

**A.R. MENGES TRA ROMA E MADRID:
LE INQUIETUDINI DEL PITTORE FILOSOFO SULL'ISTITUZIONE
ACCADEMICA NELLA SECONDA METÀ DEL XVIII SECOLO.**

*A.R. Menges between Rome and Madrid: the philosopher painter's apprehensions
about the academic institution in the late 18th century.*

CINELLI, Noemi¹

Abstract

It is difficult to frame Anton Raphael Mengs in a specific stylistic movement nowadays that the chronological divisions and the consequent definitions of the art of the Enlightenment are going to be more and more controversial. Because of his eclectic and cosmopolitan activity, his ideas about *Ideal Beauty* spread across the countries affected by the apprehensions and hopes related to the 18th century. The bohemian painter dedicated his entire life to the study of ancient art; his marble collection of the statues from the great Italian collections interested the artists coming to the Eternal City, and he consecrates esthetic models of different epochs. Mengs never get away from these models – Ancient Greece, Raffaello Sanzio, Tiziano Vecellio, Antonio Correggio. His presence in Spain was favored by propitious circumstances: the coronation of an erudite, educate king, lover of Fine Arts, Charles III of Spain, a king so intimately close to the painter to guarantee him his protection in the difficult relation between Mengs and the San Fernando Academy of Fine Arts in Madrid. The relation between the Institution and the Bohemian get complicated because of the different ideas about the organization of the academy and the education of the students. Because of the little original sources, several matters have not been resolved, for example the issue about the false ancient fresco of Jupiter and Ganymede, or the controversy about the Peña case, that brought to the final breakup between the artist and the *consiliarios* in San Fernando Institution. Mengs focused his attention in an even worse matter about the direction of the academy: concretely, which competences had to have the *consiliarios* and which the teachers. When Mengs asked to be accepted in the academy, he undoubtedly thought that the Institution was structured as the other great one in which he took part in Italy, San Luca National Academy in Rome. Within Mengs' proposals to raise the level of the Academy in Madrid there was the institution of anatomy and surgery teachings, which intent was to revolutionize the concept of painters and sculptors. In spite of the difficulties that the first painter of Charles III had during his stay in San Fernando, his acting had a fundamental role in developing the Art Theory and particularly in the European artists' training.

Anton Raphael Mengs- Saint Fernando Academy of Fine Arts in Madrid- Saint Luca National Academy in Rome.

¹ Ricercatrice presso il *Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile- Proyecto Iniciación* n.11160359. Professoressa Titolare presso *l'Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos de la Universidad Autónoma de Chile- Chile*. Professoressa presso il *Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna- Spagna*. E-mail: noemicinelli@gmail.com.

INTRODUZIONE

Anton Raphael Mengs fatica ad essere inquadrato in una precisa corrente stilistica ancora oggi, nel momento in cui sempre più sfumate sono le divisioni, le scansioni cronologiche e, di conseguenza, le definizioni che riguardano il controverso XVIII secolo².

Smisurata ambizione artistica, dittatura estetica e rigorismo accademico sono solo alcuni degli attributi negativi, perché superficiali e frettolosi, con i quali la storia dell'arte ha descritto il pittore boemo, mentre la critica d'arte, che condivideva con Mengs le teorie estetiche e artistiche si affrettava, già prima della sua precoce morte, a proclamarlo il "migliore artista di una epoca, il Nuovo Raffaello", ruolo quest'ultimo, così ben interpretato da lui da arrivare a ritrattarsi a solo 16 anni nelle vesti del Maestro Urbinate (fig.1).

È paradossale che essendo stato l'artista più pagato di quell'epoca sia stato così poco studiato, fatto che si può spiegare solo se si considera che Mengs fu teorico ancor prima d'esser pittore. Non a caso oggi lo si ricorda come il pittore filosofo³. Così, la sua maggior fortuna è legata al suo contributo alla Storia dell'Arte attraverso la ricerca e l'elaborazione di un sistema dottrinale seguendo il cammino del suo grande amico ed eccellente storico, Johann Joachim Winckelmann. È forse a quest'ultimo, "il prussiano fatto romano", che si devono gli inizi della relazione tanto intima che legherà Mengs all'Antichità Classica.

Mengs dedicò quasi tutta la sua vita allo studio dell'Arte Antica, la sua collezione di marmi delle statue più famose delle grandi raccolte italiane fu sempre motivo d'interesse per gli artisti che accorrevano alla Città Eterna, e consacrò modelli estetici di differenti epoche dai quali non si allontanerà mai, ossia la Grecia Classica conosciuta attraverso copie romane, Raffaello, Tiziano e Correggio.

² Un ringraziamento particolare va alla Prof.ssa Orietta Vittoria Rossi Pinelli per i suoi imprescindibili e preziosi suggerimenti, alla Dott.ssa Angela Cipriani per avermi seguito con meticolosità durante i mesi passati all'Accademia di San Luca, e alla Prof.ssa Liliana Barroero per la disponibilità dimostratami durante la mia ultima permanenza romana.

³ Tra gli eruditi che nel XVIII secolo si riferirono a Mengs con tale definizione citiamo O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Roma, 1787, p. 20.



Fig. 1: Anton Raphael Mengs: 'Autoritratto' (1744). Dresda, Gemäldegalerie.

Mengs, la cui professione fu vaticinata con la premonitrice scelta dei nomi di battesimo, arrivò a Roma a soli tredici anni, per studiare il disegno e le grandi opere dei maestri romani, nella città che in quel periodo serviva da catalizzatore delle esigenze di rinnovamento culturale nel modo di fare e intendere la disciplina della Storia dell'Arte che a gran voce provenivano dal mondo erudito.

La sua presenza in Spagna fu favorita dalla felice congiuntura della salita al trono di un illuminato, colto e amante delle Belle Arti, Carlo III Borbone, monarca tanto vicino all'artista a tal punto da assicurargli protezione soprattutto nella difficile relazione con la madrilenza Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La relazione tra il boemo e l'istituzione fernandina s'irrigidì a causa delle opposte vedute sull'organizzazione accademica e sulla formazione degli artisti⁴.

