ov'egli, venuto giovinetto, trascorse la vita operosissima, non si vedea fino a ieri nelle gallerie un ritratto dipinto da lui, tranne l'autoritratto di serie nell'Accademia di S. Luca. Ora ce n'è uno nella Galleria Borghese, riconoscibilissimo al pittore, ma che, giova dirlo subito, non reca un saggio di quell'eccellenza che l'alta ammirazione dei contemporanei prometteva. È pregevole tuttavia per l'evidenza del tipo morale, per l'arte con cui è *pianeggiato* (rubo la parola ai pittori) nel lato del viso esposto alla luce, per la freschezza dell'impasto e per quella difficile amalgama del colore e del chiaroscuro, disposti insieme, che si nota special-

mente nella parte inferiore del viso, ove i chiari sono attenuati. Un po' duro il contorno del naso, un po' rigido e manchevole di mezzatinta il taglio della narice, un po' modellata a parte e meschinamente la bocca, senza una sufficiente intelligenza della sua coordinazione con le parti circostanti. Ma infine ora in una galleria romana il Batoni è annunziato come ritrattista. A farmi desiderare questo ritratto ha avuto però molta parte anche il nome dell'uomo rappresentato, che è Pietro Metastasio. Di questo non può dubitarsi. Vedansi a confronto le stampe che ci hanno tramandata la sembianza del poeta, le migliori almeno (giacchè ce n'è delle cattive e, credibilmente, arbitrarie): quella di Andrea e di Giuseppe Schmuzer e quella di Paolo Caronni. Vedasi oltracciò il pastello di Rosalba Carriera, nella Galleria di Dresda, che il Malamani dimostra esser del 1732, e dove i lineamenti dell'età virile guidano ovviamente a presagire questa forma di vecchiezza. E da ultimo è da dire che il quadro stesso reca il proprio testimonio, perchè, di dietro, incollato sul telaio, c'è un vecchio cartellino che dice: « Anno D.ni 1766, Sala 3^a, Pietro Metastasio dipinto dal Battoni Cav. Pompeo ». È documento di una catalogazione, ma in che palazzo era posto il quadro? Non lo so. Gli ultimi possessori non lo hanno avuto che per breve tempo, e nulla sanno della provenienza originaria. Sul rovescio della tela è scritto l'anno 1762. Il poeta aveva sessantaquatt'anni.

Ma dove s'incontrarono in quell'anno il poeta e il pittore? Andato a Vienna nel 1730, come *virtuoso di poesia*, per proposta *graziosamente accolta*, del suo antecessore Apostolo Zeno, patrizio di S. Marco, il Metastasio non rivide Roma mai più. Non si trova notizia di ritorno, leggendo la vita che ne scrisse il capitano Marcantonio Aluigi, stampata in Assisi nel 1783. Uguale mancanza si osserva nella vita scritta da Giuseppe Reger, in tedesco, tradotta poi subito in italiano e stampata a Roma in quello stesso anno. Era l'anno di morte del Metastasio, e non è meraviglia perciò che i vari scritti sieno legati da contemporaneità; infatti pure in quell'anno cade un discorso di Giulio Cordara Calamandrana, ove ugualmente non v'è cenno d'un ritorno del poeta a Roma. Un secolo dopo, a celebrazione del centenario, il conte Luigi Falconi recitò a Vienna un discorso erudito, acuto e sottile nella critica, ove, tra le altre cose, è detto apertamente (parlava un uomo che avea molto ben investigato) che a Roma il poeta non tornò mai. Non ho mancato di cercar un lume nella piacevolissima raccolta di lettere del Metastasio; ma, a farla apposta, ho trovato non essercene una che vada dal 1759 al '69, il decennio entro cui sta la data di questo ritratto. Le « lettere disperse e inedite » raccolte amorevolmente da Giosuè Carducci non vanno oltre il 1750.

