

STEFFI ROETTGEN

«...DES XVIII. JAHRHUNDERTS RÜHMLICHST
AUSGEZEICHNETSTER MALER, NICHT BLOß
SEINES VOLKES, SONDERN ALLER».
LA CONTROVERSA PERCEZIONE DI MENGES
IN EUROPA

La citazione che funge da titolo è tratta da un testo che Lodovico di Baviera aveva dedicato nel 1842 ad Antonio Raffaello Menges. Fa parte delle biografie dei personaggi ritenuti rappresentativi del genio germanico di tutti i tempi, eternati nel Walhalla, un tempio eretto fra il 1830 e il 1842 da Leo von Klenze in una singolare posizione scenografica, sulle pendici della riva del Danubio nei pressi di Ratisbona¹. Il tempio voluto dal re di Baviera è di forme greche e non corrisponde certo all'immagine che si associa al Walhalla dopo Richard Wagner. Il nome era stato suggerito a Lodovico dallo storiografo svizzero Johannes von Müller già nel 1807². Il Walhalla

¹ Si veda *Walhallas Genossen, geschildert durch König Ludwig den Ersten von Bayern, des Gründers Walhalla's*, München, Literarisch-Artistische Anstalt, 1847², pp. 257-258: «Winckelmann e Menges erano amici intrinseci. Eccellente è il suo colorito intenso e il suo grande merito è di avere reintrodotta la correttezza del disegno in un'epoca di generale alterazione e deformazione dei contorni; a torto tuttavia cercava di ripristinare l'arte dall'esterno, mentre è possibile farlo solo dall'interno. Possedeva molto talento tecnico, gli difettava il genio; a Menges manca l'espressione dell'animo, dominante nei maestri italiani anteriori a Raffaello e che nelle opere giovanili di quest'ultimo raggiunge il suo massimo splendore; la composizione [di Menges] è per lo più la traduzione letterale di questa parola: messa insieme [di oggetti]. Tuttavia [è] il pittore più gloriosamente insigne del XVIII secolo, non soltanto del suo, ma di tutti i popoli». La prima edizione, del 1842, è identica, ma priva delle illustrazioni dei busti.

² J.N. Sepp, *Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*, Regensburg, Manz, 1903², pp. 43-44: «Lo storiografo Johannes von Müller, con cui il principe ereditario, che nutriva altissima stima nei suoi confronti, intratteneva rapporti personali ed epistolari comunicava al fratello in data 11 agosto 1807:

funge ancora oggi da Pantheon tedesco: ultimamente vi è stato collocato il busto di Sophie Scholl, martire della resistenza al nazismo³. Il commento di Lodovico, dilettante di letteratura e di poesia invero criticato ma senz'altro fertile, educato da spiriti moderni e romantici, tiene conto di un aspetto che oggi forse si definirebbe "multiculturale", ma che nel vocabolario di allora viene espresso in questi termini: Mengs era «il pittore più gloriosamente insigne del XVIII secolo, non soltanto del suo, ma di tutti i popoli». È questa la traduzione letterale delle parole del re di Baviera che ho scelto come titolo⁴.

Il tempio era stato ideato da Lodovico sin dal 1807, quando era ancora un principe ereditario assai sensibile agli ideali della patria, in un momento di grande tensione e di cambiamenti politici radicali – a un anno soltanto dalla vittoria di Napoleone sulla Prussia. Il busto di Mengs (fig. 1) venne commissionato dal principe bavarese al giovane scultore prussiano Christian Daniel Rauch, che dal 1805 lavorava a Roma. Fu infatti il primo dei busti del Walhalla ad essere realizzato. Già nel settembre 1808 l'opera compiuta venne consegnata all'ambasciatore della Baviera a Roma⁵. In una lettera a Lodovico del 3 maggio 1812 lo scultore Rauch spiega di essersi basato sul busto che Christopher Hewetson aveva scolpito (fig. 2) ancora vivente il pittore, nel 1777; all'epoca tale busto si trovava

“Un bravissimo e bellissimo giovane tedesco, questo giovane principe bavarese, ha intrapreso [a erigere] un Pantheon, un Walhalla (il nome glielo ho suggerito io): busti di cinquanta grandi tedeschi in marmo di Carrara”».

³ Mentre l'architettura e l'arredo decorativo del Walhalla sono adeguatamente illustrati da contributi recenti (J. Traeger, *Il tempio della gloria: il Walhalla sul Danubio*, in «Fmr», 22, 2003, 158, pp. 79-102), i busti e il loro programma sono tuttora poco studiati. Sull'argomento rimando alla tesi di dottorato di Simone Steger in corso presso l'Università di Monaco di Baviera (LMU) e ringrazio l'autrice per le numerose informazioni fornitemi in merito.

⁴ *Walhallas Genossen*, cit., p. 258.

⁵ J. von Simson, *Christian Daniel Rauch, Oeuvrekatalog*, Berlin, Mann, 1996, n. cat. 22, pp. 59-60.

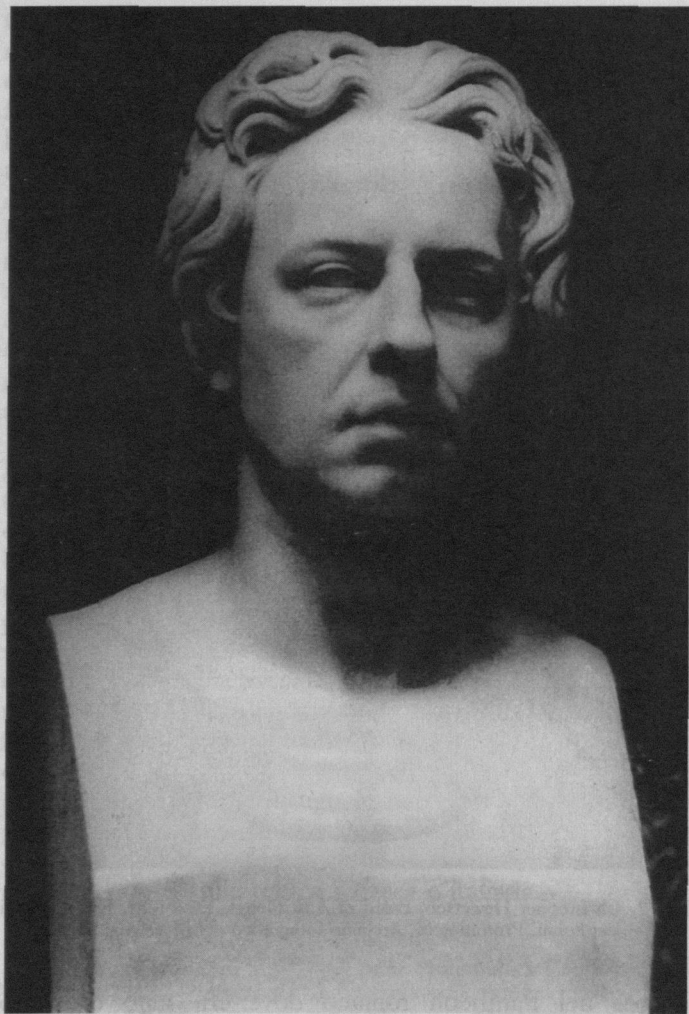


FIG. 1. Christian Daniel Rauch, Busto di A.R. Mengers, 1808, Donaustauf/Regensburg, Walhalla (su concessione dello Staatliches Bauamt Regensburg).