⁴ M. Águeda Villar, *Mengs y la Academia de S. Fernando*, in "Actas del II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo", Oviedo, 1983, p. 445-476, A. Negrete Plano, *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad: catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (20-11-2013/ 26 -01-2014)*, Madrid, 2013; A. Negrete Plano, *Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaría clásica*, in J. S. Pons (coord.), "Goya e Italia: catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Zaragoza (1-06-2008/15-09-2008)", vol. 2, 2008, pp. 81-85; A. Negrete Plano, *La colección de vaciados de escultura*

Gli scarsi scritti originali hanno lasciato senza risposta numerose questioni, come quella del falso affresco antico di “Giove e Ganimede” - per la quale l’ipotesi dell’involontaria implicazione di Mengs è stata ampiamente dimostrata⁵ - o la polemica suscitata dal *caso Peña*, che portò alla definitiva rottura dell’artista con i *consiliarios* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ancora più complicati sono i problemi generati dalla pubblicazione del volume *Obras de Anton Raphael Mengs*,⁶ ad opera di José Nicolás de Azara⁷ (fig.2), amico e biografo di Mengs. Il volume era considerato fino agli anni ‘60 del Novecento la fonte più sicura per l’investigazione sugli scritti del boemo; però il ritrovamento per merito di Tellechea Idigóras⁸ di alcuni documenti come le *Cartas de Azara*, misero in dubbio la fedeltà del biografo nella copia degli scritti del pittore: una difesa patriottica esagerata, unita a un’insana sete di notorietà, portarono il diplomatico a manipolare e falsificare gli scritti, con l’aiuto di Eugenio Llaguno y Amirola⁹, Ministro de Gracia y Justicia dal 1794 al 1797.

que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Tesi Dottorale diretta da J. M. Luzón Nogué, Universidad Complutense de Madrid, 2009; S. Roettgen, *Arte, fortuna y gloria: Anton Raphael Mengs entre Roma y Madrid*, in J. S. Pons (coord.), “Goya e Italia” op.cit., pp. 75-79; A. M. Suárez Huerta, *Perseo y Andrómeda. Un hito de la belleza ideal*, in “Storia dell’arte”, n.º. 115 (n.s. 15), 2006, pp. 77-102.

⁵ A.M. Morghen Tronti, *Un falso antico opera di Raffaello Mengs* in „ Commentari”, n. 1, 1950, pp. 109-111; S. Roettgen, *Winckelmann e Mengs: idea e realtà di un amicizia*, in M. Fancelli (a cura di), *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia*, Venedig, 1993, pp. 145- 160.

⁶ Il volume *Obras de Anton Raphael Mengs* vide la luce contemporaneamente in Spagna e Italia.

⁷ José Nicolás de Azara (Burbuñales 1730- Parigi 1804), apparteneva alla generazione degli Illuminati impegnati nelle riforme legislative di Carlo III e Carlo IV di Borbone che puntavano alla difesa del potere monarchico riformatore. Amante delle Belle Arti, collezionista d’arte antica, mecenate, appassionato di letteratura (è famosa la collaborazione tra l’aragonese e l’editore italiano Giovan Battista Bodoni nella traduzione ed edizione di classici latini e greci), si distinse per la sua attività politica e diplomatica che lo portò a ricoprire importanti incarichi nelle ambasciate spagnole a Roma e a Parigi. Per notizie su Azara, cfr. S.F. Schröder (coord.), *Mengs & Azara: el retrato de una amistad*, Madrid, 2013; M.D. Gimeno Puyol, *José Nicolás de Azara o la vieja diplomacia en una Europa nueva*, in J. R. Cirici Narváez, A. Ramos Santana (coords.), “La furia de Marte: ideología, pensamiento y representación”, Universidad de Cádiz, 2012, pp. 101-117; M.D. Gimeno Puyol, *Primera memoria de José Nicolás de Azara*, Zaragoza, 2014; J.N. de Azara, M.D. Gimeno Puyol (ed.), *Epistolario (1784-1804)*, Madrid, 2010, P. López Mora, *Aportación a la historia del léxico del s. XVIII: análisis de las Obras de Mengs de D. José Nicolás de Azara*, in “Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica”, 2016, vol. 34, pp. 215-259.

⁸ J.I. Tellechea Idigóras, *Azara y la edición de las Obras de Mengs. Interpolaciones de Llaguno Amirola*, Madrid, 1971.

⁹ Eugenio Llaguno y Amirola (Menagaray, Alava 1724- Madrid 1799) oltre ad essere un famoso scrittore e un politico illuminato, fu un eccellente trattatista d’arte, esperto in lingue classiche, professore della Real Academia de Historia di Madrid. Arrivò all’apice della notorietà con il volume *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura de España*, pubblicato da Ceán Bermúdez (1829).



Fig.2: Anton Raphael Mengs: 'Ritratto di José Nicolás de Azara' (1774). Madrid, Collezione privata.

Di fatto, Azara chiese a Llaguno - citando le sue stesse parole - “una corrección estilística” che ammorbidisse le dure critiche che Mengs muoveva all’arte spagnola. Modifiche che furono più che una semplice correzione stilistica, arrivando Azara a riscrivere interi paragrafi ex novo. L’opera di Azara ottenne, comunque, gran successo in Spagna come in Italia, tra affezionati e intenditori di Mengs, ed anche nei circoli di eruditi e teorici; ciò dovuto, secondo Marchan Fiz, al fatto che "la estética se convierte, a mediados del siglo XVIII, en la disciplina de moda"¹⁰. Gli elogi alle *Obras* durarono fino al primo Romanticismo, le cui istanze libertarie si opponevano al presunto rigorismo teorico della dottrina mengsiana.

¹⁰ S. Marchán Fiz, *La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Barcelona, 1982, p. 13.

Ai nostri giorni, tra gli storici dell'arte che hanno scritto su Mengs, e che più hanno contribuito al giudizio di critica tanto negativo che ancora oggi lo accompagna, dobbiamo citare Giulio Carlo Argan¹¹, Roberto Longhi¹² e Antonio Morassi¹³, autori di manuali di Storia dell'Arte ancora in uso nelle università italiane, che hanno basato le loro valutazioni su una comparazione mal derivata tra il pittore boemo e Giambattista Tiepolo, a loro parere, pittore d'indiscutibile superiorità. Anche in Spagna non mancarono critiche molto dure, come quella espressa da Sanchez Cantón in occasione dell'esposizione del Prado del 1929, che pone l'accento sul carattere troppo rigoroso e accademico delle pitture che Mengs realizzò nella Penisola Iberica. Nonostante, grazie a scritti come quelli di Claude Bédard o Mercedes Agueda Villar¹⁴, l'immagine del boemo sta riacquistando il suo vero valore. È stata Steffi Roettgen, storica tedesca che ha esaminato più in profondità la produzione pittorica e teorica di Mengs arrivando alla pubblicazione di un'opera magistrale nel 1999, che si può a ragione considerare la "madrina" della riconsiderazione più oggettiva sull'artista¹⁵.

