

TOMAS SOMMADOSSI

KLOPSTOCK, RECENSORE DI WINCKELMANN

ABSTRACT - In his review (1760) of Winckelmann's *Thoughts on Imitation*, Friedrich Gottlieb Klopstock criticised the limited attention paid to sacred art by Winckelmann, whose classicist aesthetic theory precludes any theological interpretation of works of art. After examining Winckelmann's almost iconoclastic position, this article aims to show that Klopstock contested the imitation of the Greeks by appealing to his own programme of "holy poetry", which pursued the proclamation of religious and patriotic values; however, in doing so, he profoundly misunderstood the neoclassical principle of form. As an appendix, we have added the very first Italian translation of the review.

KEY WORDS - Klopstock; Winckelmann; Classicism; Religion; Allegory.

RIASSUNTO - Nel 1760 Friedrich Gottlieb Klopstock pubblicò una recensione dei *Pensieri sull'imitazione* di Winckelmann, di cui criticava in particolare la limitata attenzione riservata alle opere di carattere sacro. Dopo aver esaminato la posizione quasi iconoclastica di Winckelmann, ispirata a un classicismo inconciliabile con qualsiasi interpretazione teologica, il presente contributo vuole mostrare come Klopstock, fraintendendo platealmente l'ideale neoclassico, abbia contrapposto al postulato formale dell'imitazione degli antichi il proprio programma di "poesia sacra" intriso di valori religiosi e patriottici. In appendice viene proposta per la prima volta la traduzione italiana della recensione.

PAROLE CHIAVE - Klopstock; Winckelmann; Classicismo; Religione; Allegoria.

Nel suo saggio celebrativo su Johann Joachim Winckelmann, Goethe qualifica lo storico dell'arte nativo di Stendal (1717-1768) *tout court* come un «gründlich gebornen Heiden» ⁽¹⁾. Sebbene la formula, pur nella sua efficacia, non renda ragione del travagliato rapporto di Winckelmann con la religione, essa si rivela per molti versi appropriata. Non solo perché Winckelmann, meno per vocazione quanto piuttosto per suo tornaconto (anche se non senza conflitti di coscienza, come documenta l'epistolario), fosse passato

⁽¹⁾ GOETHE 1978, p. 105.

dalla confessione evangelica a quella cattolica per potersi trasferire da Dresda a Roma ed avere lì accesso alle collezioni di scultura antica grazie a una rete di relazioni con alti prelati della curia romana ⁽²⁾. Un altro, più rilevante punto a favore del giudizio di Goethe risulta dal limitatissimo interesse di Winckelmann per l'approfondimento sia teorico sia storico delle opere di arte sacra. È notorio del resto che Winckelmann vedeva se stesso come un «Vermittler eines in der griechischen Antike vorgegebenen Formenschatzes, einer aus den griechischen Beispielen abgeleiteten Poetologie» ⁽³⁾, ragione per cui egli pose il *focus* della sua riflessione estetica sull'ideale di bellezza antico attribuendovi, nella sua ininterrotta continuità storica fino al contemporaneo, un carattere di esemplarità. Nonostante la coscienza espressa da Winckelmann circa la «Unwiederholbarkeit der griechischen Kunst», l'antichità classica poteva comunque rivendicare «sowohl eine konstitutive und normative als auch eine regulative und methodische Geltung» ⁽⁴⁾.

Ciò non significa comunque affatto che Winckelmann, pur essendosi schierato risolutamente dalla parte degli antichi nel contesto della *Querelle des anciens et des modernes* (protrattasi in ambito tedesco per tutto il Settecento), ignorasse le tendenze dell'arte dell'età moderna, che era per lo più arte a tema religioso ⁽⁵⁾. Al contrario: autori e opere moderni sono ampiamente documentati nel suo *opus* teorico, ma tuttavia ad essi non sono riservate particolari prerogative, in quanto, nonostante la dovuta considerazione, non vengono tanto valorizzati per la loro originalità, quanto piuttosto adottati ad esempio della capacità generativa dell'archetipo classico ⁽⁶⁾. Questo approccio all'arte moderna, come diremo meglio in seguito, trova la sua più chiara manifestazione nella descrizione della *Madonna Sistina* di Raffaello della Gemäldegalerie di Dresda: soprassedendo del tutto sul carattere devozionale, il dipinto viene elogiato esclusivamente dal punto di vista della sua affinità compositiva con la scultura antica.

Fu principalmente l'atteggiamento critico e ben poco devoto di Winckelmann nei confronti dell'arte sacra, a iniziare da Raffaello, a suscitare il biasimo di certi illustri recensori. Sia Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-

⁽²⁾ Sul tema della conversione nel carteggio cfr. DÜPPENGISSER 1981, pp. 427-436.

⁽³⁾ KÄFER 2000, p. 126.

⁽⁴⁾ RIEDEL 2006, p. 220.

⁽⁵⁾ La letteratura sulla ricezione della *Querelle* in Germania è amplissima. Indichiamo a titolo di esempio KAPITZA 1981 e, specificamente sul contributo di Winckelmann, MÜLLER 2003.

⁽⁶⁾ La vasta conoscenza di Winckelmann dell'arte moderna è testimoniata per esempio dalla *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (1763). Cfr. WINCKELMANN 1968, pp. 211-233.

1803), il celebratissimo autore del poema biblico *Der Messias* (7), che recensì nel 1760 l'opera prima di Winckelmann, i *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) (8), sia August Wilhelm Schlegel (1767-1845), il teorico del romanticismo letterario tedesco, che nel 1812 pubblicò una corposa recensione della prima edizione completa delle opere dello storico dell'arte, lamentavano la scarsa attenzione riservata al repertorio religioso (9), Alla prospettiva devozionale di Klopstock è dedicato questo saggio, a cui segue in appendice, a mia cura, la prima traduzione italiana della recensione. Per meglio inquadrare la posizione di Klopstock, varrà la pena in primo luogo considerare due scritti di Winckelmann, la già menzionata descrizione della *Madonna Sistina* e quella dell'*Apollo del Belvedere*, ai quali si può ricondurre la rottura definitiva e, per certi versi, quasi iconoclastica con un modello estetico religioso (10). Nel passaggio successivo si mostrerà come Klopstock (non diversamente da quanto avrebbe fatto Schlegel a suo tempo), abbia opposto al culto del classico mitologemi cristiani, travisando del tutto il reale valore storico dell'ideale di bellezza winckelmanniano.

1. L'ICONOCLASTIA DI WINCKELMANN

Basta leggere alcuni passaggi dei *Pensieri sull'imitazione* per cogliere quella «Entfernung von aller christlichen Sinnesart» che, ancora secondo Goethe, caratterizza il classicismo di Winckelmann (11). Non ci si deve far sorprendere dal *pathos* di certi imperativi («Sehet die Madonna») o esclamazioni («Wie groß und edel ist ihr gantzer Contour!») nel primo capoverso della descrizione della *Madonna Sistina* contenuta nei *Gedancken* (12). Per Winckelmann si tratta soltanto, come dimostrano inequivocabilmente i successivi paragrafi, di dimostrare la validità della propria teoria della *edle Einfalt e stille Größe*, che rappresenta «[d]as allgemeine vorzügliche Kennzei-

(7) I primi tre canti del *Messias* vennero pubblicati anonimi nel 1748. L'opera, che consta in totale di venti canti, venne portata a conclusione nel 1773.

