

Jürgen Müller

Renovatio artis saxoniae. Sull'interpretazione dei *Bedenken* di Gabriel Kaltemarckt del 1587

Per Wolfgang Brückle

I *Bedenken wie eine Kunst-Camer aufzurichten seyn möchte* (Considerazioni su come erigere una Kunstkammer), redatti da Gabriel Kaltemarckt a Dresda nel 1587, rientrano tra i rari esempi di teoria dell'arte manierista dei paesi nordici.¹ Apparsi quasi venti anni prima del *Schilder-Boeck* di Karel van Mander,² questi *Bedenken*, finora trascurati dagli studiosi, colpiscono per la loro concisione. In appena cinquanta fogli l'autore delinea una sorta di canone degli artisti dall'antichità fino ai suoi giorni, comprendente scultori e pittori. Formula poi proposte su come far giungere opere di questi maestri a Dresda in originale o, nel caso ciò non sia possibile, in copia. Non esita a prendere in esame questioni pratiche come le rotte di viaggio e i costi di trasporto, nonché il numero dei collaboratori necessari per l'allestimento di una *Kunstkammer*.³ Vengono infine fornite indicazioni su come ci si debba comportare nelle trattative di acquisto. Se si vogliono ottenere prezzi convenienti, non bisogna in nessun caso affidarsi a mercanti d'arte professionisti o ad aristocratici. Occorre piuttosto ricorrere a "unverdechtige Personen" (persone modeste) che diano l'impressione di essere in condizioni economiche non troppo floride.⁴ A caratterizzare l'autore è appunto un tale pragmatico realismo.

Cosa bisognava fare alla fine del XVI secolo per ottenere opere di un Raffaello, di un Tiziano, di un Michelangelo senza pagare una fortuna? E come entrare in possesso di capolavori antichi del livello di un *Laocoonte*? La risposta è una sola: rinunciare all'idea. Ciononostante Kaltemarckt consiglia di erigere una *Kunstkammer*. Per quanto attiene alle sculture, occorre accontentarsi di semplici copie che

"dermassen zugerichtet werden können, / das zwischen den rechten Originalien und den nach- / gegossenen kein unterschied zumercken" (possano essere eseguite in modo che tra gli originali e le riproduzioni non vi siano ravvisabili differenze).⁵

Ma per quanto concerne la pittura, non è impresa facile realizzare e ottenere copie. Il problema viene risolto da Kaltemarckt suggerendo di prestare attenzione all'attualità. Dato che acquisire "l'arte antica" è difficile e spaventosamente caro, non resta che comprare valide opere moderne, in quanto l'arte figurativa è pervenuta, secondo l'autore, a un culmine mai prima raggiunto. Quel di cui c'è bisogno, è solo un buon agente che sappia fiutare maestri e opere di valore. Kaltemarckt rivela di avere gusti del tutto aperti quando elogia come centri di massima produzione artistica l'Italia, la Germania e i Paesi Bassi.⁶ Ma pur trattando il Nord e il Sud con un atteggiamento, in linea di principio, paritario, l'autore si mostra soprattutto affascinato da Firenze. Si percepisce un anelito emulativo quando afferma: "Die Maler zu Florenz haben In Irer Academia / ein Buch, dar Innen aller fürnemen Italianischen mal- / er handt oder abrisse. vom Johanni Cimabue welcher / Anno 1300 gestorben, bis uff diese Zeit [...]" (I pittori a Firenze hanno nella loro Accademia un libro che contiene disegni e incisioni di tutti i principali artisti italiani da Giovanni Cimabue, morto nell'anno 1300, fino alla nostra epoca [...]).⁷

La città sull'Arno con il suo grande amore per l'arte è il termine di raffronto e di riferimento più importante di questo trattatello.⁸ Già queste poche osservazioni forniscono una prima idea delle sue finalità. Ma l'interpretazione dei *Beden-*

¹ La più importante analisi, nonché unica edizione, del breve scritto di Kaltemarckt è curata da BARBARA GUTFLEISCH e JOACHIM MENZHAUSEN, "How a Kunstkammer should be formed". Gabriel Kaltemarckt's advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, 1587", *Journal of the History of Collections* 1 (1989), pp. 3-32.