Gli scritti di Mengs pubblicati da Azara animarono il dibattito sulla Bellezza in tutti i paesi imbevuti delle teorie illuministiche. La pubblicazione delle edizioni italiana e spagnola delle *Obras*, diede luogo a distinte reazioni. In Italia, che già accumulava una lunga tradizione di scritti teorici sul Bello Ideale, l'opera fu un ulteriore approfondimento di portata cosmopolita viste le esperienze del boemo nelle corti più insigni d'Europa. I vantaggi per la Spagna furono, in qualche modo, di maggior portata: le *Obras* diedero il necessario slancio alla diffusione di scritti eruditi e contribuirono a far sì che la penisola sentisse di partecipare ad una corrente di sviluppo culturale di portata europea. Inoltre soprattutto nella risposta alle gravi critiche del giudizio di Mengs in relazione alla pittura spagnola favorirono la nascita di sentimenti di orgoglio nazionale e di rivendicazione della qualità dell'arte iberica. La vivacità della discussione sul Bello Ideale iniziata da Mengs segnò un momento cruciale per l'estetica spagnola¹⁶.

¹¹ G.C.Argan, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1968.

¹² R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa, 1939-1969*, Firenze, 1979.

¹³ A. Morassi, *Commemorazione del Tiepolo nel secondo centenario della morte*, Atti del convegno internazionale di studi sul Tiepolo, Milano, 1971.

¹⁴ C.Bédard, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1774-1808*, Tolosa, 1975; Águeda Villar, *Mengs y la Academia de S. Fernando* cit.; A.R.Mengs, *Reflexiones sobre la Belleza*, introduzione di M. Águeda Villar, Novograf, 1989, p. 28.

¹⁵ ROETTGEN, Steffi: *Anton Raphael Mengs (1728-1779): Das malerische und zeichnerische Werk-Leben und Wirken*, Munchen, 1999.

¹⁶ M.R.De Rosa, *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2006.

Fino ad ora è rimasto sottovalutato il suo contributo al rinnovamento stilistico della fine del XVIII secolo: dovrebbe essere continua fonte di discussione la responsabilità di come e in che misura Mengs influenzò lo stile di Francisco Goya, per citare un artista riconosciuto per la sua originalità creativa, e di altri pittori che in Italia, centro del nuovo dibattito culturale, si mossero intorno alle linee e alle teorie del maestro tedesco.

Nel presente articolo sono state intenzionalmente trascritte citazioni nelle lingue originali, ossia spagnolo ed italiano, nella convinzione che le traduzioni siano state motivo del travisamento sul ruolo giocato da Mengs, nella Storia dell'Arte e nelle Teoria dell'Arte, e che è la base della tesi per cui il boemo o è stato odiato o amato.

Vale la pena citare nuovamente don Francisco Goya e il suo "El sueño de la razón genera monstruos", per dire che l'eredità mengsiana non si capirà pienamente fino a che la Storia dell'Arte procederà con divisioni cronologiche e con pregiudizi che la falsano.

MENGS E L'ACADEMIA DE SAN FERNANDO DI MADRID: *resoconto di una separazione necessaria*

L'arrivo di Mengs a Madrid fu propiziato da Carlo III (fig.3), molto aperto alle diverse correnti culturali che animarono il Settecento, e amante dell'archeologia e delle Belle Arti. Il suo regno segnò un cambio di tendenze nell'arte spagnola della seconda metà del XVIII secolo, soprattutto per l'adesione graduale ai dettami dell'arte che solo per comodità oggi definiamo "neoclassica". Le origini dello straordinario interesse del sovrano per l'Antichità risalgono al periodo in cui occupava il trono di Napoli. L'ambizioso progetto di configurazione del Regno delle Due Sicilie prevedeva tra gli obiettivi quello di condurre la città partenopea alle vette della scena culturale europea, facendo leva soprattutto sulla fortuita scoperta di Ercolano, impresa condotta sotto il patronato regio¹⁷.

¹⁷ Cfr. L. Franchi Dell'Orto (a cura di), *Ercolano, 1738-1988: 250 anni di ricerca archeologica*, Atti del convegno internazionale Ravello-Ercolano-Napoli-Pompei, 30 ottobre-05 novembre 1988, Roma, 1993.



Fig. 3: A.R. Mengs: Ritratto del Re di Spagna e delle Indie Carlo III di Borbone (1761). Madrid, Museo del Prado.

I Borboni, e Carlo III in particolar modo, divennero i portatori illuminati degli interessi culturali che influirono sul gusto e sulle correnti artistiche dell'epoca. Le scoperte di Ercolano ispirarono diverse forme artistiche, e le opere di porcellana prodotte dalla Reale Fabbrica Ferdinanda di Capodimonte divennero il mezzo più rapido per la divulgazione dei motivi ercolanesi:

“Il primo impulso per l'archeologia, la formazione del gusto neoclassico nel Settecento e soprattutto per la papirologia ercolanese provenne dal re Carlo al quale va pertanto riconosciuto il ruolo di promotore della papirologia ercolanese nonché di iniziatore dello studio delle antichità ercolanesi, modello della civiltà artistica del Settecento”¹⁸.

¹⁸ M. Gigante, *Carlo di Borbone e i papiri ercolanesi*, in „Cronache Ercolanesi”, 11, 1981, pp. 7-18, in part. p. 15.

Carlo III occupò il trono di Spagna nel 1759, in seguito alla morte del suo fratellastro Fernando VI. Tale cambio implicò una serie di riforme decorative nel Palacio Real di Madrid, per attendere alle quali il re chiamò i rappresentanti più famosi delle due tendenze pittoriche dell'epoca, l'italiano Giovambattista Tiepolo e Anton Raphael Mengs. Tiepolo che arrivò alla corte di Madrid all'età di 60 anni, era il pittore dalla inesauribile fantasia compositiva che prendeva forma grazie al perfetto dominio della prospettiva spettacolare (non a caso lo si ricorda grazie a Guido Piovene come il Veronese redivivo) e alla tavolozza cromatica dai toni accesi e argentei che facevano perdere consistenza materiale alle cose e alle persone, trattate come entità irradianti luce. Scrive il citato Piovene:

“questo mitologo sincero, pittore metafisico dei sensi e del sangue, tocca le corde del patetico, dell'idillico, dell'elegiaco. Egli trasmette in chi lo guarda un vapore di compiacenza sensuale nella propria vita, un forte attaccamento a se stesso nelle fantasie e nei ricordi, un orgoglioso sentimento d'immortalità personale associata alla carne” (PIOVENE, Tiepolo, Milano, 2004, p. 18).



Fig. 4: La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid come si presenta all'odierno visitatore.