Resterebbe dunque a vedersi se il Batoni andò a Vienna. In quella corte egli fu veramente in gran credito, dopo ch'ebbe dipinto i ritratti dell'imperatore Giuseppe II e del fratello, poi successore, Leopoldo II; ma quei ritratti furono dipinti a Roma. Onofrio Boni, che commemorò il pittore in occasione della morte, non accenna mai ad alcun viaggio di lui a Vienna, e non par che avrebbe dovuto ometterne la notizia in quella specie di ampio panegirico, composto col proposito di mettere in vista tuttociò che tornava ad onore del suo personaggio. Una vita del Batoni imprese a comporre l'abate Francesco Benaglio, da Treviso, e fu pubblicata or non sono molti anni, in occasione delle nozze Marcello-Grimani di Venezia. È minuta, è circostanziata molto; se finita, sarebbe stata pesante per troppe superfluità, ma almeno dei casi del Batoni avremmo saputo tutto. Il guaio è che s'interrompe presto; s'interrompe comica-

mente con una specie di protesta dello scrittore contro il Batoni stesso, che non aveva la pazienza di star a raccontare per minuto tante cose al suo biografo; il quale difatti, se il carattere di un uomo si manifesta dagli scritti, doveva esser discretamente stucchevole. I fatti raccolti dal Benaglio, da quanto posso arguire, non vanno oltre il 1740, e il Batoni ne aveva altri quarantasette da vivere! Insomma è vano cercar notizie positive intorno a ciò che qui c'interessa; ma certo è poco probabile che il pittore sia mai andato a Vienna.

E allora?... Allora, non potendosi dubitare che il ritratto non sia del Batoni, non solo pel cartellino di cui ho parlato, ma perchè il pennello di lui è manifestissimo, resta a pensare che il Batoni abbia dipinto questo ritratto sulla traccia di un altro o di parecchi altri, che gli erano stati forniti. Oggi le fotografie rendono alquanto più facile il far un ritratto da lontano, perchè un pittore molto avvezzo a ritrarre visi umani, ove la fotografia non dica tutto con chiarezza, è naturalmente stimolato ad indovinar giusto, e vorrei dir intuire quel ch'essa adombra; e non vi ha dubbio che la familiarità abituale con le forme dell'uomo educa una particolare facoltà che può dirsi intuizione, e che forse non è che capacità, sotto certi stimoli, di portar a galla quel che sta nel fondo della sub-coscienza, come dicono i psicologi: senso di una legge generale di rispondenze, che circola sovrana nella molteplicità dei casi, e che faceva dipingere a Paolo Veronese volti d'impressionante verità, senza ch'egli avesse il modello davanti. Il bel ritratto di Giambattista Niccolini, che dipinse Stefano Ussi, fu fatto dopo la morte del poeta, sul fondamento di una fotografia molto piccola e soprattutto molto malcerta. Io la vidi, e non mi meravigliai che il pittore l'avesse snebbiata e avvivata così felicemente. Ognun vede come sarebbe facile il moltiplicar questi esempi. Or quando mancava questo sussidio di natura meccanica, c'erano però ritratti ad olio, a pastello, ad acquarello, a matita, atti a guidar un pittore ed anche uno scultore. Il Bernini scolpì Francesco I d'Este, guardando un ritratto dipinto da Giusto Sustermans. Tiziano, quanto al ritratto postumo di Caterina Cornaro, evidentemente idealizzò la figura con libertà, donando alla regina veneziana, così amata dai veneziani, una bellezza ch'ella non aveva avuta; ma fece pur un ritratto molto realistico di Nicolò Marcello, che non poteva aver conosciuto. Ordinariamente però non è con questo metodo di ripieghi che si fanno i ritratti migliori; e può darsi appunto che quel che c'è di men perfetto in questa immagine di Pietro Metastasio dipenda dal fatto che il pittore non ebbe il suo modello davanti agli occhi. È opera corretta e vera, sì, ma non di una verità approfondita fino a far balzar fuori qualcuna di quelle note che manifestano l'immediato suggerimento del reale, e che accrescono l'efficacia e l'eloquenza del ritratto. Mi parve dapprima che queste note si potessero riconoscere nella mano e nel sapiente modellato della mascella, ove c'è forse quel qualcosa che un pittore abile non trova a memoria; ma non avrà il Batoni chiamato a soccorso un uomo adiposo e maturo che gli sedesse davanti? non avrà da lui desunta la mano? Son cose che le vediamo fare anche dai pittori di adesso. Quel lieve indizio di congiuntivite cronica può esser l'effetto di notizia avuta verbalmente circa i connotati del personaggio. Egli dipinse credibilmente, per soddisfare al desiderio di un qualche ammiratore del poeta romano, ma nel lavoro non scattò la favilla rivelatrice dell'ebbrezza, che un artista com'era lui, avrebbe provata dinanzi ad una vita da interpretare, a quella vita poi così interessante!

GIULIO CANTALAMESSA.