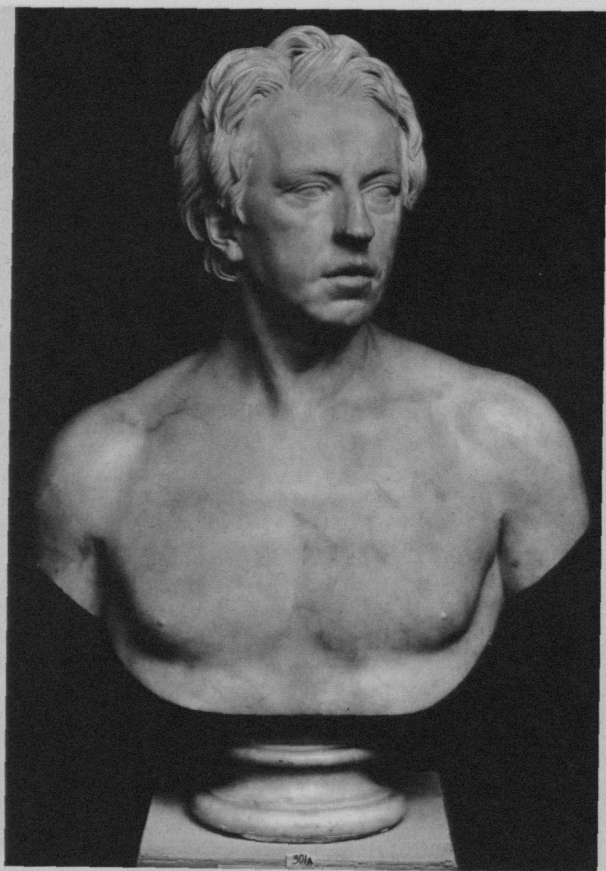


FIG. 2. Christopher Hewetson, Busto di A.R. Mengs, 1778-1781, Roma, Musei Capitolini, Protomoteca, Archivio fotografico dei Musei Capitolini.

ancora nel Pantheon romano dove era stato collocato da José Nicolás De Azara nel 1780⁶. Anche a Roma era

⁶ Cfr. Catalogo della mostra tenutasi a Padova nel 2001, Fondazione Palazzo Zabarella, *Mengs e la scoperta del neoclassico*, a cura di S. Roettgen, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 116-117.

toccato a Mengs di inaugurare la voga dei busti commemorativi; era stato seguito poco dopo da quelli di Winckelmann (1783), di Poussin (1784) e poi da tanti altri, finché Pio VII nel 1824 dispose il trasferimento di tutti i busti di epoca recente nella Protomoteca Capitolina, restituendo così il luogo di culto alla sua destinazione originaria. Erano state risparmiate soltanto le memorie antiche: Raffaello (legato al suo sepolcro) e i personaggi ricordati nella cappella dei Virtuosi al Pantheon⁷. Nello stesso anno in cui veniva pubblicato *Walhallas Genossen* di Lodovico I, Melchiorre Missirini includeva Mengs nelle sue *Celebrità italiane* con l'epigramma: «Raffaello Mengs formatosi a Roma, Roma lo proclamò per suo, e l'Italia lo accettò»⁸.

Non è mia intenzione tracciare qui né la storia del Pantheon italiano, né di quello tedesco: sottolineo soltanto che Mengs e Winckelmann sono stati gli unici ad essere stati accolti in entrambi. Mengs lo deve alla sua biografia, segnata dalla scelta precoce di Roma come patria elettiva. L'unica interruzione è quella costituita dalla permanenza di circa dieci anni alla corte spagnola. Non venne però ammesso nel tempio della nazione iberica, che non esiste in forma architettonica⁹. L'appartenenza temporanea a mondi così diversi tra loro e il fatto di aver fornito un contributo rilevante alle culture di tre nazioni differenti determinarono e determinano tuttora una vasta ma anche equivoca e disuguale percezione dell'arte e degli scritti di Mengs in ciascuno di questi tre paesi. Sarà questo l'argomento principale della mia relazione, in cui mi concentrerò sulla critica tedesca e italiana.

⁷ Per la collezione di busti, oggi nella Protomoteca Capitolina, cfr. V. Martinelli e C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma, Bretschneider, 1955.

⁸ M. Missirini, *Celebrità italiane nell'architettura e pittura dimostrate per sommi capi*, Firenze, G. Steininger, 1847, p. 110.

⁹ In un certo senso sono le quadrerie delle varie accademie (Acad. de la Historia, Acad. de San Fernando) a potersi vedere come templi della fama nazionale spagnola. Nell'Accademia de San Fernando si trova anche un busto di Mengs.

La decisione dell'allora principe ereditario bavarese di includere Mengs nel Walhalla, nel tempio della fama dei tedeschi, è indubbiamente un riflesso della rinomanza che il pittore godeva ancora a quasi un trentennio dalla sua morte. In realtà però la sua reputazione in Germania cominciava a declinare proprio in quegli anni¹⁰, per ragioni ben illuminate nel breve commento di Lodovico sull'importanza di Mengs: Lodovico infatti ripete e riassume i luoghi comuni dei biografi che in seguito, dopo il 1800, verranno diffusi dai settimanali e dalle numerose riviste di tipo pedagogico-edificante (*Erbauungsliteratur*). Secondo l'opinione dei critici che allora avevano autorità e fama in Germania, la stella che aveva eclissato Mengs era Asmus Jakob Carstens, morto a Roma nel 1798 all'età di soli quarantaquattro anni. Carl Ludwig Fernow lo celebra con una biografia uscita nel 1806¹¹, dando un giudizio emblematico su Mengs, rimasto valido in Germania per il XIX e ancora per buona parte del XX secolo. Mengs veniva accusato di «eclettismo» e di mancanza di quella genialità inventiva che il biografo riscontrava invece in Carstens: era a quest'ultimo soltanto che Fernow riconosceva la poetica inventiva, le forme belle e vigorose e la «bella unità della composizione»¹². Si trattava per la

¹⁰ Per un quadro sintetico della fortuna critica mi permetto di rimandare a *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, I, *Das malerische und zeichnerische Werk*, München, Hirmer, 1999, pp. 9-21; si veda inoltre la rassegna della fortuna critica nel secondo volume, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, II, *Leben und Wirken*, München, Hirmer, 2003, pp. 433-446.

¹¹ C.L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Hartknoch, 1806; per i concetti teorici di Fernow cfr. H. Tausch, *Entfernung der Antike: Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800* (Diss. Würzburg 1996), Tübingen, Niemeyer, 2000.

¹² «Chi dunque capisce di più, va al di là di questa [l'imitazione] e, per quanto strano sembri, impara a inventare, ossia a comporre a regola d'arte sulla scorta di norme scolastiche e della ben esercitata padronanza della tecnica scientifica: propriamente dunque [impara] solo a comporre, non a inventare. Lavori del genere possono offrire raggruppamenti ben studiati artisticamente, disegnati in modo corret-

maggior parte di disegni e di cartoni. Fernow esprime la sua antipatia per l'arte di Mengs per bocca dell'amico defunto, lanciando una durissima condanna che include anche gli scritti mengsiani bollati come «ricette»¹³: lo stigmatizza come pittore abile che aveva imparato tutto ciò che si può imparare, ma freddo e privo di carattere. Nelle sue opere, conclude Fernow, sarebbe riconoscibile la forzatura alla quale Mengs era stato sottoposto nell'adolescenza, facendo violenza su un'indole non portata all'arte¹⁴.