² Cfr. KAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander*, ristampa anastatica dell'edizione del 1617, trad. a cura di HANNS FLOERKE, 2 voll., Monaco 1906. Sulla teoria dell'arte nord-europea cfr. il fondamentale saggio di WALTER S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago/Londra 1991.

³ "Was zu Florenz geformet kan in Kästen fleis- / sig eingebackt. und zu Wasser gen Genua / geschafft werden. Von Genua hat man Schiff / bis gen Lundra in Engellandt, von Lundra / gen Hamburg, von Ham-

burg hieher gen Dresden" (Ciò che è copiato a Firenze, può essere imballato con cura in casse e portato via acqua a Genova. Da Genova poi con una nave fino a Londra in Inghilterra, da Londra ad Amburgo, da Amburgo fin qui a Dresda), cfr. MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 28 (44r).

⁴ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 31 (48v).

⁵ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 28 (43v).

⁶ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 30 (47r).

⁷ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 30 (47v).

⁸ Cfr. a tale proposito anche BARBARA MARX, "Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden im Kontext", in *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden, 16.-19. Jahrhundert*, a cura di BARBARA MARX, Dresda 2000, pp. 7-36.



1. Gabriel Kaltemarckt, Cavallerizza su un destriero che salta (qui identificato come Marco Curzio) (1579), penna con nero e oro su pergamena, 250 x 208 mm, iscrizioni: GK. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

2. Hendrick Goltzius, Marco Curzio (ca. 1586), incisione. Berlino, Kupferstichkabinett.



4.

H. sculpsit.

*Curtius in vastum sese telluris hiatum
Conjicit, ut patria cedat acerba lucis.*

*F' nunc et spernas patria caelestis amore
Dura pati, et putris sidera vincat humus.*

F. E. sculpsit.



3. Gabriel Kaltemarckt, da Tiziano, *Ecce Homo* (1579), penna nera, 387 x 315 mm, iscrizioni: G K fecit Ao Dni 1579 mense Sept. Würzburg, Universitätsbibliothek.

ken non è semplice, in quanto non possediamo praticamente alcuna informazione certa sull'autore. I documenti ne attestano la presenza a Dresda tra il 1579 e l'anno della morte, il 1611, ma ci sono indizi per ipotizzare due viaggi in Italia. La sua opera artistica, comprendente sei disegni a penna, risulta alquanto esigua. Di tali lavori uno è conservato nel Kupferstich-Kabinett di Dresda, gli altri si trovano a Würzburg. Otto anni prima della redazione dei *Bedenken*, nel 1579, l'artista ebbe modo di conoscere il giovane duca, allorché gli fece omaggio di un suo disegno. Difficile dire se Kaltemarckt abbia contribuito alla formazione artistica del futuro principe elettore di Sassonia, Cristiano I, come è avvenuto nel caso dell'artista norimberghese Hans Lencker, che lo istruì nella prospettiva. Gutfleisch e Menzhausen formulano una tale tesi, senza però fornire alcuna prova in merito.⁹

Il disegno conservato nel Kupferstich-Kabinett di Dresda (fig. 1) è stato pubblicato e studiato da Werner Scha-

de.¹⁰ Questi identifica, con una certa genericità, come "cavallerizza" la figura femminile ritratta. L'immagine, disegnata a penna su pergamena, è corredata da una dedica in latino a Cristiano. Malgrado lo sfoggio di erudizione, il lavoro risulta poco convincente sotto l'aspetto formale. Né l'anatomia del cavallo né quella della cavallerizza sono felici. Lo scorcio prospettico del destriero e il rapporto tra braccio e corpo rivelano la mano mediocre di Kaltemarckt. I tratti di penna regolari dimostrano come abbia qui fatto da modello un'opera grafica a stampa.

Il disegno raffigura di certo il suicidio dell'eroe romano Marco Curzio, come si deduce da un'incisione di Hendrick Goltzius (fig. 2), di poco posteriore. Al centro dello sfondo vediamo questo campione di virtù sprofondare con il cavallo nell'abisso, appunto la scena che si presenta davanti ai nostri occhi nel disegno di Kaltemarckt. Sembra quasi che Curzio stia cavalcando verso di noi per precipitarsi nel vuoto. Solo una tale considerazione consente di spiegare lo sguardo di folle terrore del cavallo. Ne consegue che anche il cavaliere è ritratto nel momento della morte, da lui volontariamente scelta: rinunciando a guidare il destriero, si abbandona al suo destino. Che Marco Curzio non indossi l'armatura romana, ma sia nudo, si spiega con il fatto che egli viene qui presentato non solo come *exemplum virtutis*, ma anche come personificazione della virtù stessa. Si può forse proporre la seguente interpretazione: il dono di Kaltemarckt esprime la speranza che il futuro principe Cristiano possa diventare un eroe ugualmente virtuoso. Ancor più, l'umanista Kaltemarckt, con il suo atto di omaggio, addita al futuro principe il modello a cui ispirarsi nell'esercizio del proprio potere: essere virtuoso come l'eroe romano.