(8) Ovvero *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*. Cfr. WINCKELMANN 1968, pp. 27-59; KLOPSTOCK 1760. Nel presente lavoro si è fatto riferimento all'edizione KLOPSTOCK 1962, pp. 1049-1054.

(9) Cfr. WINCKELMANN 1808-1811; SCHLEGEL 1812, ristampa in SCHLEGEL 1847/1971, pp. 321-383.

(10) Il concetto di iconoclastia riferito a Winckelmann è mutuato da FELD 1990, pp. 260-264.

(11) GOETHE 1978, p. 101.

(12) WINCKELMANN 1968, p. 46.

chen der Griechischen Meisterstücke» e che l'artista urbinata avrebbe saputo magistralmente fare propria ⁽¹³⁾. Nel relativo passaggio dei *Gedancken* trova applicazione un lessico specialistico che, nonostante qualche colorazione lirica, concorre a una lettura tecnica, oggettiva del dipinto. L'accento è posto sulla posa e sul contorno del personaggio della Madonna, sulla disposizione, la postura e la gestualità dei santi, sui rapporti di grandezza tra le figure. Non vi è traccia di alcuno spunto di interpretazione teologica né tanto meno devozionale della tela. L'approccio formalistico all'opera d'arte cristiana è ulteriormente rimarcato dai riferimenti intertestuali *pagani*, per così dire, che Winckelmann vede trasparire dall'aura di grandiosa solennità della Madonna: Raffaello l'avrebbe infatti ritratta «in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen» ⁽¹⁴⁾.

L'analisi neutrale del soggetto religioso mediata da un modello artistico precristiano dà adito a una duplice considerazione. Da un lato il ricorso ai principi antichi avrebbe elevato la pittura di Raffaello al bello ideale, a cui competono dignità e grandezza statuarie in una sublime sobrietà della forma ⁽¹⁵⁾; ciò vale per Raffaello nella misura in cui egli in seguito all'incontro «mit der Welt der römischen Antike» arrivò a un «Ausgleich zwischen dem Profanen und Sakralen, dem Realen und Idealen, dem lebensvoll beobachteten Detail und der kunstvollen Komposition, dem Raum und der Fläche, der Zeichnung und der farblichen Modulation» ⁽¹⁶⁾. D'altro lato la chiave di lettura applicata a Raffaello mette in discussione una consolidata gerarchia storico-artistica, il che può comprensibilmente aver dato luogo a reazioni contrastanti, specie in quella epocale fase di transizione tra classicismo, *Empfindsamkeit* e romanticismo che si consuma proprio nella seconda metà del Settecento.

L'indifferenza religiosa di Winckelmann si acuisce ancor più nel momento in cui lo studioso lascia la corte di Dresda alla volta di Roma per dedicarsi allo studio empirico della scultura antica. Come rileva Feld, è sì vero «daß das Anliegen Winckelmans im tiefsten ein religiöses ist», come si può intuire «an keiner anderen Stelle so deutlich wie in seiner Beschreibung des *Apollo von Belvedere*» ⁽¹⁷⁾. Ma attenzione: quest'urgenza "religiosa" trascende i parametri dell'ortodossia (vuoi cattolica, vuoi evangelica – sembra quasi superfluo parlare di dettagli confessionali) e assume tratti iconoclastici, nel senso che essa culmina nell'evocazione di un credo

⁽¹³⁾ *Ivi*, p. 43.

⁽¹⁴⁾ *Ivi*, p. 46.

⁽¹⁵⁾ Il riferimento al bello ideale è *ivi*, p. 37.

⁽¹⁶⁾ DÜPPENGIESSER 1981, p. 229.

⁽¹⁷⁾ FELD 1990, p. 263.

arcaico, debitamente rimodulato in chiave artistica, la cui forza ispiratrice si rinnova incessantemente nell'immediatezza dell'esperienza estetica primigenia. È proprio nella formulazione di questo pensiero che Winckelmann dispiega «die Fülle der evozierten Assoziationen bis an die Grenze des Sagbaren» (18), proiettandosi come osservatore in un'immaginifica visione celeste su suolo ellenico:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weißagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die Lycischen Hayne [...]: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit (19).

Con la stessa enfasi Winckelmann esorta il suo lettore ad aprirsi a una disposizione di spirito adeguata a cogliere la quintessenza del bello ideale, il quale «in einem großen Verstande der sich über die Materie erheben können, entworfen und mit einer Hand, die zu Bildung höherer Wesen bestimmt war ausgeführt worden» (20). L'invito ad abbracciare il culto apollineo recita: «Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die Menschliche Dürftigkeit erfordert» (21). A questo programma si addice, come strumento estetico, un'anima sensibile che «mit natürlicher Empfindung des Schönen begabt ist und in Entzückung gegen das was die Natur übersteigt; kan gesetzt werden» (22). Che il superamento estetico della natura sia appannaggio di un dio greco e non di quello cristiano è uno snodo concettuale che necessita di qualche puntualizzazione. Torniamo quindi ancora un momento a Raffaello.

Secondo Winckelmann vi è nella genealogia dell'arte un denominatore comune a fare da *trait d'union* tra l'*Apollo* e la *Madonna*: si tratta della *selige Stille* (23). L'espressione appare solo nominalmente ispirata al lessico pietistico. È in primo luogo l'immagine di Apollo, dispensatrice di vita

(18) SCHNEIDER 1998, p. 138.

(19) WINCKELMANN 1968, p. 268.

(20) *Ivi*, p. 275.

(21) *Ivi*, p. 267.

(22) *Ivi*, p. 276.

(23) *Ivi*, p. 267.

(Winckelmann ne parla quasi come di un salvatore *ante litteram*), a dettare i canoni affinché nella raffigurazione mariana di Raffaello possa risuonare l'eco dell'antica magnificenza. Non si può che concordare con Feld che questa sorta di rievocazione di un culto pagano trasformato in pratica estetica «überrascht [...] uns doch nicht wenig, wenn nunmehr auch [...] die Erleuchtung und Erlösung der Welt [...] nicht mehr von dem ewigen Licht der göttlichen Trinität [...], sondern von einer Epiphanie des Delphischen Gottes in seinem Bilde erwartet wird»⁽²⁴⁾. Che l'arte cristiana insieme al suo messaggio venga declassata al livello di una forma d'espressione secondaria, mutuata dal patrimonio storico-artistico greco antico, non è cosa da poco. La tesi di Winckelmann dà avvio a un concetto secolare di arte, come è stato messo in evidenza da Rehm: «Die Stille [...] erweckt eine Religion, eine Andacht der Kunst, eine gewissermaßen verweltlichte Religion, die alte Gedanken in neue Zusammenhänge aufnimmt»⁽²⁵⁾. Si tratta innanzitutto di un'innovazione semantica:

Winckelmann brauchte nur das Wort [Stille] aus [...] religiösen Zusammenhängen herauszunehmen und in eine neue weihevollere Verbindung mit dem als göttlich verehrten Schönen zu bringen, um ihm auch dann und nun für einen weiten weltlichen Zusammenhang die Würde zu erhalten und auch den besonderen innerlichen Seelenton. In diesem Sinne darf man mit Recht behaupten, erst durch ihn, nicht etwa durch Tersteegen oder durch Klopstock, bei denen das Wort noch ganz im religiösen Zusammenhang erscheint, [...] habe das Wort "Stille" in der neueren Zeit, im neudeutschen klassischen Sprachbereich seinen eigentümlichen, empfindsamen und zugleich sakralfeierlichen Gefühlswert erhalten⁽²⁶⁾.