Si potrebbe seguire e commentare il filo rosso che collega il giudizio di Fernow – allora in evidente opposizione ai principi dell'accademismo romano – alle critiche dei “nordici” espresse già dai contemporanei: da Johann Heinrich Fuessli (1770) e Wilhelm Heinse (1783)¹⁵ a Philipp Otto Runge (1801), Heinrich Meyer (1809), Carl Friedrich von Rumohr (1827) e soprattutto Friedrich von Schlegel, autore del famoso giudizio sulla mostra degli artisti tedeschi a Roma nel 1819, *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819*¹⁶.

to, dipinti come si deve e di piacevole coloritura; mancheranno però loro lo spirito vivo, l'espressione caratteristica di una bella e significativa individualità, l'unità a livello particolare e universale: sono frutti della diligenza, non del genio. Questa strada può venire esemplificata da un Rafael [Mengs], paradigma di ciò cui può pervenire, in presenza di circostanze favorevoli e qualora aspiri strenuamente alla perfezione, una diligenza priva di genio, guidata da un intelletto pensante e supportata da una tecnica appresa a fondo: Rafael Mengs, il rappresentante di tutti coloro che sono abili artisti». Cfr. C.L. Fernow, *Leben des Künstlers*, cit., pp. 303-304.

¹³ C.L. Fernow, *Römische Studien*, I, Zürich, Gessner, 1806, pp. 449-450.

¹⁴ C.L. Fernow, *Carstens Leben und Werke*, a cura di H. Riegel, Hannover, Rümpler, 1867, p. 97.

¹⁵ W. Heinse, *Sämtliche Werke*, a cura di C. Schüddekopf, VIII/II, Leipzig, Insel-Verlag, 1902-1925, pp. 465-466.

¹⁶ «Una nuova vita però può nascere solo dal profondo di un nuovo amore e l'eccellenza nell'arte non si può ottenere e distillare come i medici un elisir, mettendo insieme ingredienti eterogenei. Pertanto, pur con alcuni meriti innegabili per il proprio tempo e la diligenza più assidua, in sé lodevolissima, le opere di Mengs appaiono gelide, né

All'ingrato attacco al classicista Mengs da parte dei romantici tedeschi si affianca l'ostilità nell'Inghilterra dell'Ottocento. L'acume polemico di Sir Joshua Reynolds¹⁷ e del critico Richard Cumberland, concordi nell'accusare di mediocrità Mengs e tutta la scuola romana del secondo Settecento, aveva ingenerato un disprezzo pressoché totale, che coinvolgeva anche le opere: nel 1869 la pala d'altare dell'All Souls College di Oxford con il *Noli me tangere* – oggi esposta nella National Gallery di Londra – venne rimossa e sostituita da una struttura neogotica.

Nel tardo Ottocento e nei primi anni del Novecento Mengs, considerato «pittore gelido», divenne in Germania il sinonimo della malfamata pittura classicista: il suo ruolo di bersaglio di facile uso può rintracciarsi ancora in tempi recenti¹⁸. Assai significativa a proposito è la diversità fra la reazione della critica in Italia e in Germania in occasione della mostra monografica del 2001, allestita sia a Padova che a Dresda: una diversità tale che sembrerebbe non trattarsi della stessa mostra, salvo qualche eccezione che già teneva conto della diversità del giudizio estetico nei due paesi¹⁹. Non meno aspra e aggressiva della reazione tedesca era stata quella inglese in occasione della mostra monografica tenutasi a Londra nel 1993²⁰.

Il giudizio di Lodovico I su Mengs (del quale aveva anche acquistato un autoritratto)²¹ è più conciliante e più

lui è riuscito propriamente a fondare una scuola»: *Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819*, in F. von Schlegel, *Sämtliche Werke*, VII, Wien, Klang, 1846, ora in S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, p. 439.

¹⁷ Sir J. Reynolds, *Discorsi sull'arte*, introduzione di A. Gatti, Segrate, Nike, 1997, p. 227 (*Discorso XIV*, del 10 dicembre 1788).

¹⁸ Cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, pp. 433-446.

¹⁹ Rimando a *Mengs e la scoperta del neoclassico*, cit., e all'ed. tedesca *Mengs, Die Erfindung des Klassizismus* del catalogo della mostra tenutasi a Dresda (Staatliche Kunstsammlungen, giugno-settembre 2001), a cura di S. Roettgen, München, Hirmer, 2001.

²⁰ Cfr. il giudizio di A.G. Dixon, riportato in S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, p. 446.

²¹ München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, n. d'inventario 1058; cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., I, pp. 354-355.

benevolo, ma mette in risalto gli stessi fenomeni e sintomi di Fernow, con esiti peraltro diversi. La decisione di accoglierlo nel Pantheon da lui donato alla nazione germanica si basava da un lato sull'amicizia con Winckelmann, letteralmente adorato da Lodovico I²², dall'altro sul fatto che Mengs fosse il «pittore più gloriosamente insigne non soltanto del suo, ma di tutti i popoli». È probabile che la scelta fosse anche favorita dalle predilezioni personali di Lodovico per il mondo e la cultura italiana. Il primo contatto con l'Italia nel soggiorno del 1804-1805 segna infatti una svolta decisiva nel gusto e nelle scelte culturali del re di Baviera²³.

Nella biografia di Carstens, *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens*, Fernow riporta un episodio emblematico avvenuto durante il viaggio che doveva portare l'artista a Roma nel 1793: a Firenze Carstens incontrava un artista tedesco di ritorno da Roma che gli spiegava il metodo della scuola romana di comporre con piccoli modelli di cera o di terracotta posti in una specie di scatola o piccolo teatro da illuminarsi a seconda delle esigenze. La reazione di Carstens non lascia dubbi sul fatto che egli detestava questo metodo, considerandolo una invenzione accademica per persone che, pur essendo prive di talento, dovevano o volevano diventare pittori di storia. Sarebbe stato necessario invece che il pittore concepisse le sue composizioni solo nella sua mente, «istromento più abile e flessibile» secondo Carstens e Fernow che non «le scatole con le figurine»²⁴.

Per gli artisti della nuova generazione – Carstens aveva ventisei anni meno di Mengs – la capacità e la forza

²² Cfr. il testo di Lodovico I su Winckelmann in *Walhalla's Genosen*, cit., p. 252.

²³ Cfr. C. Syre, «Wirken Sie, was Sie vermögen!» *Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten*, in «Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...». *Ludwig I. und die Alte Pinakothek, Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986*, München, Lipp, 1986, pp. 41-55.

²⁴ C.L. Fernow, *Carstens Leben und Werke*, cit., p. 99.

inventiva erano infatti le prerogative principali dell'artista e il disegno a contorni rappresentava l'espressione più genuina e valida di questa nuova arte. Benché nei principi artistici del classicista Carstens, interpretati e riportati da Fernow, prevalga in modo assai evidente una concezione di stampo romantico, la storia dell'arte tedesca ha considerato tali giudizi per oltre un secolo un fedele grafico del percorso artistico di Mengs, rimuovendone i meriti pittorici. Tra le voci contrarie alzatesi durante l'Ottocento, quella di Lodovico I di Baviera è forse la più nota e più efficace. Nel 1842, quando il Walhalla venne inaugurato con i suoi (allora) cinquanta busti di personaggi illustri «dai più antichi maestri a Mengs»²⁵, la presenza di quest'ultimo appariva quasi anacronistica, perlomeno agli occhi dei critici ligi al culto del genio incompreso. Ciò spiega perché ad esempio Hermann Riegel, curatore nel 1867 della seconda edizione della biografia di Fernow su Carstens, attaccasse la decisione del re bavarese di includere Mengs tra i geni illustri della Germania, commentando il giudizio di Fernow-Carstens in questi termini:

Questo giudizio [di Fernow] su Mengs, che fino a non molto tempo fa era celebrato più di quanto meritasse ed era stato persino insignito dal re Lodovico di Baviera dell'onore di un posto nel Walhalla spettante in verità a Carstens, è ora assolutamente comune²⁶.