Una volta appurato che l'artista ha tratto ispirazione per il suo disegno da un dipinto di facciata del Pordenone, oggi non più esistente, riprodotto fra l'altro anche in un'incisione di Niccolò Boldrini, si spiega perché l'artista abbia copiato una xilografia e perché il cavallo produca l'impressione di precipitarsi addosso, dato che in origine era collocato sulla facciata del Palazzo Talenti-d'Anna e dunque concepito per essere visto dal basso.¹¹

Che Kaltemarckt non fosse un grande genio, lo attestano anche gli altri disegni a noi pervenuti e finora non pubblicati. In essi sono riprodotti l'*Ecce Homo* di Tiziano (fig. 3) e la sua celebre opera tarda *Tarquinio e Lucrezia* (fig. 4), già incisa da Cornelis Cort. Abbiamo inoltre una copia parziale del *Giudizio Universale* di Michelangelo (fig. 5), e l'immagine di una figura allegorica (fig. 6). È verosimile che Kaltemarckt si sia sempre servito di modelli grafici a stampa. Le sue capacità artistiche non gli permettevano comunque di effettuare una complicata trasposizione da un mezzo

⁹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 3.

¹⁰ WERNER SCHADE, *Dresdner Zeichnungen 1550-1650. Inventionen sächsischer Künstler in europäischen Sammlungen*, catalogo della mostra (Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett 1969), Dresda 1969, n. 60, p. 57.

¹¹ Il riferimento a Boldrini è già in Schade, senza che se ne tragga però

alcuna deduzione. Cfr. SCHADE 1969 (nota 10), p. 57. Sulla decorazione pittorica della facciata di Palazzo Talenti-d'Anna cfr. *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi 1999/2000), a cura di BERNARD AIKEMA e BEVERLY LOUISE BROWN, Milano 1999, n. 81, pp. 364sg.

figurativo all'altro. A interessare il teorico d'arte sono opere esemplari del Rinascimento italiano, adatte a fungere da modello. Kaltemarckt si limita così a ripetere nei suoi disegni un canone fissato da tempo.

L'unica creazione probabilmente originale (fig. 7) presenta il tema piuttosto raro di *Cornelio e l'angelo* e, come suppone Werner Schade, potrebbe aver fatto da modello per l'incisore Daniel Kellerthaler. Comunque qui la figura dell'angelo è giustamente trasformata in un accecante bagliore di luce.¹²

Come è noto, la prassi del copiare, utilizzata da Kaltemarckt, era all'epoca tutt'altro che insolita.¹³ Al contrario, si consigliava all'apprendista di prendere a guida le grandi opere per inventare nuove storie: l'*imitatio* si doveva trasformare nell'*aemulatio*! Ma Kaltemarckt non è un apprendista, bensì probabilmente una sorta di artista d'occasione che integra i suoi studi con esercitazioni pratiche. Parla a favore di questa ipotesi il numero limitato dei lavori tramandati e il loro carattere non professionale. È pertanto difficile immaginare che Kaltemarckt sia stato il maestro di disegno del futuro principe elettore. Il foglio offerto in dono serviva probabilmente solo a introdurre disinvolatamente la conversazione, da lui condotta non tanto in veste di artista, quanto di erudito intenditore d'arte e perfetto conoscitore dell'etichetta di corte.