In Mengs non esiste tale “carnalità”, tale anelo verso le passioni e la fantasia. Nel suo modo di dipingere era, utilizzando le parole di León Tello, *dominio técnico y orientación clásica*¹⁹. Si tratta della volontà di parlare all’intelletto, sebbene con un linguaggio che poco ha a che vedere con la freddezza e la razionalità compositiva con cui oggi si relaziona. A Mengs, in questo senso, si deve la sofisticata riforma dei modelli estetici spagnoli.

L’opinione negativa di artista superbo ed intransigente che gli studi tradizionali hanno espresso su Mengs affonda le sue radici nella controversa relazione tra il boemo e la giovane Real Academia de Bellas Artes de San Fernando di Madrid (fig.4).

Grazie ad una revisione critica della documentazione disponibile negli archivi della Academia, Claude Bédarid e Mercedes Agueda Villar²⁰ ci presentano una immagine dell’artista depurata dalle etichette di *absolutismo académico* ed *exagerada ambición artística*.²¹

L’esperienza di Mengs in seno all’Academia può condensarsi in tre tappe. La prima inizia il 5 giugno 1763 e coincide con la nomina dell’artista come *Director Honorario para la cátedra de Pintura*²². consapevole del fatto che l’incarico, come recitava lo stesso titolo, era puramente onorario e gli concedeva il diritto d’assistere ai Consigli Generali, mentre poteva partecipare a quelli Ordinari solo se formalmente convocato²³.

Le complicazioni a causa della presenza di Mengs non si fecero attendere, e dopo appena otto mesi dalla nomina l’artista inviò una lettera di dimissioni dall’incarico. L’origine dell’accaduto potrebbe radicare nel conflitto sorto durante il Consiglio Ordinario del 15 gennaio 1764, al quale prese parte su istanza di Felipe de Castro, per esprimere il suo parere sulla nomina degli artisti D. Alfonso Cruzado, D. Tomás López y D. Juan del Cruz come *Académicos de mérito*. Tra i candidati, secondo l’opinione di Mengs, nessuno possedeva i requisiti necessari per essere ammesso. La sua contrarietà dovette essere tanta quando si rese conto che i voti dei *consiliarios* in questioni concernenti materie artistiche pesavano fino al punto da poter superare le sue stesse

¹⁹ F.J. León Tello, *Anton Raphael Mengs y el Neoclassicismo español*, in ‘Archivo de Arte Valenciano’, 61, 1980, pp.3-9, in part. p. 6.

²⁰ Cfr. nota 13.

²¹ F.J. Sánchez Cantón, *Mengs en España*, Madrid, 1972, p. 14.

²² *Libro de Juntas Ordinarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (d’ora in avanti “RABASF”): *Actas del 5 de Junio de 1763*.

²³ *Junta Ordinaria de la RABASF: Actas del 15 de Enero de 1764*.

decisioni. Tali accademici erano, in effetti, aristocratici e politici che poco sapevano in fatto d'arte. Águeda Villar, pioniera nel rifiuto delle etichette affibbate a Mengs, scrivendo su questo episodio esprime una considerazione che dimostra quanto sia difficile abbandonare l'immagine di artista viziato che godeva delle preferenze del re: *Mengs, confiando en que todo se resolviera a su favor, renunció en una fría carta a su cargo de Académico*²⁴. Se però Mengs avesse realmente abusato della sua vicinanza con il monarca, gli avrebbe mostrato direttamente il proprio disaccordo, mentre, come prova di modestia preferì direttamente rinunciare all'incarico convinto dell'inutilità di formar parte di un'accademia governata da chi avrebbe dovuto limitarsi a proteggerla.

Tuttavia le tensioni suscitate si calmarono ben presto e il 27 marzo Mengs chiese, in una missiva inviata ad Ignacio de Hermosilla, di ritirare le sue dimissioni²⁵.

La questione più grave su cui si centrò l'attenzione di Mengs riguardava la direzione dell'Accademia e, più in concreto, quali dovessero essere le competenze dei *consiliarios* e quali quelle dei professori. Quando Mengs chiese d'esser accettato come accademico, pensò indubbiamente che l'istituzione fernandinea fosse strutturata sulla falsariga dell'altra grande istituzione europea della quale fece parte, l'Accademia Nazionale di San Luca di Roma, della quale si tratterà più avanti.

Alla fine del 1764 Mengs inviò una lettera alla San Fernando chiedendo d'essere nominato *Académico de Honor*, episodio che apre la seconda tappa di Mengs nell'Accademia. Le polemiche riguardanti la gestione dell'accademia continuarono ad essere una costante in questo secondo periodo di permanenza di Mengs, sebbene in questo caso l'interesse del boemo si focalizzò sul tentativo di riformare i piani di studio adottati sino ad allora.

La Accademia era perfettamente cosciente già da tempo che la scarsa reputazione ottenuta dagli artisti spagnoli inviati a Roma era da imputarsi al mancato adeguamento del piano di studio stabilito, cosicché si decise di rinnovarlo. L'erudito pittore Francisco Preciado, *Director de los Pensionados españoles* a Roma, al quale l'Accademia incaricò un nuovo piano di studi con metodi volti a migliorare la qualità dell'insegnamento, si dimostrò incapace di risolvere il problema. Una volta ricevuto il progetto di Preciado e presentato in consiglio il 13 gennaio 1765 il sentimento

²⁴ M. Águeda Villar, *Mengs y la Academia* cit., p. 448.

²⁵ *Juntas Particulares de la RABASF: Actas de 27 de marzo de 1764.*

generalizzato tra gli accademici fu di delusione, e fu giudicato completamente inappropriato alla situazione, cosicché si decise di chiedere a Mengs e a Felipe de Castro di redigerlo da capo.

Mengs mostrò il suo disaccordo con il nuovo piano proposto da Preciado, che semplicemente si conformava al modello dell'Accademia francese; c'era bisogno di far leva invece su un miglioramento del curriculum studiorum degli artisti in Spagna, introducendo nuove materie. Inoltre Mengs propose nuove regole per assegnare le borse di studio ai *pensionados* eletti tramite concorso. I *consiliarios* questa volta accettarono di buon grado i suoi suggerimenti²⁶, decisero di ampliare alcune discipline e di creare nuove cattedre²⁷.

Tra le proposte di Mengs la più interessante, e che più avrebbe cambiato il modo d'intendere la formazione dei pittori e degli scultori dell'Accademia, fu la creazione delle cattedre di prospettiva e anatomia. Per quella di anatomia fu necessario crearne una di chirurgia, in modo che il professore di pittura o scultura fosse assistito da un chirurgo. Gli accademici decisero di dare l'incarico al dottor Agustín Navarro²⁸, su raccomandazione di Felipe de Castro. L'Accademia comunicò tale decisione a Mengs tramite una lettera²⁹.