Il brano che segue rivela il sottofondo politico e sociale sotteso al rifiuto di ogni riconoscenza nei confronti della generazione degli accademici settecenteschi e in particolare di Mengs:

Era egli [Mengs] l'ultima scintillante vampa dell'eclittismo, Carstens invece [era] il messaggero della nuova luce; il

²⁵ Così si esprime infatti riguardo agli artisti il ministro Eduard Schenk nel suo discorso celebrativo per la posa della prima pietra, pronunciato il 18 ottobre 1830, alludendo al concetto-guida della scelta dei personaggi destinati a popolare il tempio.

²⁶ C.L. Fernow, *Carstens Leben und Werke*, cit., p. 239.

primo apparteneva ad un'epoca in via di estinzione, l'altro a quella nascente. Nulla di più naturale quindi che Carsten e gli spiriti a lui affini voltassero le spalle a Mengs con avversione [«mit Abneigung»]²⁷.

Qui si manifesta un conflitto generazionale, non esente forse da una certa invidia per quegli artisti dell'epoca assolutista assai ricercati e altrettanto lautamente pagati dai grandi della terra. Lo stilema «mit Abneigung» («con avversione» oppure «antipatia») è spiegabile peraltro solo ricorrendo a valenze politiche: designa il disgusto per un pittore ritrattista di sovrani e di porporati dell'*Ancien régime*, oltretutto cattolici. Sono caratteristiche, queste, oltremodo sospette ad artisti e critici post-rivoluzionari che si definivano moderni e geniali. Erano inoltre prevalentemente i tedeschi del Nord, di confessione e cultura protestante, a mettere sotto accusa la pittura accademica e cattolica di Mengs²⁸.

La storia dell'arte tedesca del secondo Ottocento e del primo Novecento si basava sulla cosiddetta *Stilgeschichte*, la storia degli stili, ritenuta, nel solco di Winkelmann, un processo irreversibile in quanto frutto di una logica normativa e formale che di fatto non teneva conto del contesto storico. Nella convinzione di poter valutare il percorso artistico e i suoi principi e traguardi in base alla logica degli stili e delle forme, la storia dell'arte trascurava un fattore essenziale, ovvero la relatività del giudizio estetico e storico; ignorava del tutto il fenomeno della distanza storica tra presente e passato, cioè l'ambiguità dell'opera d'arte, che è sempre un relitto del passato trapiantato nel presente. Il punto di vista dei moderni, concretizzatosi in Germania per la prima volta

²⁷ *Ibidem*, p. 239.

²⁸ Cfr. anche T.O. Pelzel, *Mengs and His German Critics*, in *Goethe in Italy, 1786-1986: A Bicentennial Symposium* (University of California, nov. 1986), Santa Barbara, *Proceedings*, a cura di G. Hoffmeister, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 95-113.

negli scritti di Konrad Fiedler²⁹ e della sua cerchia, improntava di sé il pensiero storico artistico, che si illudeva di poter pervenire ad un giudizio estetico indipendente e oggettivo quando prendeva in esame le opere del passato, tutte idealmente allineate in un percorso cronologico.

Mentre la reputazione internazionale di Mengs costituiva agli occhi del re di Baviera un fatto positivo e un titolo di merito, nel tardo Ottocento la critica di stampo nazionalista stigmatizzava la mancanza di elementi nazionali nel pittore che aveva «abbandonato troppo presto il suolo patrio»³⁰. Veniva inoltre presa di mira la portata riflessiva e razionale della sua arte, vista allora come agli antipodi della forza creativa e dell'originalità, ritenute la vera ed unica base dell'espressione artistica. Già nel 1894 Karl Woermann, allora direttore della *Gemäldegalerie* di Dresda, avvertiva la tendenza della storia dell'arte tedesca ad accusare Mengs dei «suoi peccati verso lo spirito della germanicità», diffidando coloro che volevano escluderlo come «figliastro»³¹.

La mancanza di carattere nazionale, definita nel 1893 da Max Nordau³² come «degenerazione» («Entartung»), non era però giudicata da tutti gli storici d'arte nel medesimo modo. Nell'Ottocento e nel primo Novecento si possono infatti distinguere in Germania almeno due correnti opposte: da una parte i fautori del pensiero classico,

²⁹ C. Fiedler, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* [1876], in edizione italiana con il titolo *Il giudizio sulle opere d'arte figurativa*, in «Critica d'arte», 3, 1955, 2, pp. 202-235. Si veda altresì C. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, a cura di A. Banfi, Milano, Minuziano, 1945.

³⁰ Così ad esempio Friedrich Pecht nella *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. XXI, p. 348: «Più di tutto però fu per lui uno svantaggio enorme aver abbandonato precocemente il suolo patrio. Senza mai divenire un italiano nel suo modo di sentire, cessò di essere un tedesco».

³¹ K. Woermann, *Ismael und Raphael Mengs*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», N. F. V, 1894, p. 9.

³² M. Nordau, *Die Entartung – eine medizinische Diagnose der modernen Künstler*, Berlin, Duncker, 1893. Sull'argomento si veda H. Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, München, Beck, 1992, pp. 25-26.

che ancora concedevano a Mengs un ruolo rilevante nel percorso artistico, come ad esempio il pittore Wilhelm Schadow (1854), lo storico Jacob Burckhardt (1855), e gli storici d'arte Anton Springer (1855), Herman Grimm (1872) e Wilhelm Lübke (1890), dall'altra il partito destinato a risultare vincente che contava su nomi altrettanto autorevoli, quali, tra i più noti, Carl Justi (1882), Richard Muther (1900) e Julius von Schlosser (1920)³³. Nella loro presa di posizione si rispecchia il contrasto di opinioni a fine secolo sull'arte contemporanea, contrasto riconducibile all'atteggiamento anticlassico e antinormativo del secondo Ottocento. Era infatti l'arte del presente a fornire in maniera sempre crescente i parametri per la critica all'arte del passato. L'antagonismo classico-romantico del primo Ottocento veniva ripreso³⁴, adattandolo e subordinandolo alla situazione del momento.

Questo principio venne convalidato definitivamente nel 1904 da Julius Meier-Graefe nella sua Storia dell'arte moderna, la *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, che traccia la storia dell'arte del passato in funzione del suo contributo allo sviluppo dell'arte «moderna», epoca contemporanea compresa³⁵. L'interpretazione è emblematica in quanto Meier-Graefe individua nel Neoclassicismo di Jacques-Louis David non soltanto una delle radici della pittura moderna francese, ma anche il *pendant* dell'arte di Goya, visto (accanto a El Greco) come il primo pittore veramente moderno. In questa concezione Mengs appare

³³ Per le referenze bibliografiche cfr. S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, pp. 433-446.

³⁴ Franz Kugler scriveva nel 1835: «Sono appunto questi due diversi principi che si sono contrapposti variamente l'uno all'altro nei tempi più recenti. Quelli di Monaco sono i classici, quelli di Düsseldorf i romantici del nostro tempo». Ora in *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse-Manifeste-Kritiken zur Münchner Malerei*, a cura di H.C. Ebertshäuser, München, Bruckmann, 1983, pp. 55-56.

³⁵ J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* [1904], a cura di H. Belting, München, Piper, 1987, I, p. 108.

come l'elemento frenante che spiega i compromessi cui Goya si doveva piegare³⁶.