Se come disegnatore Gabriel Kaltemarckt può essere irrilevante, come teorico si dimostra non privo di interesse. Il suo testo *Bedenken wie eine Kunst-Camer aufzurichten seyn möchte* è una straordinaria fonte teorica della fine del Cinquecento, il cui autografo si trova oggi all'Archivio di Stato di Dresda. In esso l'autore riferisce *en passant* che un anno prima aveva avuto modo di esaminare in Italia alcune monete antiche da un antiquario, il che induce a datare il viaggio nella penisola al 1586. Come già ricordato, Kaltemarckt menziona il *Libro de' disegni* di Vasari, tanto da farci supporre una certa conoscenza della città toscana,¹⁴ da lui elogiata più volte per il suo grande patrimonio artistico.

Lo spettro di conoscenze che il suo testo rivela è ampio. Kaltemarckt sembra essere stato in contatto con molti centri d'arte del tempo. Se non è così, dispone comunque di ottime informazioni al riguardo. Joachim Menzhausen e Barbara Gutfleisch, che hanno curato la trascrizione e la traduzione in inglese del testo, ritengono che Kaltemarckt con i suoi *Bedenken* volesse procacciarsi un posto alla corte sassone, un'ipotesi, a mio avviso, molto plausibile.¹⁵ Ma, nonostante tutti i commenti interessanti e le ben fondate con-



4. Gabriel Kaltemarckt, da Tiziano, Tarquinio e Lucrezia (1579), penna nera. Würzburg, Universitätsbibliothek.

getture dei due studiosi, non concordo con loro nel ritenere che nel testo ci sia una sorta di "basso continuo" luterano che preclude all'autore di vedere nelle opere d'arte prove eccezionali dell'ingegno umano.¹⁶ Non è questa l'impressione che, a mio avviso, se ne può ricavare. Al contrario, Kaltemarckt sottolinea con il suo trattato proprio la produzione artistica di livello straordinario. Addirittura la presuppone quando riconosce in Michelangelo il più importante talento mai vissuto e attribuisce al Giambologna la qualifica di miglior scultore della sua epoca.

Se propugna una posizione teorica per il suo tempo decisamente moderna, fa tuttavia alcune concessioni all'ambiente sassone, dominato dalla Riforma protestante. Di conseguenza, la sua prima preoccupazione è quella di dimostrare

¹² Il racconto di Cornelio e dell'angelo si trova nel decimo capitolo della *Storia degli apostoli*, come conferma un'annotazione sul margine superiore del foglio. Il monogramma si trova nell'angolo inferiore sinistro del disegno.

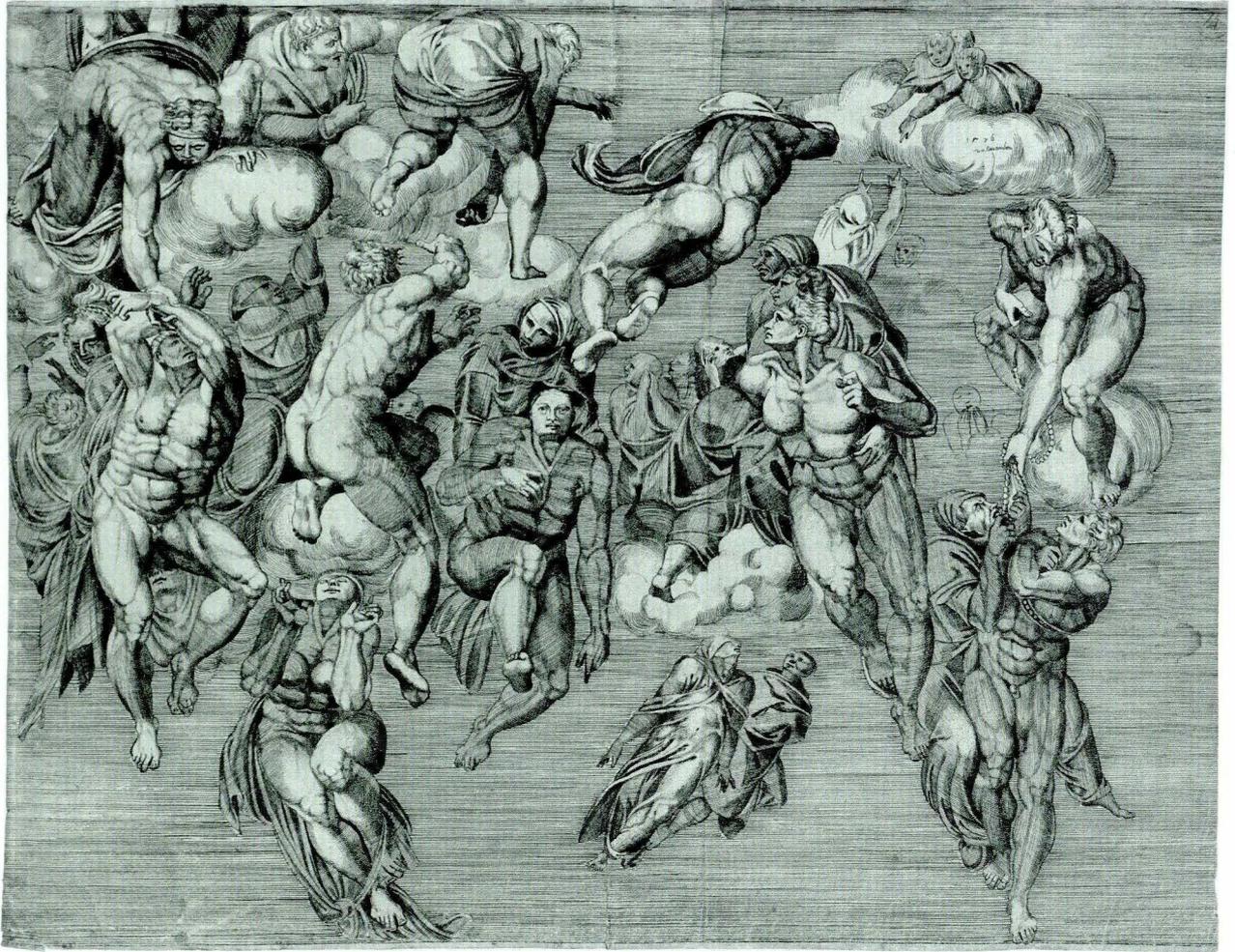
¹³ Solo pochi anni dopo Karel van Mander consiglierà agli apprendisti pittori di "servirsi" delle opere dei grandi artisti. Essi avrebbero dovuto copiare particolari rilevanti e trasporli nelle proprie composizioni. Cfr. a tale proposito KAREL VAN MANDER, "Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie", a cura di