La rimodulazione di termini come *Stille*, che nella loro accezione religiosa vantavano una tradizione ininterrotta dalla mistica medievale, al barocco fino al pietismo, marca un punto di svolta significativo nella storia del pensiero tedesco. È ancora Feld a sottolineare sull'esempio della descrizione dell'*Apollo* l'ironia del destino per cui Winckelmann, in transito tra due confessioni, sia finito per diventare un eccentrico areligioso, ovvero un libero pensatore laico: «Eine größere Negation barocker Religiosität und Ikonographie ist kaum denkbar. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten dieses an [...] Paradoxen nicht armen Zeitalters, daß Winckelmann, um sie aussprechen zu können, erst katholisch werden mußte»⁽²⁷⁾.

⁽²⁴⁾ FELD 1990, p. 264.

⁽²⁵⁾ REHM 1951, p. 107.

⁽²⁶⁾ *Ivi*, pp. 107s.

⁽²⁷⁾ FELD 1990, p. 264.

II. LA CRITICA CONFESIONALE DI KLOPSTOCK

Non è difficile intuire che il *discepolo* di Apollo e il poeta del *Messias* non potessero condividere la medesima lunghezza d'onda intellettuale. Il caso vuole che Winckelmann e Klopstock avessero dato contemporaneamente (1755) alle stampe ciascuno un trattato teorico contenente *in nuce* le linee generali delle loro rispettive poetiche. Per quanto riguarda Winckelmann ci riferiamo ai *Pensieri sull'imitazione*, di cui si è detto sopra; nel caso di Klopstock invece si tratta del saggio *Von der heiligen Poesie*, nato *pro domo sua* come un'autodifesa in cui l'autore espone le proprie tesi relative al genere dell'epos cristiano, allora oggetto di un acceso dibattito specialistico per via delle sue azzardate incursioni in una materia fin lì considerata di dominio esclusivo dell'esegesi biblica⁽²⁸⁾. Successe poi che proprio a Klopstock toccò di scrivere una delle prime (nonché storicamente più rilevanti) recensioni dei *Gedancken*. Tuttavia, dati i presupposti, si capisce che non potesse venirne fuori che una stroncatura, se non altro perché Klopstock, come vedremo, nell'intento di confutarne le tesi poco ortodosse, brandì contro Winckelmann l'arma della fede.

Per chiarire il proprio punto di vista, Klopstock affronta i *Gedancken* alla ricerca di contrasti di metodo e di contenuti. La recensione è strutturata secondo uno schema regolare dato dalla successione alternata di passi virgolettati tratti dall'originale di Winckelmann cui seguono i puntuali rilievi critici. Dal punto di vista dell'argomentazione, essa si basa su una doppia distorsione interpretativa: da un lato il recensore ragiona di arte figurativa da una prospettiva estetico-letteraria, guarda all'arte cioè «mit seinen poetisierenden, vergeistigenden Augen», disconoscendo però *de facto* «die medienästhetische Eigenart» di pittura e scultura⁽²⁹⁾; dall'altro egli recepisce la teoria dell'imitazione di Winckelmann non come un principio formale, quale essa è, bensì come un precetto contenutistico. Da queste premesse Klopstock giunge a due conclusioni: l'inefficacia dell'allegoria come mezzo espressivo e l'inadeguatezza dei modelli classici a rappresentare l'immaginario del moderno. La sua palese intenzione è di contrapporre alla grecità con la sua mitologia pagana, per Klopstock oramai storicamente superata, il patrimonio culturale cristiano in cui si rispecchia l'emergente sentimento nazionalistico germanico.

Mentre Winckelmann aveva legato a doppio filo la fortuna dell'arte moderna all'imitazione degli antichi («Der einzige Weg für uns, groß, ja,

⁽²⁸⁾ Cfr. KLOPSTOCK 1962, pp. 997-1009.

⁽²⁹⁾ HURLEBUSCH 2003, p. 268.

wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten») ⁽³⁰⁾, il suo recensore mira anzitutto a relativizzare la portata di quel postulato, limitandone la validità alle sole «Arten der Schönheiten, die sie [die Alten] erschöpft haben» ⁽³¹⁾. La domanda che segue – «Haben zum Exempel die Griechen die Vorstellungen ausdrücken können, die wir uns von Engeln machen müssen?» ⁽³²⁾ – palesa quel «grandioses Missverständnis» che sottende la divergenza di vedute tra Klopstock e Winckelmann ⁽³³⁾. Nel momento in cui Klopstock erge la raffigurazione degli angeli (in rappresentanza dell'intero repertorio di personaggi della dogmatica) come un vessillo per sancire la superiorità dell'arte e della letteratura moderna (soprattutto la propria!) di argomento sacro rispetto a quelle classiche, diviene manifesto il duplice intento della recensione, a metà tra arte e letteratura: oltre a voler rappresentare un contributo al dibattito artistico, essa va a riagganciarsi a quel ventennale confronto letterario, molto caro a Klopstock, sulle epopee bibliche e le loro implicazioni teologiche, a iniziare dal *Messias*. La controversia intorno a questo tema risale infatti all'inizio degli anni '40 del Settecento, ai tempi in cui le fazioni riunite rispettivamente intorno a Johann Christoph Gottsched, di Lipsia, e alla coppia di intellettuali zurighesi formata da Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger erano impegnate in un'accanita diatriba la cui pietra dello scandalo erano le ardite scene bibliche del *Paradise Lost* (1667) di John Milton. I versi del poeta inglese, che gli svizzeri ambivano ad elevare a modello per l'epos moderno, rappresentavano per il teorico sassone null'altro che un abuso contro tutti i precetti razionalistici di verosimiglianza ⁽³⁴⁾. Senza entrare nei dettagli, ricordiamo che nella sua voluminosa apologia di Milton, dal titolo *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren* (1740), Bodmer insisteva con fermezza sulla «Vorstellung der Engel in sichtbarer Gestalt» (così recita il titolo del secondo capitolo) ⁽³⁵⁾. Certo, come è evidente, non ne va del solo destino letterario degli angeli. Astraendo dal caso singolo, l'utilizzo dell'immaginario biblico come materiale letterario apre al poeta «einen Freiraum im Übernatürlichen, es schenkt ihm eine Lizenz» ⁽³⁶⁾, in virtù della quale egli può «in den abgebrochenen und kurtzbegriffenen Erzählungen der H[eiligen] Scribenten das leere und mangelnde mit solchen Umständen in

⁽³⁰⁾ WINCKELMANN 1968, p. 29.