In Germania la storia dell'arte si apriva all'arte contemporanea grazie anche agli stretti rapporti con le nuove teorie artistiche attente alla forma, esemplificate da Adolf von Hildebrand³⁷. È stato Wilhelm Waetzoldt, l'autore della prima storia della storiografia artistica in Germania, a istituire un parallelo fra Mengs e Adolf von Hildebrand affermando:

La teoria d'arte razionalistica di Mengs è risorta in abito moderno e psicologico con il libro di Adolf von Hildebrand, come la storia dell'arte di Winckelmann negli scritti di Wölfflin sulla storia del vedere³⁸.

Vorrei citare due esempi che bene evidenziano la barriera tra il presunto concetto metodologico di oggettività da una parte e il giudizio basato sulla condizione e sul gusto del presente dall'altra. Friedrich Pecht (1814-1903), autore di una biografia su Mengs pubblicata nella *Allgemeine Deutsche Biographie*, che critica la mancanza di gusto patriottico, sei anni prima, nel 1879, si era impegnato per una più corretta e obiettiva valutazione del suo apporto all'arte dell'Ottocento. Anche Heinrich Wölfflin nella sua lezione sull'arte del XIX secolo tenuta a Berlino nel 1911 sottolineava la necessità di prescindere nel caso Mengs dai cosiddetti parametri assoluti («absolute Maßstäbe») per indagare invece le ragioni e le cause per le

³⁶ Cfr. per esempio: E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias y influencias del arte de Goya. Catalogo dilustrado de la exposición celebrada en 1932*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1932, pp. 73 s.

³⁷ *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), trad. it. *Il problema della forma*, traduzione e commento di S. Samerk Ludovici, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1949.

³⁸ W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker* [1921], Berlin, Wissenschaftsverlag Spiess, 1986, I, p. 94. Il libro di Wölfflin al quale fa riferimento è *Grundbegriffe der Kunstgeschichte*, del 1915 (trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, presentazione di G. Nicco Fasola, Milano, Editori Associati, 1994).

quali l'arte di questo pittore aveva soddisfatto «gli spiriti migliori della propria epoca»³⁹ ed era stata considerata «per un certo tempo arte mondiale»⁴⁰. Sembrerebbe quasi che Wölfflin fosse stato a conoscenza delle parole del re bavarese.

Il programma dello svizzero Wölfflin, che forse avrebbe avuto la capacità di correggere e relativizzare i pregiudizi accumulatisi nel corso dell'Ottocento, non venne mai realizzato. Durante i primi tre decenni del Novecento non mancarono tuttavia approcci di carattere positivista miranti alla comprensione del contesto genetico di un'arte che nel frattempo aveva definitivamente perduto l'etichetta del rinnovamento e dello sviluppo, intesi come fermenti essenziali nel concetto storico artistico. Rappresentanti di spicco sono Hermann Voss e Friedrich Noack i quali con le loro ricerche – sull'arte barocca romana il primo⁴¹ e sugli artisti tedeschi a Roma nell'ambito degli studi sulla pittura barocca romana il secondo⁴² – hanno gettato le basi per una rivalutazione della scuola romana del Settecento e dei suoi adepti stranieri: una rivalutazione, questa, ben lontana da quelli che erano allora gli intenti della ricerca storico-artistica.

La Germania dell'epoca nazista non era un terreno propizio alle ricerche su un mondo artistico biasimato per il suo carattere internazionale e accademico. Nel 1940 Albert Erich Brinckmann, autore della seconda edizione del volume sul Rococò in una storia dell'arte autorevole e ben illustrata quale la *Propyläen-Kunstgeschichte* (all'epoca la più diffusa Storia dell'arte di tutti i tempi e popoli pub-

³⁹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Akademische Vorlesung Berlin, Sommersemester 1911, a cura di N.M. Schmitz, Alf-ter, Vdg, 1994, p. 25.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁴¹ H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Leipzig, Propyläen-Verlag, 1924; si vedano nell'edizione italiana, *La pittura del barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, Vicenza, N. Pozza, 1999, le pp. 631-642.

⁴² F. Noack, *Deutsches Leben in Rom* [1907], Bern, Lang, 1971, pp. 65-78.

blicata in Germania) dedicava a Mengs un passo nel quale distingue tra il talento innato e l'educazione ricevuta dal padre: riprendendo uno dei *topoi* della critica romantica stigmatizza come risultato della «sferza paterna» l'adesione del giovane talento a un vacuo «stile accademico internazionale»⁴³. Di fronte a questo, la fama internazionale acquisita da Mengs a Roma e a Madrid non conta nulla: Brinckmann vi ravvisa anzi il sintomo di una ricerca di una norma estetica – naturalmente errata – basata sull'antico e sul Rinascimento italiano. Qui si fa esplicita una tendenza avvertibile in Germania sin dal Ottocento: i forti pregiudizi verso Mengs come artista uscito dal suo contesto culturale originario⁴⁴. Le riserve nei confronti dell'accademismo italiano in genere e nei confronti di un'arte basata su un canone normativo e formale costituiscono infatti i punti fermi della critica tedesca del Novecento. Internazionalismo ed eccesso di teoria erano inoltre le qualità negative che durante il nazismo venivano attribuite agli ebrei. A partire dall'Ottocento si erano moltiplicate le voci di coloro che vedevano in Mengs un ebreo convertito, voci dovute al nome del padre di Anton Raphael, Ismaele⁴⁵, e alla sua conversione. Sta di fatto che Mengs figura nel più rinomato dizionario degli ebrei del Novecento, la *Große jüdische National-Biographie* edita da Salomon Wininger e interrotta all'avvento del nazismo⁴⁶. Ribadisco che non vi è alcuna certezza quanto all'origine etnica di Mengs, ma che tutti gli elementi e le fonti certe confermano invece che la sua famiglia, prima che si convertisse al cattolicesimo, era di confessione evangelica.

⁴³ «Presto deviato in un vacuo stile accademico internazionale» («früh verbogen zu einem international leeren akademischen Stil»): A.E. Brinckmann, *Die Kunst des Rokoko*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1940 (= *Propyläen-Kunstgeschichte*, vol. XIII), p. 102

⁴⁴ Cfr. nota 30 e S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, p. 442.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 74 e 106, nn. 64-69.

⁴⁶ S. Wininger, *Große Jüdische National-Biographie. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, IV, Czernowitz, Orient, 1929, *ad vocem*.

L'assurdità di queste speculazioni, anch'esse, com'è ovvio, nocive alla reputazione dell'artista, si rivela in un articolo di Roberto Longhi vertente sulla pittura a Roma attorno al 1750 e l'influenza di Corrado Giaquinto, primo pittore alla corte spagnola nel momento in cui Mengs, caratterizzato come «l'uomo fatale», arriva a Madrid nel 1761⁴⁷. Secondo Longhi allora «Giaquinto abbandona il campo e subito Mengs mette alla ferula l'Accademia di San Fernando con una crudeltà ideologica da rammentare quella di Hitler contro l'arte degenerata». Nell'ottica di Longhi, che era convinto di un connubio ideale tra Giaquinto e Goya (escludendo stranamente Tiepolo)⁴⁸, Mengs rappresenta l'ideologia dell'accademismo, caduto in disgrazia dopo aver lungamente dominato in Italia e forse anche invisito dopo l'esperienza del fascismo. Il classicismo appariva ai suoi occhi un fenomeno sospetto in linea generale sia per la sua estetica normativa che per la sua presunta ostilità verso l'autentica tradizione pittorica italiana. Quest'ultima veniva considerata da Longhi come da Meier Graefe sotto il profilo dei contributi alla formazione del moderno e perciò puntando su pittori precocemente "moderni" tra cui, accanto ai ferraresi del Quattrocento e a Piero della Francesca, Caravaggio e Goya⁴⁹.