RUDOLF HOECKER, L'Aia 1916 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, 8), p. 249.

¹⁴ Cfr. in generale BARBARA MARX, "Künstlermigration und Kulturkonsum. Die Florentiner Kulturpolitik im 16. Jahrhundert und die Formierung Dresdens als Elbflorenz", in *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, a cura di BODO GUTHMÜLLER, Wiesbaden 2000, pp. 211-297.

¹⁵ Cfr. MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 3.

¹⁶ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 5.



5. Gabriel Kaltemarckt, I risorti, copia parziale dal Giudizio universale di Michelangelo (1576), penna nera, 430 x 548 mm, iscrizioni: 1576 20. Dezember. Würzburg, Universitätsbibliothek.

la compatibilità della promozione delle arti con la fede luterana. Ma dal punto di vista retorico non è poi così importante mantenere una posizione rigorosamente coerente. Dopo la professione di fede luterana, Kaltemarckt si volge non a caso a questioni generali di teoria dell'arte che fanno dimenticare rapidamente il problema confessionale. Così, non sembra inquietarlo o disturbarlo più di tanto il fatto che i maggiori pittori da lui considerati degni di entrare nella *Kunstammer* siano legati alla vecchia fede, o che la massima parte dei quadri da loro dipinti abbia un soggetto cattolico. Collezionare opere di artisti figurativi – sembra voler dire il teorico – deve prescindere dalla sfera confessionale.

Solo al folio 13 Kaltemarckt entra nel vivo del tema: l'istituzione di una *Kunstammer*. Distingue tre categorie di oggetti da collezionare. La prima: le sculture o le "runde Bilder" (immagini rotonde), come le definisce. La seconda: i quadri

ovvero "Gemele" (dipinti), come suona la parola in tedesco antico. La terza: "wunderbarliche In und auslen- / dische Gewechse. von Metallen, Stein, Holcz, / Kreutern so uff der Erden, in der Erden / in Wassern und Meer, gefunden wirdt, // Item was durch Natur und Kunst von solchen / Gewechsen zu trinck und andern geschirrn / formirt und gemacht. Item Geweihe, Ghörne, / Klawen. Federn und anders von frembden / selczamen Thieren. Vögeln. und Fischen, darunter / auch die Schelleton der Anatomia mit einge- / bracht werden sollen" (le curiosità locali e forestiere in metallo, pietra, legno, piante che si trovino sia sopra che sotto la terra, sia in acqua che in mare; recipienti per bere e mangiare che la natura o l'arte ha modellato o creato con tali materie; le corna, le protuberanze frontali, gli artigli, le penne e ogni altra cosa appartenente ad animali strani e bizzarri, uccelli e pesci, tra cui vanno inclusi anche i loro scheletri anatomici).¹⁷

¹⁷ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 11 (13v/14r).