⁽³¹⁾ KLOPSTOCK 1962, p. 1050.

⁽³²⁾ *Ibidem*.

⁽³³⁾ BEAUCAMP 1984, p. 253.

⁽³⁴⁾ Sulla ricezione di Milton cfr. Pizzo 1914.

⁽³⁵⁾ Cfr. BODMER 1740/1966, pp. 29-52.

⁽³⁶⁾ AUEROCHS 2006, p. 145.

den Begegnissen ersetzen und ausfüllen, welche mit dem geoffenbahreten ein Gewebe in einem ordentlichen Zusammenhang ausmachen» (37). In questo modo la poesia va a collocarsi sullo stesso piano della teologia, in quanto anch'essa partecipa all'interpretazione della Scrittura. Non a caso Klopstock, il quale, ricordiamo brevemente, all'inizio degli anni '50 si trovò, per quanto solo provvisoriamente, sotto la diretta influenza di Bodmer (fu persino suo ospite a Zurigo per alcuni mesi), fece della «Erlaubnis in der Religion zu dichten» il fondamento del suo sistema teorico elaborato nel già citato saggio *Von der heiligen Poesie* (38). La transizione dal concetto di *mimesis* classico-artistotelico all'imitazione della religione avrebbe dovuto, come sostiene Klopstock in risposta a Winckelmann, formare una generazione di «noch ungeborner Künstler» (Klopstock immagina verosimilmente se stesso come capostipite), la quale «noch viel was anders sagen würde, als die Griechen haben sagen können» (39).

Va comunque notato che l'aspettativa di rinnovamento delle arti era parimenti riconosciuta sia da Winckelmann sia da Klopstock come una priorità. Tuttavia le indicazioni pratiche per arrivarci lasciano desumere opposte valutazioni del potenziale dell'arte stessa. Winckelmann invoca una «Erweiterung der Kunst» (40) da realizzare mediante lo sviluppo del sistema di segni proprio dell'espressione artistica, ovvero mediante l'applicazione di un «Verfahren des Allegorisierens [...], um zu mythologischen Darstellungen zu gelangen, die dem modernen Weltbild adäquat wären» (41), poiché la carenza di un «gelehrten Vorrath» di «bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind» confina l'artista in un deserto (*Einöde*) al quale egli può sfuggire «allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten» (42).

Per contro Klopstock si figura un mutamento ben più radicale del paradigma estetico e della sua funzione, giacché egli non mira ad ampliare le possibilità d'espressione poetica mediante l'adattamento della Bibbia, bensì, al contrario, ad ampliare il racconto biblico mediante interventi d'autore, ossia: «nach poetischer Denkungsart, dasjenige, was uns die Offenbarung lehrt, weiter zu entwickeln» (43). Non deve poi stupire che Klopstock opponga all'imitazione dei classici insieme alla storia sacra anche la «Geschichte

(37) BODMER 1740/1966, p. 50.

(38) KLOPSTOCK 1962, p. 999.

(39) *Ivi*, p. 1050.

(40) WINCKELMANN 1968, p. 55.

(41) AUEROCHS 2006, p. 409.

(42) WINCKELMANN 1968, p. 56.

(43) KLOPSTOCK 1962, p. 999.

meines Vaterlandes», la storia patria, come tematica privilegiata per i nuovi poeti ⁽⁴⁴⁾. Se si considera la cronologia della pubblicazione, si può notare che la data della recensione va a collocarsi nel mezzo della fase di transizione tra la poesia salmistica e la scoperta della mitologia nordica ⁽⁴⁵⁾, momento in cui Klopstock matura una marcata svolta patriottica, la cui interazione con la vocazione profetica è stata spiegata da Kaiser come segue:

Patriotische und religiöse Wirkung gehen für Klopstock [...] nicht nur nebeneinander her, sie gehen sogar auseinander hervor. Schon die Portenser Abschiedsrede versteht das Projekt des großen religiösen Heldengedichtes über den Messias zugleich als Verherrlichung des eigenen Volkes, das damit auf dem Felde der höchsten dichterischen Gattung alle anderen Völker zu überflügeln unternimmt [...]. Was Klopstock [...] herbeisehnt, [ist] die Verherrlichung des Vaterlandes durch eine neue, aus dessen Schoße kommende dichterische und religiöse Verkündigung ⁽⁴⁶⁾.

Se la storia della salvezza (magari anche sotto spoglie nazionalistiche) spodesta il mito antico, allora difficilmente sarà possibile soddisfare i requisiti estetici dell'arte moderna mediante i mezzi stilistici dell'arte classica, ovvero con *edle Einfalt e stille Größe*. Infatti «die Erneuerung eines christlich-mythischen Bewußtseins in der Dichtung», con l'obiettivo di mobilitare «jene mythischen Restbestände [...], die sich jenseits des Feldes mythologischer Gelehrsamkeit, wo ihre poetische Unwirksamkeit garantiert war, erhalten hatten» ⁽⁴⁷⁾, impone all'artista di sintonizzarsi su uno stile sublime al pari dell'altissima materia del suo creare, come se egli dovesse elevarsi, dice Klopstock, «von einem Hügel auf ein Gebirge» ⁽⁴⁸⁾. Osserva ancora Kaiser: «Klopstock kennt keine Eigenständigkeit der Dichtung: religiöse Dichtung ist religiöse Verkündigung» – il che implica quanto segue: «Die höchste Art von Gott zu denken und die höchste, die erhabene Art von ihm zu sprechen, gehören untrennbar zusammen» ⁽⁴⁹⁾. Poiché ciascun poeta o artista che voglia rappresentare degnamente «den Versöhner der Menschen» dovrà «alle Kräfte seines Genies anstrengen, und sich den großen Empfindungen, welche die Religion gibt, ganz überlassen», se ne

⁽⁴⁴⁾ *Ivi*, p. 1052.

⁽⁴⁵⁾ Klopstock pubblica nel 1758 i *Geistliche Lieder*. Nell'introduzione riprende il tema dell'imitazione e sostiene, sullo stesso registro mantenuto anche nella recensione su Winckelmann, che «die Nachahmung der Psalmen das höchste sey, was sich der Dichter zu erreichen vorsetzen, und was der Leser von ihm fodern könnte». Cfr. KLOPSTOCK 2010, p. 3.

⁽⁴⁶⁾ KAISER 1973, p. 276. Cfr. anche KOHL 1990, pp. 91-96; BETTERIDGE 1978.

⁽⁴⁷⁾ GOCKEL 1981, p. 100.

⁽⁴⁸⁾ KLOPSTOCK 1962, p. 1001.

⁽⁴⁹⁾ KAISER 1963, pp. 329 e 345.

deduce, per Klopstock, che, a questo scopo, «die stille Größe ein wenig zu ruhig ist»⁽⁵⁰⁾.