La citazione tratta da Longhi non abbisogna di commento: il coinvolgimento ideologico del critico è almeno pari a quello che connota l'oggetto del suo attacco. Si vede chiaramente come nel XX secolo l'ignaro Mengs venisse strumentalizzato quale bersaglio di controver-

⁴⁷ R. Longhi, *Il Goya romano e la cultura di via Condotti*, in «Paragone Arte», V, 1954, 53, pp. 28-39, qui p. 32.

⁴⁸ Si veda R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, nel volume *Ricerche sulla pittura veneziana (1946-1949)*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 32, nonché D. Levi, *La fortuna critica di Tiepolo alla fine del Settecento*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita. Atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996*, a cura di L. Puppi, Padova, Il Poligrafo, 1998, pp. 453-458, qui p. 453.

⁴⁹ A. Beyer, *Roberto Longhi*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin, Reimer, 1990, pp. 250-265.

sie ideologiche inconcepibili nell'illuminismo, epoca che aveva visto da parte italiana un giudizio ponderato e imparziale come quello di Alessandro Verri. Questi nel 1779, scrivendo al fratello Pietro, aveva commentato la morte di Mengs in questi termini:

È morto qui in Roma il pittore del secolo, il signor Cavaliere Mengs. I di lui quadri messi a confronto degli altri risplendevano come una torcia accanto a un moccolo, sia per il disegno, sia massimamente per il impasto e il colorito, che era sorprendente, e quasi una malia. Era nobile, grandioso, ma non era troppo giudizioso nella composizione, che per lo più era sconnessa, e fredda. Egli era tedesco, figlio di un celebre miniatore di smalto. Il padre lo portò in Roma, e lo faceva duramente disegnare al Vaticano le stanze di Raffaello tutto il giorno, bastonandolo alla sera quando non era soddisfatto del lavoro. Il metodo doveva riuscire al contrario e far perdere al povero paziente tutto l'ingegno: eppure le conseguenze hanno provato il contrario, perché il giovane Mengs sotto questa sferza crudele fece progressi meravigliosi, e ben 18 anni ha passato in quelle stanze, disegnando continuamente, finché si fece un gran nome, e fu chiamato alla corte di Spagna per primo pittore coll'appuntamento di tre mila Zecchini. Ma in Madrid, non trovava gli occhi italiani, e nessuno fuorché il Re, gustava il suo merito superiore, preferendo gli Spagnoli il dipingere di maniera, di contrasto, e di enfasi, al dipingere vero, e disegnato secondo la gran scuola italica, onde Mengs benissimo pagato moriva di tedio in Madrid, e finalmente dopo varii anni ottenne di ritornare a Roma⁵⁰.

Non è possibile sintetizzare qui lo svolgimento del discorso storico-artistico sul Settecento classicista da Verri alla critica moderna, argomento che non mi risulta affrontato finora dalla storia dell'arte.

La recisa presa di posizione di Roberto Longhi (1890-1970), uno dei maggiori e più influenti esponenti della storia dell'arte italiana del XX secolo, venne ridi-

⁵⁰ *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri, X: dal 1° luglio 1778 al 29 dicembre 1779*, a cura di G. Seregni, Milano, Giuffrè, 1940, pp. 340-342, qui p. 341 (lettera del 7.8.1779).

mensionata dalla critica posteriore⁵¹. Nell'Italia del dopoguerra inoltre accanto a Longhi – difensore del barocco italiano – vi erano altri studiosi quali Vincenzo Golzio⁵², Corrado Maltese⁵³, e Mario Praz⁵⁴ ad esprimere giudizi più equilibrati e differenziati, basati sulle opere e sugli scritti di Mengs. Maltese giungeva persino a scorgere «nell'impersonalità universalista, nel linearismo e nella riduzione teorica del colore ai tre toni fondamentali [...] le lontane premesse neoclassiche del rigorismo astratto di un Mondrian»⁵⁵. Stupisce pertanto che uno dei più noti fautori degli studi sul Neoclassicismo quale Giulio Carlo Argan abbia escluso Mengs dal suo «Parnaso neoclassico», occupato da Piranesi, Canova e David, affermando: «La valutazione del Mengs è oggi piuttosto bassa»⁵⁶. Tale verdetto sorprende in quanto Argan sosteneva dall'altra parte che «rimane attuale la sua concezione dell'arte come elaborazione teorica e critica»⁵⁷. Per comprendere meglio le posizioni contraddittorie assunte dalla critica italiana sul caso Mengs e sul suo contributo al Neoclassicismo bisogna soffermarsi sulle radici dei giudizi finora esposti e quindi anche sulla fortuna del «Neoclassicismo propriamente detto» che nel 1936 Lionello Venturi collegava ancora all'opera di Mengs⁵⁸.

Prima di Longhi, le due voci italiani del XX secolo più autorevoli in materia di Neoclassicismo erano state

⁵¹ S. Rudolph, *Primato di Domenico Corvi*, in «Labyrinthos», 1-2, 1982, pp. 1-45, qui p. 4.

⁵² V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Torino, Utet, 1950 (*Storia dell'arte universale*, IV), p. 743.

⁵³ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 9-10.

⁵⁴ M. Praz, *Gusto neoclassico*, Napoli, Esi, 1959², pp. 80-81.

⁵⁵ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., p. 10.

⁵⁶ G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1968, III, p. 414. In un altro contesto Argan chiama Mengs «debole pittore».

⁵⁷ *Il Neoclassicismo*, Dispensa anno accademico 1967-1968, Roma, Università degli Studi di Roma, 1968, p. 15/II.

⁵⁸ L. Venturi, *Storia della critica d'arte* (I ed. it. 1945), Torino, Einaudi, 1964, p. 164.

quelle di Benedetto Croce e di Lionello Venturi. Entrambi si occupavano più dei concetti teorici di Mengs che della sua pittura che, per loro come per tanti altri, rappresentava solo il veicolo della sua teoria. La spiegazione del perché Longhi accusasse Mengs di un atteggiamento dittatoriale e ideologizzato la troviamo nel testo di Venturi pubblicato per la prima volta nel 1936 in inglese. Venturi si domanda a proposito della dottrina neoclassica mengsiana:

Che cosa c'è di nuovo in questo atteggiamento? Poco o nulla [...]. Quel che è nuovo è l'atteggiamento più risoluto, il senso di aggressione polemica contro la tradizione più recente barocca e rococò⁵⁹.

Venturi denuncia inoltre l'astrattismo del concetto di bellezza e di perfezione confrontando l'apporto alla teoria artistica fornito da altri quali Diderot e Hogarth, per concluderne come «Mengs sia distaccato dall'arte e sia attaccato soltanto a delle astrazioni a un ideale di bellezza che non esiste né nelle statue greche né altrove». Nelle righe dedicate da Croce a Mengs stupisce invece l'insistenza sul concetto platonico di bellezza, attaccato duramente dalla critica tedesca già nel Settecento. Croce lo riferisce e lo mette in rapporto con le idee di Winckelmann, ma non lo critica. Anzi, quando cita brani tratti dai frammenti sulla bellezza, si ha addirittura l'impressione che lo condivida:

Sento la forza del Bello, che mi trasporta a narrarti, o lettore, quel che io sento. Bella è tutta la natura, e bella è la virtù; belle sono le forme, le proporzioni; belle le apparenze, e belli ancora i moti; più bella è la ragione, e la prima causa è maggiore del tutto⁶⁰.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁶⁰ *Per la storia dell'estetica italiana*, VII, *Estetici italiani del Settecento*, in B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1923, pp. 294-296, qui p. 295, da *Opere di Antonio Raffaello Mengs, primo Pittore del Re cattolico Carlo III. Pubblicate dal Cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara e in questa edizione corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea*, Roma, Pagliarini, 1787, p. 71.