Nella risposta del giorno seguente Mengs espose le sue lamentele per non esser stato consultato circa la nomina di Navarro³⁰. Il suo disaccordo³¹ s'esprime in una missiva ad Ignacio de Hermosilla y Sandoval, nella quale criticava le "irregulares Representanzas que la Junta Particular hizo a S.M y el poco aprecio que si haze de los Facultativos"³².

Così inizia la terza e ultima tappa del boemo in Accademia, caratterizzata da una tendenza sempre più disinteressata verso le questioni interne all'istituzione.

²⁶ *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 2 de noviembre de 1766.*

²⁷ Le nuove cattedre prevedevano: *estudio del modelo en vivo, de perspectiva y de geometría, de anatomía, de modelo de yeso, de color y de copia de estampas.*

²⁸ Navarro era professore di chirurgia e medico personale del Duca di Alba.

²⁹ *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 2 de noviembre de 1766.*

³⁰ *Juntas Particulares de la RABASF, Actas de 3 de noviembre de 1766.*

³¹ In occasione della *Junta Particular del 8 de marzo de 1767* si tracciarono le differenze tra il metodo proposto da Navarro e il metodo adottato da Ventura Rodríguez, Antonio González e Felipe de Castro che dichiararono che lo studio dell'anatomia doveva "Hacer sobre el cadaver asistiendo los discipulos a su disecacion y oyendo al tempo de ellas las espicacion del Professor Anatomico". Navarro giudicò inutile esercitarsi su un cadavere giustificando la propria scelta con queste parole: "para su estudio basta adquirir conocimientos del tamaño regular, figura y situacion de los huesos, nervios, tendones y lo qual se via, y podia observar infinitamente mejor que en un cadaver fresco".

³² *Juntas Particulares de la RABASF, Actas del 3 de noviembre de 1766.*

L'ostruzionismo di Mengs verso il regolamento dell'Accademia continuò con toni aspri a proposito dei modelli da copiare nelle lezioni di disegno, opere di Carlo Maratta. Secondo la sua opinione i disegni dovevano essere sostituiti con altri più moderni³³ in linea con le nuove orientazioni stilistiche dell'Accademia. Alla fine dei contrasti si preferirono i modelli tratti da opere di Francisco Bayeu e Salvador Maella³⁴.

L'episodio che generò il definitivo allontanamento di Mengs dall'istituzione risale al 28 aprile 1768, quando nella sala principale dell'Accademia si collocò il quadro "Venere e Adone" di Juan Bautista del Peña, a coronamento della proposta di nominare quest'ultimo come *Director General de Pintura* durante il consiglio del 5 giugno³⁵.

Mengs pretese che gli s'illustrassero formalmente i motivi di una decisione considerata inappropriata visto il poco merito che il boemo riconosceva alle doti artistiche di Peña. Le accuse di Mengs furono troppo severe ed esplicite, e i membri del consiglio straordinario per lanciare una risposta violenta si riunirono il giorno di Natale del 1768. Tramite Hermosilla inviarono a Mengs una missiva nella quale si giustificava la scelta di Peña con le *escrupulosas disposiciones estatutarias de la Academia*. In accordo con tali disposizioni rifiutarono di nominare gli artisti che Mengs proponeva, anche se questi dimostravano avere doti pittoriche eccellenti e di gran merito. La risposta non soddisfece Mengs che sottolineò le ambiguità dello Statuto aperto a troppe interpretazioni, secondo la posizione da difendere.

Il passo verso la definitiva rottura fu imputato da Mengs a ragioni che l'offesero profondamente. La lettera fu presentata in Consiglio Straordinario il primo gennaio 1769, e i *consiliarios* giudicarono duramente il comportamento del pittore, accusato d'ingratitude nonostante i favori e gli onori ricevuti in seno all'Accademia, e si mostrarono soprattutto indignati dal fatto che l'artista fosse ricorso al re quando il problema era un affare interno all'istituzione. Mengs giustificò la sua azione nella stessa maniera in cui i *consiliarios* fecero nell'anno 1764, in occasione della presentazione della prima lettera di dimissioni. Due giorni dopo comunicava al re:

³³M. Águeda Villar, *Mengs y la Academia de San Fernando* cit., p. 446.

³⁴In seguito Mengs si impegnò nella revisione delle statue conservate in Accademia prima dell'inizio delle lezioni di scultura in gesso. La relazione redatta dall'artista evidenziò il cattivo stato di conservazione dei gessi per cui l'unica soluzione al problema fu comprarne dei nuovi in Italia.

³⁵*Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 5 de junio de 1768.*

“Por otro lado hallandose el suplicante con el genio demasiado zelante por el honor y adelantamiento de las Artes del diseño en estos Felices Reyno de VM. no sabe quedarse con la indiferencia qua le sería necesaria en el estado presente de la Academia: por tanto supplica se digne hacerle la gracia de separarle totalmente de este respetable cuerpo, donde se halla inútil a su malgrado”³⁶.

Sei mesi dopo, il 4 luglio 1769, l’Academia si pronunciò senza mezzi termini:

“Y al fin determinó su Excelencia que no se le respondiese y que se borrarse del libro en que están sentados los Profesores y Directores Honorarios y que en la relación de premios no se le ponga”³⁷.

La sentenza, che ricorda una damnatio memoriae d’altri tempi, fu la causa del silenzio che cadde su Mengs da parte della corporazione accademica e della critica posteriore. Solo Azara lo ricorderà nella sua biografia³⁸.

³⁶ *Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 6 de enero de 1769.*

³⁷ *Juntas Ordinarias de la RABASF, Actas de 4 de julio de 1769.*

³⁸ J. N. de AZARA, *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, publicada por Don Joseph Nicolás de Azara, Madrid, 1780., p. XVII.

IL POMO DELLA DISCORDIA: l'inesorabile trasformazione dell'academia de san fernando in roccaforte del potere illuminato

La volontà del boemo di accedere alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando è da mettere in relazione con la sua concezione di accademia di belle arti.

Ad eccezione del periodo infantile, il pittore sassone visse in quella Roma dove per tutti gli artisti era obbligatorio assistere alle sessioni della Accademia di San Luca (fig.5). Qui avevano il diritto di votare e di decidere su problemi concernenti l'istituzione accademica, si discuteva di pittura e di stile, e soprattutto si fissavano le norme da seguire in materia artistica. Quindi, sarebbe ragionevole supporre che, una volta stabilitosi a Madrid, Mengs avesse desiderato entrare alla San Fernando senza aver precedentemente valutato le grandi differenze di organizzazione e fini tra le due istituzioni.