La critica tagliente dell'assioma winckelmanniano di bellezza classica trae origine da un assunto relativamente alla psicologia della fruizione estetica a cui è legato causalmente il rifiuto dell'allegoria da parte di Klopstock, ulteriore motivo di polemica contro Winckelmann. Per assolvere al suo pio ufficio di propagare la verità rivelata al fianco della teologia, l'arte deve, secondo Klopstock, puntare tutto sul coinvolgimento affettivo del pubblico devoto. Ciò può avvenire solo se l'artista fa uso di «starke Ausdrücke» per stimolare e quindi corroborare a livello emozionale la predisposizione (irrazionale) alla fede⁽⁵¹⁾. In questo senso leggiamo nella *Heilige Poesie*:

Ist es das Herz, so der Poet angreift, wie schnell entflammt uns dies! Die ganze Seele wird weiter, alle Bilder der Einbildungskraft erwachen, alle Gedanken denken größer. Denn obgleich einige Leidenschaften eine gewisse ruhige Art zu denken ganz unterbrechen, so feuert uns doch überhaupt das bewegte Herz an, schnell, groß und wahr zu denken. Welche neue Harmonie der Seele entdecken wir dann in uns! Mit welchem ungewohnten Schwunge erheben sich die Gedanken und Empfindungen in uns! Welche Entwürfe! welche Entschlüsse!⁽⁵²⁾.

Il coinvolgimento del cuore può riuscire solo alla condizione che la facoltà cognitiva razionale nel processo ermeneutico dell'esperienza artistica sia fin da principio subalterna alla coscienza sensibile. Le verità di religione, come sintetizza Große, «müssen [...] in eine Mitteilungsform gebracht werden, die fähig ist, die Seele in ihrer denkend-fühlend-wollenden Totalität anzusprechen»⁽⁵³⁾. Per questo il travestimento allegorico si rivela particolarmente svantaggioso poiché l'interpretazione, spiega Hippe, richiede «eine intellektuelle Entschlüsselung durch den sich einschaltenden Verstand»,

⁽⁵⁰⁾ KLOPSTOCK 1962, p. 1051. Salta all'occhio che Klopstock, nel suo commento a Winckelmann, non fa alcuna menzione del concetto di *edle Einfalt*. Secondo JACOB 1997, p. 232: «Plausibel wird das Desinteresse der *Heiligen Poesie* an der Einfalt nicht nur im Hinblick auf die dezidiert formulierte Absicht, auch im Zusammenhang des "Heiligen" den kunstvollen Gebrauch der Sprache ihrem einfältigen vorzuziehen, sondern vor allem mit der Akzentuierung des Moments der Mannigfaltigkeit und der Fülle, das die Konzeption der *Heiligen Poesie* [...] Klopstocks bestimmt».

⁽⁵¹⁾ KLOPSTOCK 1962, p. 1006. La potenza dell'espressione è secondo Klopstock una caratteristica del linguaggio biblico, come viene messo in evidenza nella recensione nel contesto di una considerazione su Raffaello. Cfr. *ivi*, p. 1051: «Raphaels Christus am Ölberge [...] hat nichts von dem, was die Schrift so stark ausdrückt, indem sie sagt: Und es kam, daß er mit dem Tode rang, und heftiger betete».

⁽⁵²⁾ *Ivi*, p. 1004.

⁽⁵³⁾ GROSSE 1977, p. 104.

e per questo «die Täuschung unmöglich macht und derart die Wirkung schwächt»⁽⁵⁴⁾. Klopstock non indugia a etichettare le allegorie, in reazione a Winckelmann, come *uninteressant*, *gezwungen* o *unvollständig*, dal momento che «sie oft gar nicht oder doch sehr mühsam verstanden werden»⁽⁵⁵⁾. Prendendo le distanze da Winckelmann, Klopstock si allinea alla tradizione sensualistica critica nei confronti dell'allegoria, che deriva dalla ricezione del pensiero di Jean-Baptiste Dubos e, in ambito tedesco, fu profondamente influenzata da Bodmer⁽⁵⁶⁾. È proprio a quest'ultimo, il quale «die Allegorie nicht mehr für das beste Mittel hält, um die metaphysischen Dimensionen der Schöpfung auf angemessene Weise zu erfassen»⁽⁵⁷⁾, che Klopstock si riallaccia per poi enucleare nella recensione per la prima volta (il tema dell'allegoria non è trattato in *Von der heiligen Poesie*) una teoria dell'arte contraria all'immaginazione allegorica. Grazie alla posizione di punta di questa riflessione antiallegorica nel contesto di una poetica soteriologica, la recensione dei *Gedanken*, considerandone *ex post* la cronologia, assume un valore programmatico per il successivo percorso artistico di Klopstock, se si può condivisibilmente ritenere che

Klopstock versteht seine poetische Praxis tatsächlich nicht als allegorische und selbstredend auch *noch* nicht als symbolische im klassisch-klassizistischen Sinn [...]. In Klopstocks Dichtung entwickelt der literarische Text stattdessen [...] ein Bewusstsein für seine kognitive und mediale Komplexität, die tatsächlich weder der im Horizont der Allegorie noch des Kunst- oder Anschauungssymbols gedacht werden kann⁽⁵⁸⁾.

Per concludere, un'ultima considerazione: Klopstock combina il suo rifiuto dell'allegoria con una critica di Raffaello che segnala ancora una volta l'attrito tra lui e Winckelmann. Lo scetticismo rispetto alla *stille Größe*, che, come scrive Klopstock, rischia di diventare un poco troppo tranquilla, sarebbe scaturita da una riflessione sull'*Orazione nell'orto* dell'urbinate; sull'esempio del *San Michele*, Klopstock arriva poi a concludere che nessun pittore moderno sarebbe riuscito nell'intento di «die heilige Geschichte *würdig* vorzustellen». Di lì a cinquant'anni, nonostante il mutamento dei valori epistemici nella transizione dalla *Empfindsamkeit* al Romanticismo, Raffaello sarebbe stato di nuovo la pietra dello scandalo che August Wilhelm Schlegel avrebbe preso a pretesto per la sua resa dei conti con Winckelmann.

⁽⁵⁴⁾ HIPPE 2013, p. 127.

⁽⁵⁵⁾ KLOPSTOCK 1962, p. 1051.

⁽⁵⁶⁾ Sulla fortuna di Dubos in Germania cfr. MARTINO 1967.

⁽⁵⁷⁾ ALT 1995, p. 383.

⁽⁵⁸⁾ BERNDT 2011, p. 129.

In un certo senso tra le due posizioni si riconosce una linea di continuità. Anche per Schlegel, nonostante l'apertura verso l'ellenismo, il principio neoclassico professato da Winckelmann non era ragione sufficiente per sacrificare all'estetica della forma il fascino metafisico della migliore arte sacra della modernità ⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵⁹⁾ Per la ricezione di Raffaello nell'Ottocento tedesco cfr. HESS, AGAZZI, DÉCULTOT 2012. Per un approfondimento della recensione di A. W. Schlegel rinvio a SOMMADOSSI 2015.

APPENDICE

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

Una valutazione dei pensieri di Winckelmann sull'imitazione delle opere greche nelle belle arti (1760) ⁽⁶⁰⁾

Winckelmann è fin troppo noto agli amanti delle belle arti perché ci sia bisogno da parte mia di dire qualcosa a sua lode. Invece non sarà superfluo mettere taluni ancor più nella condizione di giudicarlo correttamente. Oltre a questo scopo intendo ancora manifestargli il mio plauso attraverso delle critiche. So benissimo che, per dare un giusto valore a questo genere di plauso, le critiche debbono essere ancora più severe di quanto possa farle io; tuttavia le mie dimostreranno a quel grande conoscitore quanto le sue opere mi abbiano appassionato.