Non posso approfondire in questa sede il discorso sulle posizioni di Croce nei riguardi del Neoclassicismo⁶¹ e passo invece alle ripercussioni del pensiero crociano nella storia dell'arte coeva.

Il giudizio di Croce su Mengs venne ripreso da Mary Pittaluga, autrice di uno studio su Eugène Fromentin (1820-1876) e il suo ruolo nel panorama della critica d'arte ottocentesca. Pittaluga era una delle prime storiche d'arte ad affrontare in Italia sulle orme di Croce⁶² le implicazioni teoriche della moderna critica d'arte⁶³. Grazie forse all'argomento principale della sua ricerca su Fromentin, che era stato pittore, scrittore, viaggiatore e critico, la studiosa riserva una particolare attenzione al concetto del colore: ed è qui che riesce a mettere in risalto pensieri e osservazioni di Mengs che la critica fino ad allora non aveva colto. Scrive infatti conclusivamente:

Queste osservazioni e infinite altre, miranti a dar risalto a l'elemento colore, rivelano un desiderio di visione nuova dell'arte – il giudizio ammette ancora il predominio del disegno – ma, finalmente, ha compreso, che anche con il cromatismo si sono ottenuti grandi risultati.

Definisce inoltre la posizione storica di Mengs rilevando che, «Tiziano, secondo lui, è il perfetto imitatore de la natura, nei colori e ne le luci», e, benché ammetta che il Cadorino

⁶¹ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 10-11.

⁶² B. Croce, *Storia della storiografia italiana*, Bari, Laterza, 1921.

⁶³ M. Pittaluga, *Eugène Fromentin e le origini de la moderna critica d'arte*, in «L'Arte. Rivista di storia dell'arte medioevale e moderna», XX, 1917, pp. 132-139; curò inoltre l'edizione italiana dello scritto di E. Fromentin, *I maestri di un tempo*, prefazione di M. Pittaluga, Torino, De Silva, 1943. Un altro saggio della stessa autrice conferma il suo precoce interesse per le questioni metodologiche e per lo sviluppo della disciplina: M. Pittaluga, *Arti e studi in Italia nel '900. Gli storici dell'arte*, in «La Nuova Italia», IX, 1930, 10-11, pp. 3-24.

nel colorito sia stato molto ideale, tuttavia è evidente, che, nel diretto giudizio di quell'arte, il Mengs raccolga, senz'averne sospetto, il concetto di naturalismo artistico»⁶⁴.

Dopo aver preso in esame altri passi sul colore negli scritti di Mengs, l'autrice ribadisce che «lo scrittore tedesco vuole emanciparsi dai vincoli di quell'apparato teorico»:

V'è insomma in lui un'anima nuova di critico, la quale non riesce ad abolire del tutto i preconcetti consueti, ma giunge a conclusioni sull'arte sufficientemente sereni⁶⁵.

Tale meditato e differenziato giudizio sulle teorie mengsiane, basato su una visione positiva dell'artista tedesco, è alquanto insolito all'epoca, sia in Germania che in Italia. Non ebbe infatti molta risonanza. Lo dimostra l'esempio di Lionello Venturi, che è uno dei primi in assoluto nella sua disciplina a interessarsi della storia della storia dell'arte. Nella sua presentazione di Mengs Venturi cita un giudizio di Francesco Milizia, che, estrapolato dal suo contesto originale, si converte nell'opposto di ciò che Milizia intendeva. Facendo un *pastiche* di varie frasi in realtà non connesse, Venturi non soltanto falsifica il pensiero dell'autore illuminista ma riesce a mettere in ridicolo Mengs. Cito la versione secondo Venturi, che è priva dei segni tipografici usuali nel caso di omissioni nei testi:

Michelangelo riuscì aspro, duro stravagante, grossolano. Siano pur bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa dicono di buono? Niente. Ma di fronte ai precursori Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. E ride di Mengs, che per diventare pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico; e diviene eccellente⁶⁶.

⁶⁴ M. Pittaluga, *Eugène Fromentin e le origini*, cit., p. 136.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 138.

⁶⁶ L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, cit., p. 165.

Vediamo ora la versione originale tratta dall'opuscolo di Milizia pubblicato nel 1781, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*⁶⁷. La prima parte della prima frase su Michelangelo è ripresa da un brano sul Cristo della Minerva ove viene attaccata la mancanza di grazia: «Riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano»⁶⁸; il secondo brano che riguarda Raffaello è invece ripreso da un altro contesto, dove Milizia sintetizza la sua analisi della *Scuola d'Atene* nel suo solito tono polemico, ironico e aggressivo: «Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello, che cosa ci dicono di buono?»⁶⁹. La terza parte della citazione infine proviene da un altro testo ancora, in cui Milizia, elogiando la pittura antica dei Romani, scrive: «Per una buona dozzina di secoli da Costantino fino a Raffaello il genere umano vide tutto in barbaro. Qui sento gridare una folla di toscani». Dopo aver enumerato gli artisti famosi trattati dal Vasari conclude con il passo su Raffaello che sorride:

Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. E ride Mengs, che per divenir pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico, e divien eccellente»⁷⁰.

Vista la diametrica divergenza di esiti, mi sembra opportuno uno specchietto ricapitolativo di ciò che scrive Venturi e ciò che scrive Milizia: in tal modo non soltanto si evidenzia il procedimento per *pastiche*, ma anche la deformazione del contenuto palese specie quando Venturi prospetta un Raffaello che ride di Mengs che si ritiene eccellente.

⁶⁷ F. Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venezia, Pasquali, 1781, ristampa anastatica Bologna, Forni, 1983.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 122.

Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1964, p. 165:

«Michelangelo riuscì aspro, duro, stravagante, grossolano. Siano pur bellissime tutte le opere di Raffaello: che cosa dicono di buono? Niente. Ma di fronte ai precursori Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. **E ride di Mengs**, che per diventare pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico; e diviene eccellente».

Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, 1781:

«[Michelangelo] Riuscì aspro, duro, stravagante, caricato, piccolo, grossolano» (p. 17),

«Sieno pure bellissime tutte le opere di Raffaello, che cosa ci dicono di buono?» (p. 127).

[«Per una buona dozzina di secoli da Costantino fino a Raffaello il genere umano vide tutto in barbaro. Qui sento gridare una folla di toscani (...)»]

«Raffaello sorride, come Newton ai filosofi suoi predecessori. **E ride Mengs**, che per divenir pittore studia l'eccellenza dell'espressione in Raffaello, del chiaroscuro e delle grazie in Correggio, del colorito in Tiziano, d'ogni bellezza nell'antico, e divien eccellente» (p. 122).

Senza troppo insistere ora su questa operazione che potrebbe avere cause accidentali oggi a noi sconosciute, sta di fatto che grazie a un *pastiche* Venturi riesce a convertire le convinzioni di Milizia nel loro opposto. Milizia, come è noto, condivideva infatti pienamente le idee di Mengs che aveva avuto modo di conoscere a fondo essendosi assunto la traduzione dei suoi testi tedeschi e il riordinamento di tutto il suo lascito letterario, pubblicato nel 1780 dal De Azara.