Claude Bédat, nel suo libro *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808*, studiò dettagliatamente i momenti salienti della redazione degli statuti tra gli anni 1744 e 1757, che portarono alla formazione di un'istituzione nella quale paradossalmente gli artisti non erano i protagonisti assoluti.

Nell'anno 1746 Fernando Triviño formulò gli statuti che presentò al re Fernando VI, concedendo ai membri rilevanti della classe nobiliare il governo dell'accademia³⁹. Su incarico del re, lo scultore Felipe de Castro si occupò dell'analisi dei testi e della redazione delle note pertinenti⁴⁰.

Lo scritto sarebbe stato la base sulla quale redigere gli articoli dell'anno 1751. Preoccupazione principale di de Castro fu riconoscere agli artisti di un ruolo preminente nell'Accademia, e relegare in secondo piano gli aristocratici e i politici che, pur facendo parte dell'istituzione, non possedevano le adeguate competenze in fatto d'arte.

Il testo dello statuto del 1751 testimonia la realizzazione dei piani di Felipe de Castro. Nella Spagna del XVIII secolo, un'accademia così concepita non era altro che una chimera. I problemi, in effetti, non si fecero aspettare.

³⁹ Anche se non ancora rintracciati, grazie ad una lettera di Ignacio de Hermsilla si sa che tali documenti furono sottoposti all'approvazione reale il giorno 30 maggio 1747.

⁴⁰ Lo scritto fu presentato con il titolo "*Adiciones que de orden de S.M el Rey Don Fernando VI, hizo - a los estatutos formados por Don Fernando Triviño primer viceprotector del Real Academia con el titulo de San Fernando de las tres nobles artes Pintura, escultura y arquitectura - Don Felipe de Castro escultor del Real Persona y de sobre Real Cámara y director extraordinario nombrado por el mismo Señor Don Fernando VI para el concerniente a escultura de dicha sobre Real Academia*".

Nell'anno 1757 si tornò a redigere altri piani. Leggendoli non si può far a meno di notare la profonda discrepanza che li separa dal testo del 1751. In soli sei anni si passò da un'accademia democraticamente mantenuta da artisti a un'accademia centro del potere illuminato aristocratico.



Fig. 5: La moderna facciata dell'Accademia Nazionale di San Luca di Roma.

Il numero dei professori fu ridotto da trentuno (com'era previsto dallo statuto del 1751) a sedici; i *consiliarios*, eletti non dai professori ma nominati direttamente dal Re, si videro ammessi a partecipare a tutte le sessioni, rimanendo così nelle loro mani l'organizzazione di tutta la vita accademica, dalle questioni economiche fino a quelle riguardanti materie artistiche. S'istituirono quattro categorie di giunte: *particulares*, *ordinarias*, *generales* e *públicas*. Concentrandoci sulla giunta *particular*, la più importante in cui si decidevano questioni economiche e artistiche, è palese il cambio radicale nell'organigramma del potere dell'accademia. Negli statuti del '51 furono chiamati a intervenire a tale giunta il *viceprotector*, i sei *consiliarios* e ovviamente i professori, che furono sempre sicuri di raggiungere la maggioranza nella votazione su questioni artistiche. Con l'entrata in vigore dello statuto del '57, i professori furono esclusi da tali giunte senza neanche poter conoscere le decisioni prese. Queste sarebbero state trascritte in un libro a parte e comunicate a tutti "a tempo debito".

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si era convertita in una organizzazione sede per potere monarchico illuminato, incarnato nella persona dei nobili *consiliarios*⁴¹.

Con l'arrivo di Mengs in Spagna nel 1761, Castro e i professori accarezzarono durante un breve periodo l'idea di un'accademia più democratica e più partecipativa per gli artisti.

⁴¹ I professori cercarono di opporsi alla realizzazione di tali statuti, però mancò loro la compattezza necessaria per affrontare razionalmente i problemi causati dai *consiliarios*. Erano così sicuri delle proprie doti artistiche che spesso si arrivò a violente liti alimentate da questioni personali e incompatibilità di carattere. Era questo il motivo per cui si rendeva necessario un elemento moderatore.

Mengs come sappiamo, entrò in Accademia nel giugno 1763, per dimettersi temporaneamente nel mese di febbraio dell'anno successivo. In effetti non pensò fosse possibile continuare ad esser membro di una accademia nella quale si governava con ingiustizia e dove i *consiliarios* avessero diritto di voto per scegliere gli accademici di merito, quando ciò andava contro l'articolo 4 dello statuto.

Secondo l'opinione dei *consiliarios*, in una lettera indirizzata a Carlo III, vista l'importanza dell'ammissione di nuovi membri dell'accademia, era ovvio che tale scelta dovesse passare per

“la más sana, más ilustrada y más original parte de ella, pues aun cuando la pericia necesaria faltase en algunos consiliarios, se compensaba superabundantemente con la integridad, celo público, y deseo del bien del instituto y de la nación que reinaba en todos”⁴².

Il re decise allora che la scelta degli accademici di merito fosse un compito che i *consiliarios* potessero e dovessero svolgere, però allo stesso tempo sentenziò che essi non si pronunciasse sulle opere d'arte. Una rivendicazione degli artisti era stata concessa dunque, a soli pochi mesi dell'arrivo di Mengs in seno alla San Fernando.

Passiamo ora alla romana Accademia di San Luca che, al momento della fondazione della San Fernando, già vantava quasi tre secoli di attività. Le sue origini sono infatti da ricercare nell'antica Università delle Arti della Pittura, fondata nel 1487, corporazione di mestiere di derivazione medievale che accoglieva tra le sue fila Pittori, Miniatori e Ricamatori⁴³, di cui si conosce l'enorme contributo alla vita civile del *popolo italiano*. Nel corso dei secoli, la trasformazione da Università ad Accademia, avvenuta ufficialmente il 14 novembre 1593 per merito di Federico Zuccaro, sancirà l'evoluzione della pittura da arte meccanica a professione nobile, con il conseguente cambio di status sociale dell'artista, elevato finalmente a rango d'intellettuale.

Riconosciuta l'egemonia artistica della città di Roma nei secoli XVI e XVII, l'Accademia di San Luca si fece portatrice della “nuova parola di dignità e di bellezza”⁴⁴.⁴⁴ Quando Mengs entrò all'Accademia de San Fernando, era sicuro di trovare un ambiente in cui fosse prioritario l'insegnamento delle Belle Arti attraverso un metodo di formazione degli artisti simile a quello che egli stesso sperimentò alla San Luca.