Il titolo del suo primo scritto è questo: *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*.

«L'unica via per noi a farci inimitabili è l'imitazione degli antichi.» ⁽⁶¹⁾ Io aggiungerei questa restrizione: In quei generi di bellezze che essi hanno approfondito. Infatti quale genio potrebbe non allarmarsi se non si potesse concedere di diffidare della genericità di quell'affermazione? I greci hanno per esempio saputo esprimere le immagini che noi dobbiamo crearci degli angeli? Con quanta maestria hanno però sovente rappresentato gli dèi. Non dovremmo noi fare gli angeli allo stesso modo? Certo, non precisamente così. Noi dovremmo soverchiare quelle raffigurazioni degli dèi. Finora però siamo stati ben lontani da questo sorpasso. Dipingiamo fanciullini, femmine, e se ci spingiamo davvero in alto, bei giovinetti, diamo a queste figure delle ali e ci illudiamo di aver rappresentato angeli. Persino il San

⁽⁶⁰⁾ La traduzione segue la lettera della prima edizione, KLOPSTOCK 1760. Vengono mantenuti nel testo, fedelmente all'originale, segni di interpunzione obsoleti come gli uguali doppi (= =) o tripli (= = =) per marcare omissioni (corrispondenti ai convenzionali tre punti tra parentesi quadre odierni) o per segnalare sospensioni ovvero interruzioni nell'argomentazione. Alle domande retoriche, marcate in tedesco dalla sola struttura sintattica e non da punteggiatura specifica, viene apposto in italiano il punto interrogativo. Alcuni nessi logici vengono esplicitati tacitamente per agevolare la lettura. I termini in evidenza vengono resi in corsivo. Le note al testo sono tutte del traduttore.

⁽⁶¹⁾ Si noti che Klopstock non cita dai *Gedancken* sempre alla lettera, bensì talvolta abbreviando o parafrasando. La traduzione tiene conto di questi interventi. Per i passi in questione si ripropone qui, laddove possibile, la versione storica di Carlo Fea, con le opportune modifiche ortografiche. Per identificare univocamente le citazioni, di seguito si segnalerà in nota la versione italiana intestandola al curatore/traduttore seguita, per confronto, dall'edizione tedesca. Qui FEA 1831, p. 310; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 29.

Michele di Raffaello è un ragazzino, quando invece dovrebbe essere almeno un Giove tonante ⁽⁶²⁾. E se Raffaello avesse dovuto fare un angelo della morte di tutto punto, per esempio uno la cui sola vista avrebbe prostrato il primogenito del faraone? Allora Michelangelo, si dirà. No, nemmeno lui. Perché troppo spesso eccedette. Il contorno della vera grandezza è molto sottile. Se la mano scivola anche solo di poco, allora si può eccedere. Chi allora? Magari un artista ancora a venire al quale compete di rappresentare *degnamente*, in modo nuovo, la storia sacra, che in realtà i più hanno già spesso riprodotta, e poi molte altre storie sublimi che non sono ancora mai state realizzate. Quanto mi rallegrerei se egli già vivesse e leggesse queste parole. Egli è colui che direbbe in ben altro modo molto più di quanto i greci abbiano saputo dire. Mai e poi mai ardirebbe di rappresentare Dio! Ma per raffigurare almeno dignitosamente il conciliatore degli uomini impegnerebbe tutte le forze del suo genio, abbandonandosi totalmente alle alte emozioni che la religione offre ⁽⁶³⁾.

«I conoscitori ed imitatori delle opere greche trovano in quei capolavori non solo la *più bella* natura, ma anche *più della natura*.» ⁽⁶⁴⁾ = =. Se è ancora natura riunire con giudizio in *un'unica* immagine diverse bellezze sparse, allora non colgo come questa bellezza ideale, tutto ciò debba essere ancor più che natura. Magari potremmo invece chiamare così un *grado più elevato* di quello che di eccelso abbiamo veduto. A questi livelli al di sopra della più bella natura dovrebbe salire e scendere un artista che si proponesse di figurare gli angeli.

«Il generale e principale distintivo dei capolavori greci è una nobile semplicità ed una quieta grandiosità tanto nella posizione quanto nell'espressione.» ⁽⁶⁵⁾

«Tutti gli atteggiamenti e posture delle figure greche, che contrassegnate non erano da questo carattere di filosofia, ma erano troppo focose o feroci peccavano del difetto che gli antichi artisti chiamavano *parenthyrsus*» ⁽⁶⁶⁾.

Nelle arti è assolutamente essenziale che i maestri delle stesse colgano la sottile linea del bello. Invece generalmente il *parenthyrsus* lo si può riscontrare piuttosto quando la quieta grandiosità è un poco troppo calma. Il Cristo

⁽⁶²⁾ Del *San Michele* di Raffaello esistono due versioni conservate al Louvre di Parigi.

⁽⁶³⁾ La perifrasi di "conciliatore degli uomini" riferita a Cristo deriva dalla *Prima lettera di Giovanni* (1Gv 2,2): «Und ob iemand sündiget, so haben wir einen Fürsprecher bey dem Vater, JEsu Christ, der gerecht ist. Und derselbige ist die Versöhnung für unsere Sünde».

⁽⁶⁴⁾ FEA 1831, p. 312; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 30.

⁽⁶⁵⁾ *Ivi*, p. 331; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 43.

⁽⁶⁶⁾ *Ivi*, p. 333; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 43. Sul concetto di *parenthyrsus* (o *parenthyrsos*) cfr. HARTMANN 2003.

nell'orto degli olivi di Raffaello mi ha indotto a questa osservazione. Egli non ha nulla di quello che la Scrittura esprime tanto fortemente, dicendo: "E, entrato in agonia, pregava più intensamente." ⁽⁶⁷⁾

«Le storie dei santi sono l'eterno e quasi unico soggetto che trattino i pittori moderni da alcuni secoli.» ⁽⁶⁸⁾ = = Dopo di che si propone di dipingere allegoricamente più di quanto sia avvenuto finora.

I due difetti capitali della maggior parte dei dipinti allegorici sono che essi spesso non vengono capiti affatto ovvero solo a fatica e che, per loro natura, non sono interessanti. Si dipinga una scena storica pressoché insignificante e si mostri un consesso selezionato di quelle idee astratte che noi vogliamo chiamare personaggi allegorici: la prima piacerà ugualmente di più.