6. Gabriel Kaltemarck, Figura allegorica (1579), penna nera, acquerello, 509 x 356 mm, iscrizioni: Gabriel Kaltemerckter fecit 5. Septembris Anno 1579. Würzburg, Universitätsbibliothek.



7. Gabriel Kaltemarckt, Cornelio e l'angelo, penna nera, 116 x 116 mm, iscrizioni: G.K. Auß der Apostel Geschicht dal X Cap. Würzburg, Universitätsbibliothek.

Kaltemarckt, dopo aver parlato del fatto che l'acquisto di tali oggetti capaci di soddisfare la curiosità non è particolarmente difficile e che di cose del genere "hin und wider / in Teutschland und Italia vil zubekomme" (se ne trovano in gran quantità in Germania e Italia), passa a discorrere di un altro gruppo di oggetti: le monete e le medaglie. Non è ben chiaro come si debbano inquadrare nella tripartizione da lui proposta. Ma Kaltemarckt si rivela qui per la prima volta un autentico esperto. Fa il nome di importanti collezionisti di tutta Europa, rimanda a fondamentali opere di consultazione e mette in guardia il principe elettore dalle numerose truffe praticate in questo ambito e di cui non di rado finiscono con il cadere vittime gli stessi antiquari.

Viene quindi affrontato il primo grande capitolo, dedicato alla scultura. L'autore introduce innanzitutto la distinzione vasariana tra età antica, Medioevo ed epoca moderna, fino a giungere con quest'ultima ai suoi tempi. Da Vasari trae anche l'idea del declino delle arti nel Medioevo. Ma è importante l'affermazione per cui ogni epoca ha prodotto grandi e piccoli maestri: una concezione che può apparire banale, ma tutt'altro che banale è l'invito a non includere in una *Kunstkammer* "eines ieden poppen oder Docken-schnitzers werck" (le opere di un qualsiasi fabbricante di bambole

e pupazzi). E per poter garantire questa alta qualità, l'autore si prende la briga di fornire elenchi dei più importanti scultori di tutte le epoche.

Gabriel Kaltemarckt ama le enumerazioni e non esita a servirsi delle teorie altrui. Questo atteggiamento, come è noto, fa parte di una cultura retorica che intende proporsi come momento sintetico di *topoi* e posizioni note.¹⁸ Accanto a Vasari, un altro autore particolarmente citato è Plinio. Ma è anche ipotizzabile che l'autore abbia attinto a opere cronachistiche. Che Kaltemarckt avesse confidenza con la letteratura simbolica, lo dimostrano i suoi richiami a Johannes Sambucus e Jacobus Strada.¹⁹ La menzione di numerosi umanisti e autori di trattati numismatici attesta la cultura di Kaltemarckt.²⁰

Egli non dispone solo di conoscenze umanistico-letterarie, ma possiede anche uno stile fluido, perfettamente padrone degli artifici retorici. Quando Kaltemarckt, dopo la dedica al sovrano, si sofferma con facondia sui motivi che consigliano di creare una *Kunstkammer*, non è esente da una certa eleganza. Fin dalla prima frase il lettore si sente preso al laccio di una eloquenza dalla facile vena comunicativa. Così, l'autore adopera prima il *topos* della competizione tra Arte e Marte per spiegare poi al giovane principe che ad aver reso celebri i sovrani che hanno scritto il proprio nome nel libro della storia non sono solo le armi, ma anche l'amore per l'arte.²¹