⁴² *Junta particular de la RABASF, 14 de marzo de 1764.*

⁴³ I primi statuti risalenti al 1487 si conservano ancora oggi nell'Archivio dell'Accademia, e portano la firma dei pittori Cola Saccocci e Antonio Benedetti, e del miniatore Jacopo Rivaldi.

⁴⁴ G. Giovannoni, *La Reale Insigne Accademia di San Luca*, 1945, Roma, p. 3.

Dagli Statuti del XVIII secolo si evince quale fosse il ruolo degli artisti e dei professori all'interno dell'istituzione romana. Si legge, in particolare nel documento del 1796:

“In coerenza del suo istituto, abbia per oggetto IL PUBBLICO VANTAGGIO, in conservare, e propagare le Arti Liberali di Pittura, Scultura ed Architettura. Ma ad ottenere il proposto intento, è di bisogno annoverare tra noi e chi operi e chi promuova”⁴⁵.

È da sottolineare la preminenza data a chi opera, ossia agli artisti e ai professori, che si trovavano così ad avere in mano il governo dell'Accademia: le proposte che essi avanzavano trovarono sempre una buona accoglienza nelle sedute accademiche, chiamate Congregazioni, e non si sentirono frustrati o minacciati da chi invece aveva il controllo amministrativo e burocratico. Basti pensare che per esempio, per essere annoverati tra le fila degli accademici, la decisione ultima spettava al Principe, carica più alta ed ossequiosa, ma questi decideva sotto il consiglio di coloro che di arte se ne intendevano in quanto direttamente impegnati nella creazione di opere d'arte o nell'insegnamento teorico di una delle tre discipline. Si capisce perché l'Accademia di San Luca non fu mai uno strumento politico al servizio del potere illuminato monarchico, tanto più che al suo interno era di fondamentale importanza l'appoggio ricevuto dal Papa, che dava all'istituzione non solo un sostegno economico sicuro, quanto un lustro e un prestigio che gli assicuravano riconoscimento e rispetto in tutta Europa.

Altra differenza decisiva tra le due Accademie qui prese in esame, è la continuità delle scelte formali derivante da un sistema di elezione del Principe e dei suoi due consiglieri, tale che queste tre figure rimanevano in carica per diversi anni, seppur con compiti e responsabilità che cambiavano ogni triennio, senza stravolgere l'organigramma del governo, come succedeva invece nella San Fernando. Il Principe dopo aver portato a termine il suo mandato, passava ad essere il Primo Consigliere del Principe successivo, per poi diventare Secondo Consigliere. La San Fernando invece ebbe uno dei suoi talloni d'Achille nell'avvicinarsi di diverse personalità a capo dell'Accademia, che non permise il sedimentarsi di una scuola di pensiero in cose d'arte duratura e omogenea.

⁴⁵ P. Picardi, P.P. Racioppi, *Lo Statuto del 1796*, Capitolo I, artt. 2-3, p. 450, in A. Cipriani (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, 2002, Roma.

Il giudizio sulle opere spettava agli Stimatori delle tre diverse discipline: questi erano scelti in numero di due per ciascuna delle Belle Arti, ma qualora la valutazione espressa non fosse stata unanime, si sarebbe ricorso a un terzo Stimatore o, in caso di decisione combattuta, entravano in scena gli Accademici dell'arte in questione, cui spettava l'ultima parola.

Inoltre per l'ammissione in Accademia, ciascun artista pretendente doveva presentare un saggio pubblico e privato realizzato nella città di Roma, o se fosse stato straniero, doveva dimostrare di far parte dell'Accademia Nazionale del suo Paese.

Per quanto riguarda i concorsi indetti dall'accademia di San Luca, ossia il Concorso Clementino e il Concorso Balestra, è da sottolineare l'oggettività con cui si procedeva alla nomina del vincitore. Le opere presentate si esponevano senza il nome del creatore onde evitare favoritismi poco professionali.

L'Accademia madrilenza, dunque diversamente da quella romana, era in primo luogo composta da una classe nobiliare, spesso implicata in politica o molto vicina alla cerchia di Carlo III, più attenta all'amministrazione e al governo dell'istituzione che alla formazione di futuri pittori, scultori, architetti e incisori; questa era affidata a professori che, dopo l'approvazione degli statuti del 1759, si videro tolti qualsiasi potere decisionale anche in materie artistiche.

Già dagli anni del governo di Olivieri, gli organi preposti al governo dell'Accademia si trovarono ad affrontare il problema del "modello" cui rifarsi: da un lato la tradizione italiana che metteva gli artisti a capo d'istituzioni che si presentavano come eredi delle corporazioni medievali, dall'altro la Francia, le cui accademie sorte nel XVI secolo vedevano gli artisti impegnati sotto la direzione di maestri che provenivano dall'entourage reale. L'Accademia di San Fernando scelse quest'ultima via.

Le radici del conflitto tra Mengs e l'Accademia de San Fernando sono, dunque molto profonde e nulla hanno che fare con l'intransigenza del boemo, qualità pur innegabile se dietro questo termine si legge il motto latino *ad maiora semper* che lo spronava a tendere a vette sempre più alte nella pratica pittorica, con cui spesso si giustificano gli scandali cui Mengs diede vita in Accademia.

Il suo temperamento ben si prestava a quest'accusa, ma solo dopo gli studi degli anni '80 di Ubeda de los Cobos, o della già citata Villar che gettano una luce diversa sugli avvenimenti di cui il pittore fu protagonista, i contrasti tra Mengs e i *consiliarios* escono

dai limiti della polemica personale originata dalla sua ambizione e presunzione. In realtà, la causa degli attriti è da rintracciare nella differente concezione dell'istituzione accademica: revival dei giardini epicurei, scuola di formazione, assemblea democratica per discutere su materie artistiche, per i professori e i discepoli con cui Mengs si era schierato; al contrario, alter ego del potere politico monarchico e illuminato per i *consiliarios*.

Le scelte operate da questi ultimi generarono conflitti così forti da giustificare i toni tanto accesi raggiunti durante lo sviluppo. In primo luogo i *consiliarios* innescarono una corsa al potere che logorò le basi dell'Accademia, basti pensare all'avvicinarsi di quattro *viceprotector* nell'arco di soli dieci anni⁴⁶; successivamente prende piede la polemica sulla progressiva *artesanización* dell'istituzione, in accordo con i venti che allora iniziavano a soffiare con più forza.

Nel 1764 Mengs riteneva che per un'accademia fosse sufficiente la

“proteccion de un Gran Ré, [...] essere composta di valenti uomini, capaci de formare buona scuola con li insegnamenti, è giovar con la proibita alla causa publica, posponiendo il propio al comun interesse”.