Io sono ben lieto che finalmente si smetta di dipingere la mitologia. Si sarebbe potuto finire già da molto. Ma la vera storia, sacra e terrena, sia ciò in cui i più grandi maestri prediligano impegnarsi. Che materia sterminata! E quanto interesse si può suscitare, in particolare se si scelgono i momenti giusti. Si può finanche ripetere il ripetuto, eppure essere innovativi. In primo luogo (così dovrebbe dire a se stesso il giovane artista, conscio del proprio valore), in primo luogo voglio lavorare per la religione! Dopo di che la storia della mia patria sarà la mia opera, affinché anch'io contribuisca a rammentare ai miei connazionali le gesta dei nostri avi e a risvegliare in noi quel patriottismo che li aveva animati! E ancora = = Tuttavia né la vita mia né di molti altri basterà a portare neanche a parziale compimento quell'impresa. La storia sacra, quindi, e la storia della *mia* patria. = = Gli altri vogliono pure elaborare la storia della *loro* patria. Che mi importa, per quanto interessante anche sia, della storia di greci e romani? = = Sempre che però gli incisori conservino la loro indefessa bravura e continuino a essere i nostri copisti! Poiché soltanto con il loro aiuto i nostri lavori possono avere un'utilità diffusa. Un manoscritto chiuso e un libro stampato sono due cose ben diverse. Basta che gli incisori non si risvegliano e si ricordino che nessuno impedisce loro di diventare, così come noi, inventori, disegnatori o qualsiasi cosa. = =

Come si può essere certi che non si risveglieranno mai? E una volta che si saranno ben bene svegliati, certo non si addormenteranno più. Allora condurremo inosservati la nostra vita nell'esilio di qualche gabinetto di disegni o galleria! E poi, per giunta, ci si mette anche il tempo crudele a cancellare i nostri amati colori. = = A ben pensare, non mi avvedo del

⁽⁶⁷⁾ Lc 22,44. Klopstock si riferisce qui al dipinto *Orazione nell'orto*, oggi al Metropolitan Museum di New York. Si tratta di uno scomparto della predella della cosiddetta *Pala Colonna*.

⁽⁶⁸⁾ FEA 1831, p. 350; WINCKELMANN 1968, p. 55.

motivo per cui dovrei diventare necessariamente pittore. = = = Il colorito = = = i grandi calcografi non hanno un qualcosa che si avvicina molto al colorito? Ma ai pittori viene tributato più onore. Forse non da tutti gli esperti. E si persevererà in questo pregiudizio quando gli incisori cesseranno di essere null'altro che copisti? = = Ho preso la mia decisione. E sia! Meno onore, ma maggiore utilità. Forse lo stesso Apelle avrebbe pensato così se quest'arte, le cui opere riprodotte si conservano persino più a lungo del marmo, fosse già stata inventata alla sua epoca ⁽⁶⁹⁾. E forse neanche minor onore. Esaltami tu, genio dell'invenzione e del disegno, e guida la mia mano affinché le riesca la linea della bellezza; ebbene = = è un pensiero troppo audace? No, non lo è, se lo metto in pratica! Così ci saranno ancora dipinti che riproducono incisioni. = = =

«Parrasio riuscì perfino ad esprimere il carattere di un'intera popolazione. Egli dipingeva gli ateniesi quali essi erano, buoni ad un tempo e crudeli. Questa rappresentazione è possibile soltanto per mezzo dell'allegoria.» ⁽⁷⁰⁾

Non solo quella rappresentazione non deve essere stata né chiara né interessante; per raggiungere l'intento indicato, non poteva per giunta essere altro che molto forzata.

È vero che «Rubens è il più eminente tra i grandi maestri ad essersi addentrato sul sentiero inesplorato della pittura allegorica,» ⁽⁷¹⁾ solo che quello che ammiriamo maggiormente di Rubens non è di certo la commistione di personaggi allegorici e storici. Qui egli ci può piacere tanto poco quanto ci può piacere Milton quando fa interagire il *Peccato* e la *Morte* con i personaggi reali, gli angeli e gli uomini. Simili accostamenti sono ottimi esempi del celebre passo di Orazio: *Delphinum silvis appingunt* ⁽⁷²⁾.

⁽⁶⁹⁾ Apelle fu un pittore greco del IV secolo a. C. Sebbene non si sia conservata alcuna sua opera, la sua fama nell'antichità è consacrata dalle fonti classiche, tra cui in particolare la *Naturalis historia* (xxxv, 79-80) di Plinio il Vecchio.

⁽⁷⁰⁾ *Ivi*, p. 351; cfr. WINCKELMANN 1968, pp. 55s. Parrasio fu un pittore greco attivo tra il V e il IV secolo a. C.

⁽⁷¹⁾ In questo passaggio non risulta possibile riadattare la versione di Fea, per cui traduciamo autonomamente. Cfr. *ivi*, p. 352; WINCKELMANN 1968, p. 56. Il pittore fiammingo Peter Paul Rubens fu tra i massimi esponenti del barocco. Nello stesso capoverso citato da Klopstock Winckelmann ne ricorda il ciclo di dipinti realizzati per Maria de' Medici nel Palais du Luxembourg a Parigi. I dipinti sono oggi esposti al Louvre.

⁽⁷²⁾ Il passo originale dell'*Ars poetica* (v. 30) in cui Orazio mette in guardia i poeti dagli eccessi di stile recita: «Qui variare cupit rem prodigialiter unam / delphinum silvis adpingit, fluctibus aprum» («chi si studia di variare in maniera strepitosa un tema in sé unitario, fa un delfino nei boschi ed un cinghiale in mezzo ai flutti»; cfr. ORAZIO 1997, pp. 924s.). È significativo che Klopstock esprima un giudizio sulla teoria dell'arte rifacendosi ai classici della teoria letteraria. Per quanto pertiene a Milton, Klopstock si riferisce in questo passaggio, come dicevamo sopra, al poema *Paradise Lost*.

«L'artista ha bisogno di un libro che contenga quelle figure ed immagini simboliche tratte da tutta la mitologia, dai migliori poeti sia antichi sia moderni, dalla filosofia simbolica di molte nazioni, dai monumenti dell'antichità che si trovano in pietre, in medaglie, in utensili, col mezzo delle quali si espressero poeticamente idee generali.» ⁽⁷³⁾

La mitologia qui non c'entra. Quando leggiamo Omero, guardiamo ai suoi dèi come a personaggi che furono ritenuti reali dai pagani. Pertanto, se ci caliamo nell'ottica dei greci, come è d'obbligo leggendo Omero, essi sono per noi personaggi storici. Certo, non diventeranno per noi personaggi storici *in senso pieno* poiché noi non li crediamo; tuttavia essi furono creduti da intere nazioni e questo basta, *per quel tanto* che ci è dato aver parte alle loro gesta. Non solo il fatto che fossero stati ritenuti reali da intere nazioni ci impedisce di poterli pensare come personaggi allegorici; essi sarebbero altresì immagini per lo più molto forzate e incomplete di concetti generali. Ora, immaginiamoci un dipinto in cui ci siano personaggi reali, allegorici e mitologici. Per esempio *Leonida* accompagnato da *Marte* alle Termopili; la *Libertà* che sparge fiori davanti a lui; e l'*Immortalità* a fargli cenno dalla sommità dei rilievi delle Termopili. Per primo *Leonida!* Un pensiero serissimo e vero che avvince tutto il nostro spirito. Un grande uomo esistito realmente che non solo si espose al pericolo mortale per la propria patria, bensì che per essa andò incontro a una fine certa. E quindi *Marte*. Che ci fa Marte lì con lui? Ci sforziamo invano di vederlo bene in compagnia di Leonida. Per noi è soltanto un fantasma, anche se sappiamo che i greci lo ritenevano un dio. Deve rappresentare la *Guerra?* Quanto ci nuoce quest'idea astratta vestita di una corazza. Lo stesso vale per la *Libertà* e l'*Immortalità*. Sono qualcosa di estraneo, di favoloso che non desideriamo avere accanto al vero Leonida. Egli risalga il ripido monte con la solennità e il contegno con cui si sacrifica per la sua patria. Ad accompagnarlo alcuni giovani spartani pieni di riverenza e trattenuto impeto; altri stiano ad attenderlo in cima indossando le vesti da battaglia oppure gettandogli incontro corone d'alloro bagnate nel sangue di un animale sacrificale ancora fumante.