Non posso qui soffermarmi sulle conseguenze che il *pastiche* di Venturi ha prodotto nella storia dell'arte durante il Novecento. Preferisco invece toccare un aspetto strettamente collegato all'edizione degli scritti di Mengs da parte di De Azara e di Milizia. Grazie al carteggio tra

De Azara e Bodoni pubblicato da Angelo Ciavarella⁷¹, si sono potuti ricostruire molti dettagli che riguardano i testi inseriti e il modo di procedere di De Azara, non sempre corretto nei confronti del materiale affidatogli da Mengs. Il biografo ed editore aragonese era ben conscio che tutto ciò che sarebbe apparso nei due volumi magnificamente impressi dal Bodoni sarebbe stato senz'altro attribuito a Mengs. Così avvenne infatti per i due testi riguardanti la Spagna, ovvero il *Frammento d'un discorso sopra i mezzi per far fiorire le belle arti nella Spagna* e il *Ragionamento su l'accademia delle belle arti in Madrid*, frutto entrambi della penna dello stesso De Azara, come questi più tardi confessa in una lettera a Bodoni⁷².

Erano in primo luogo le *Osservazioni* aggiunte dal De Azara al trattato mengsiano *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* ad esprimere posizioni assai recise che in alcuni punti erano perfino antitetiche alle idee dell'artista sassone⁷³. Così De Azara si pronuncia apertamente contro Michelangelo, per il quale invece Mengs aveva espresso grande stima: nelle *Memorie sul Correggio*, ad esempio, riconduce addirittura lo stile maturo di Correggio alla conoscenza delle opere di Buonarroti. È da questa manipolazione che nasce l'idea, spesso ripetuta dai critici successivi, secondo cui Mengs sarebbe stato avverso a Michelangelo⁷⁴. Altri bersagli di De Azara sono i concetti teorici di Diderot sulla bellezza e la pittura di Guercino, Caravaggio. Attacca persino Velazquez, elogiato da Mengs nella sua *Lettera ad Antonio Ponz*.

⁷¹ *De Azara-Bodoni*, a cura di A. Ciavarella, Parma, Museo Bodoniano, 1979, I, p. 13, lettera del 9.3.1780.

⁷² S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, pp. 420-421.

⁷³ *Osservazioni del Cavalier D. Giuseppe Niccola d'Azara sul trattato precedente*, in *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, cit., pp. 50-65. Un breve commento sul pensiero di Azara in M. Agueda, *Introducción*, in A.R. Mengs, *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989, pp. 35-36.

⁷⁴ J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte*, cit., I, p. 168.

L'impulsività e asprezza polemica dell'editore delle *Opere mengsiane* si doveva quindi rivelare nociva alla reputazione del suo amico pittore. Infatti le vere e proprie critiche all'edizione italiana – la prima fu la recensione di Onorato Caetani pubblicata 1780 nelle «Efemeridi letterarie di Roma» – prendevano di mira le posizioni polemiche e aggressive delle *Osservazioni*, nonché l'esagerato elogio tributato a Mengs⁷⁵. Più tardi, la distinzione tra le parole di Mengs e quelle di De Azara svanì gradualmente, sì che anche le *Osservazioni* finirono per entrare nel catalogo degli scritti mengsiani. De Azara e Milizia non soltanto erano in stretta amicizia, ma l'impresa editoriale del 1780 aveva creato tra loro un intenso dialogo intellettuale, definito dall'aragonese «vita filosofica»⁷⁶. Non escluderei quindi che le *Osservazioni*, che presentano molti paralleli con il già ricordato primo scritto del Milizia, *Dell'arte di vedere*, siano un frutto di questa collaborazione intellettuale⁷⁷.

Concludo con i giudizi equilibrati e criticamente sereni pronunciati su Mengs da due dei massimi esponenti della storiografia artistica in Italia. Il primo è Luigi Lanzi, che aveva conosciuto Mengs di persona nel 1770 durante il soggiorno fiorentino. Seguendo l'uso barocco, Lanzi ne caratterizza l'indole artistica ricorrendo a un emblema che a mio avviso ne coglie proprio l'essenza:

Sia lecito dirlo. Mengs non è quella cote che dà all'acciaio un'attività a cui ella non giunge mai; è un'acciaio che quanto è più esercitato tanto più si affina e più splende⁷⁸.

Già nella prima e parziale pubblicazione della *Storia pittorica della Italia* del 1795 Lanzi prende le distanze da

⁷⁵ S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs*, cit., II, p. 421.

⁷⁶ Lettera a Bodoni del 18.4.1792 in *De Azara Bodoni*, cit., II, p. 65.

⁷⁷ Cfr. H.C. Jacobs, *Belleza y buen gusto: las teorías de las artes en la literatura española del siglo 18*, trad. di B. Galan Echevarria, Madrid, Iberoamericana, 2001 (edizione originale tedesca 1996).

⁷⁸ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1968-1972, I, p. 418.

chi accusava Mengs di voler «crearsi dittatore della pittura»; è invece del parere che dal pittore di origine sassone e d'adozione romana «forse i nostri posteri [...] ordiranno una nuova epoca più felice per la pittura»⁷⁹. Gli scritti di Mengs e le sue opere presenti in Italia come pure la costellazione generale, che non vedeva un ruolo egemone del Romanticismo ma l'affermarsi dello Storicismo, fecero sì che la fama di questo artista potesse resistere più a lungo qui che in Germania. Ancora nel 1824 Leopoldo Cicognara scrive:

Mengs ottenne un primato che secondo alcuni non fugli ancora conteso, ma che a noi sembra per molte diverse vie sul procinto d'essergli involato, giacché lo splendor delle tinte non è lo stesso che la verità del colorire; e la facilità e la nobiltà del moderno comporre e del disegnare senza affettazione e maniera avanzano a tali passi da far concepire i più fausti presagi⁸⁰.

Anche in seguito tuttavia la reputazione di Mengs non subì un radicale cambiamento. La *Storia della pittura in Italia* di Giovanni Rosini (1848-1852) ne riconosce ancora i meriti storici, diagnosticando inoltre con equanimità gli eccessi che avevano impedito un giudizio imparziale:

E godé Mengs di tanta fama, che fra i molti ammiratori non mancò taluno, il quale, con troppo esagerata iperbole, ricordasse non avergli torto il padre imposto il nome di Raffaello⁸¹. Dileguate queste larve, compariscono l'uno e l'altro nella vera luce dinanzi alla posterità che al primo [Raffaello] terrà conto del suo zelo con cui secondò le belle doti, che ricevute aveva dalla natura, ed al secondo [Mengs] lo studio indefesso per cui si disse essere stato fatto pittore dalla filosofia⁸².

⁷⁹ *Ibidem*, I, p. 416.

⁸⁰ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato, Giachetti, VII, 1824, p. 50.

⁸¹ Qui Rosini fa riferimento a Winckelmann e a De Azara.

⁸² G. Rosini, *History of Painting in Italy, illustrated by its monuments*, nuova edizione, 7 voll., Pisa, N. Capurro, 1848-1852, I, p. 371.

Quest'interpretazione criticamente distaccata e con esplicito riferimento a Raffaello ci fa meglio comprendere le parole di Lodovico I: il re che fin dal suo primo soggiorno romano del 1805 non solo era affascinato dalla città eterna e dalla sua cultura, ma era anche convinto che i suoi connazionali Mengs e Winckelmann avessero dato alla vita artistica romana e europea un contributo rilevantissimo.