Alcuni anni dopo avrebbe completato il concetto nel contemplare due tipi di accademie:

“alcune composte solo da professori di arte e altre sia da professori che da persone di nobili origini, o costituite in dignità e impieghi differenti. Nella maggior parte di esse questa classe è puramente honoraria; però in altre prende parte nel governo; esaminata bene la materia si osserverà che ci sono inconvenienti: in quelle accademie non ha influsso, in queste ne ha troppo”⁴⁷.

Pienamente consapevole del suo ruolo di catalizzatore delle esigenze degli artisti, Mengs, con Felipe de Castro, propose un radicale mutamento nell'organigramma del potere accademico, tale che entrambi i settori in conflitto si fondessero in uno solo⁴⁸, per far sì che gli artisti godessero degli stessi poteri dei consiglieri. Se la riforma fosse andata a buon fine, il ruolo scelto da Mengs sarebbe stato di *Viceprodector interino*. È chiara l'amarezza di Mengs nel valutare le condizioni della San Fernando:

⁴⁶ Non a caso, i periodi di più intensa attività artistica coincidono con gli anni del governo dei tre *viceprotectores* che ricoprono l'incarico per più di 10 anni, ossia Tiburcio de Aguirre, Bernardo de Iriarte e il Marchese di Floridablanca.

⁴⁷ J. N. de Azara, *Obras* cit., p. 390.

⁴⁸ A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, p. 455.

“Lo que solamente propongo por lastima que haze ver que en un Reyno del mejor Monarca imaginable vaian tan mal las cosas de las Bellas Artes”⁴⁹.

Per gli organi di governo attuali dell'Accademia, organizzare la San Fernando su queste basi, era inconcepibile: già in occasione della prima lettera di dimissioni di Mengs, non mancarono di farlo presente alla commissione del consiglio straordinario.

Il loro atteggiamento nei confronti degli artisti fu sempre caratterizzato da un violento ostruzionismo, relegandoli ad un ruolo marginale, considerandoli alla stregua di *plebe volgare* incapace di risollevare il governo esecutivo dell'Accademia. Certo è che, essendo la storia dell'Accademia costellata d'incidenti infelici⁵⁰ forse i consiglieri non avevano gran torto su questo punto. Lo stesso Mengs, baluardo delle rivendicazioni degli artisti, riconobbe la necessità di affidare determinate incarichi a membri non facoltativi di un'accademia, perché:

“Si no tienen influxo tambien pueden seguirse inconenientes nada menores, nacido de la pasion, del interes, de la intriga de los artificies; pues no se debe esperar que en todos haya la integridad y nobleza propia de sus profeciones”⁵¹.

L'avversione del consiglio accademico fu sempre violenta nei confronti dei piani di Castro e di Mengs, le loro proposte di riforma nella gestione dell'Accademia non furono mai prese seriamente in considerazione. L'abuso di potere d'istituzioni quali i *conductores* e i *promotores* della *regeneración pública*, fece sì che l'Accademia de San Fernando fosse politicamente ed economicamente strumentalizzata dai consiglieri, divulgatori del pensiero *monárquico centralizador*. L'Accademia rifiutò il modello proposto dagli artisti tendente a risollevare le sorti dell'istituzione, rifiutò cioè un miglioramento della formazione dei discepoli che necessariamente avrebbe dovuto poggiare su basi teoriche unite all'apprendimento di materie basilari come il disegno e l'anatomia. Condannò la nascita di un foro atto alla discussione e all'acquisizione degli strumenti utili alla pratica delle Belle Arti. Persa la facoltà di governo in Accademia da parte degli artisti, i progetti di riforma furono definitivamente abbandonati.

⁴⁹ *Exposición por la cual Mengs rehúsa enseñar anatomía y perspectiva a la casa de la Panadería*, in C. Bédar, *La Real Academia* cit., p. 72.

⁵⁰ Basti ricordare due episodi, il primo di un discepolo tredicenne che accoltellò il professore della classe di pittura in aula, e il secondo che vide protagonisti Mariano Salvador Maella e Cosmé de Acuña che finì con un *garrotazo* del professore dell'Accademia de Mexico al pittore spagnolo, *Juntas Particulares de la RABASF, de 11 de noviembre de 1806*.

⁵¹ J. N. de Azara, *Obras* cit., p. 391.

Ciò non toglie che le idee di Mengs circa la Teoria dell'Arte svolsero un ruolo fondamentale nello sviluppo di tale disciplina, e in concreto per la formazione degli artisti in tutta Europa.

Il carattere eclettico e cosmopolita della sua attività fece sì che le sue idee sul Bello Ideale penetrassero in tutti quei paesi che condivisero le inquietudini e le speranze che il XVIII secolo produsse.

La validità della sua opera pittorica e teorica stimolò il consolidarsi di differenti correnti estetiche, resistendo più o meno secondo le realtà individuali di ciascun paese, fino a che l'entrata in scena di Jacques Louis David prima, e la necessità di emotività del XIX secolo poi, aprirono le porte al Romanticismo. Si sa che ogni nuova corrente credeva necessario rifiutare i dettami della precedente per legittimare se stessa, tanto che la pittura di Mengs si percepì come accademica e razionale per continuare a ricevere il consenso dei nuovi artisti.

Non si può negare tuttavia che le idee mengsiane ebbero una utilità didattica senza paragoni per un artista del XVIII secolo, incontrando terreno fertile nel campo degli studi accademici e trasmettendo un modello di istituzione italiana basata sulla collaborazione tra professori e artisti nel governo e nello sviluppo dell'accademia.

Mengs inoltre diede l'impulso necessario per approfondire negli studi archeologici su territorio nazionale iberico: la novità di convertire in disciplina storica la Antichità Classica, attraverso l'identificazione dell'opera d'arte con il contesto che la produsse, fu una lezione assimilata anche nella Penisola Iberica.

Attualmente, la scarsità di fonti manoscritte originali che certifichino la vera natura dei principi artistici mengsiani, ha fatto sì che l'immagine che accompagna il pittore sia ingiuriata con etichette di assolutismo accademico, rigidità nell'esecuzione e mancanza di creatività. A tale giudizio ha contribuito indubbiamente la erronea interpretazione dell'opera scritta di Mengs generata dal lavoro di Azara, il quale, senza rendersene conto, cadde nello stesso errore che il suo amico tanto criticò agli accademici fernandini implicati in questioni politiche o diplomatiche: non dovrebbe entrare nel merito di giudizi su questioni artistiche chi non ha una formazione adeguata per poterlo fare.