In ogni caso non sono del tutto contrario all'allegoria tanto da non ammettere che «il buon gusto nel nostro ornato moderno nell'architettura potrebbe, mediante un profondo studio dell'allegoria, essere purgato e prendere un carattere di verità e d'intelligenza.» ⁽⁷⁴⁾

Non solo per questo, ma anche per vignette e medaglie si può fare buon uso di allegorie semplici e chiare. Solo queste non devono contribuire in

⁽⁷³⁾ FEA 1831, p. 353; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 57.

⁽⁷⁴⁾ *Ivi*; cfr. WINCKELMANN 1968, p. 57.

alcun modo all'abbellimento di quanto di eccelso le arti possono produrre, delle opere storiche.

BIBLIOGRAFIA

- ALT P.A., 1995 - *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen.
- AUEROCHS B., 2006 - *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen.
- BEAUCAMP E., 1984 - *Klopstock contra Winckelmann. Aus der Frühzeit deutscher Kunstkritik*, in H. BECK, P.C. BOL & E. MAEK-GÉRARD, (a cura di), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin, pp. 253-272.
- BERNDT F., 2011 - *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin, New York.
- BETTERIDGE H., 1978 - *Klopstocks Wendung zum Patriotismus*, in H.G. WERNER (a cura di), *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung*, Berlin, pp. 179-184.
- BODMER J.J., 1740/1966 - *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlorren Paradiese*, Zürich (ristampa Stuttgart).
- DÜPPENGIESSER A., 1981 - *Der ›gründlich geborne Heide‹. Religion, Theologie und Kirche bei Winckelmann*, Diss. Passau.
- FEA C. (a cura di), 1831 - *Opere di G. G. Winckelmann*, vol. 6, Prato. Contiene: *Pensieri sulla imitazione della pittura e scultura dei greci*, pp. 309-356.
- FELD H., 1990 - *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden et al.
- GOCKEL H., 1981 - *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt am Main.
- GOETHE J.W. v., 1978⁸ - *Winckelmann*, in E. TRUNZ & H.J. SCHRIMPF (a cura di), *Goethes Werke (Hamburger Ausgabe)*, vol. 12, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, München, pp. 96-129.
- GROSSE W., 1977 - *Studien zu Klopstocks Poetik*, München.
- HARTMANN V., 2003 - *Parenthyrsos*, in G. UEDING (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 6, Tübingen, col. 577s.
- HESS G., AGAZZI E. & DÉCULTOT E. (a cura di), 2012 - *Raffaël als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin, Boston.
- HIPPE C., 2013 - *Superiorität der Dichtung. Klopstocks Beziehung zur bildenden Kunst*, Würzburg.
- HURLEBUSCH K., 2003 - *Apparat zum Werk im ganzen*, in KLOPSTOCK F.G., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. Werke*, vol. 7, *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, tomo 2, *Text/Apparat*, a cura di K. HURLEBUSCH, Berlin, New York, pp. 231-445.
- JACOB J., 1997 - *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen.
- KÄFER M., 2000 - *Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungs-postulat*, in *Altertumskunde im 18. Jahrhundert. Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland*, Stendal, pp. 121-132.
- KAISER G., 1963 - *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh.

- KAISER G., 1973² - *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, Frankfurt am Main.
- KAPITZA P.K., 1981 - *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des anciens et des modernes in Deutschland*, München.
- KLOPSTOCK F.G., 1760 - *Eine Beurtheilung der Winkelmannischen Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in den schönen Künsten*, in «Der nordische Aufseher», 3, 150. Stück, pp. 258-269.
- KLOPSTOCK F.G., 1962 - *Ausgewählte Werke*, a cura di K.A. SCHLEIDEN, München. Contiene: *Von der heiligen Poesie*, pp. 997-1009; *Eine Beurteilung der winckelmannischen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten*, pp. 1049-1054.
- KLOPSTOCK F.G., 2010 - *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. Werke*, vol. 3, *Geistliche Lieder*, tomo 1, *Text*, a cura di L. BOLOGNESI, Berlin, New York.
- KOHL K., 1990 - *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart.
- MARTINO A., 1967 - *Storia della teorie drammatiche nella Germania del Settecento*, vol. 1, *La drammaturgia dell'Illuminismo*, Pisa.
- MÜLLER U., 2003 - *Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winckelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der Querelle des anciens et des modernes*, Leipzig.
- ORAZIO Q.F., 1997 - *Le opere*, vol. 2, *Le satire, le epistole, l'arte poetica*, tomo 3, *Le epistole, l'arte poetica*, testo critico di P. FEDELI, traduzione di C. CARENA, Roma.
- PIZZO E., 1914 - *Miltons Verlorne Paradies im deutschen Urtheile des 18. Jahrhunderts*, Berlin.
- REHM W., 1951 - *Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung*, Salzburg.
- RIEDEL V., 2006 - *Zwischen Klassizismus und Geschichtlichkeit. Goethes Buch Winckelmann und sein Jahrhundert*, in «International Journal of the Classical Tradition», 13/2, pp. 217-242.
- SCHLEGEL A.W., 1812 - *Winckelmann's Werke* [recensione], in: «Heidelbergsche Jahrbücher der Litteratur», 5/5-7, pp. 65-112.
- SCHLEGEL A.W., 1847/1971 - *Sämmtliche Werke*, a cura di E. BÖCKING, vol. 12, *Vermischte und kritische Schriften*, tomo 6, *Recensionen*, Leipzig (ristampa Hildesheim, New York), pp. 321-383.
- SCHNEIDER S., 1998 - *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg.
- SOMMADOSSI T. 2015 - *Zwischen Ikonoklasmus, Prophetie und Kunstandacht. Klopstock und August Wilhelm Schlegel als Rezensenten Winckelmanns*, in E. DÉCULTOT & F. VOLLHARDT (a cura di), «Aufklärung», 27 (Thema: *Winckelmann*), pp. 161-185.
- WINCKELMANN J.J., 1808-1811, *Winckelmann's Werke*, a cura di C.L. FERNOW, H. MEYER & J. SCHULZE, 4 voll., Dresden.
- WINCKELMANN J.J., 1968 - *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, a cura di W. REHM, Berlin. Contiene: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, pp. 27-59; *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst* (1763), pp. 211-233; *Beschreibung des Apollo im Belvedere in der Geschichte der Kunst des Alterthums*, pp. 267-268; *Beschreibung des Apollo im Belvedere (Fassungen im Pariser Manuskript, zweiter Entwurf)*, pp. 275-278.