Per dimostrare la validità universale di questa affermazione, sono citati tre casi. Per l'età antica lo attestano "die Exempel beider Könige Ptolemei / Philadelphi in Aegypten und des Attali zu Pergamo" (gli esempi di due re, Tolomeo Filadelfo in Egitto e Attalo a Pergamo). A riprova della validità della tesi nell'età presente viene fatto il nome dei Medici, di cui si dice "das sy mer durch zusammenbringung guter Bücher / und besonderung der freyen Künste aus bürger- / lichem Geschlechte. zu fürstlicher ja fast König- / licher Hochheit, als andere Ire löbliche thaten ge / stigen und kommen" (che sono ascesi e arrivati dalla condizione borghese a quella principesca, anzi quasi alla maestà reale, più per aver collezionato buoni libri e favorito le arti liberali che per aver compiuto le altre loro lodevoli gesta).²² Questo passo attesta inoltre la nobiltà insita nell'arte, la cui promozione porta all'ascesa sociale.

Una volta dimostrato che si confà perfettamente anche a un principe – tanto più se animato da ambizioni reali – collezionare opere artistiche, occorre precisare quale è la vera finalità dell'arte. La risposta che Kaltemarckt fornisce è di natura didattica: i libri dipinti hanno una maggiore pregnanza di quelli stampati, si contraddistinguono per "merer ergötzlicheit des Gesichts" (il maggior piacere dell'occhio), servono con migliore efficacia a ricordare le

¹⁸ Continua a essere fondamentale ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna 1984 (1^a ed. 1948). Cfr. anche MARC FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence. Rhetorique et «res literariae» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginevra 1980. Sul rapporto tra posizioni topiche e tendenze sintetizzatrici cfr. JÜRGEN MÜLLER, *Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck*, Monaco 1993 (Veröffentlichungen des Collegium

Carolinum, 77), soprattutto pp. 17-23.

¹⁹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 12 (16v).

²⁰ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 12 (15v/16r).

²¹ Cfr. CLAUDIA BRINK, *Arte et Marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Monaco/Berlino 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien, 91).

²² MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8r).

“historien”.²³ Parla poi a favore della creazione di una *Kunstkammer* o galleria (*Bilderkammer*), come si legge una volta nel testo, il carattere marcatamente esemplare delle arti figurative che ci permette “dem guten / nachzufolgen, und das böse zumeiden” (di seguire il bene e di evitare il male).²⁴ È un argomento classico, constatabile – indipendentemente dalla posizione confessionale – anche in altri teorici del tempo. Basti qui richiamare Paleotti, secondo cui spetta alle immagini il compito di aiutare l'uomo a vivere secondo morale e di additare la via che consente “d'abbracciare la virtù e fuggire il vizio”.²⁵

Viene infine fatto riferimento alla gioventù appassionata d'arte che una tale *Kunstkammer* potrebbe contribuire a educare, come si evince dalla storia delle collezioni medicee: “Dann was der kunstgarten des Cosmi und Lau- / rente Medices weilandt Regenten zu Florenz / für Maler und Bildhauer gemacht, beweisen / derselben Künstler so sich darinnen geübet, / werck, an vilen orton” (Quale qualità di pittori e scultori abbia prodotto la scuola d'arte di Cosimo e Lorenzo de' Medici, sovrani un tempo di Firenze, lo dimostrano le opere di quegli artisti nei tanti luoghi dove hanno praticato la loro attività).²⁶

L'altro argomento utilizzato per dimostrare la nobiltà delle arti figurative e indurre alla istituzione di una *Kunstkammer* è la possibilità insita nella pittura, ma anche nella musica, di destare nel cuore dell'uomo “eerlicher Freude [...] / Derhalben dise beide Künste allezeit zu rechtem / Gottesdinst, auch in der Kirchen gebraucht, // und disfalls allen anderen Künsten fürgezogen / worden” (una gioia onesta [...] per tale ragione queste due arti sono state sempre utilizzate, anche in chiesa, per il culto di Dio, e preferite a ogni altra).²⁷ Contiene fin nella formulazione una chiara concessione a Lutero il passo dove si discorre di “fanatici e iconoclasti” o di “pagani e papisti”. Ma Kaltemarckt evita di sbilanciarsi troppo e resta nel vago nelle questioni religiose; si limita a ringraziare Dio che, oltre alla rivelazione del Verbo, ci ha dato anche la possibilità “den rechten / gebrauch der Bilder zuerkennen” (di riconoscere il giusto uso delle arti visive).²⁸

L'argomento per cui la dignità della pittura si riflette nel ruolo da essa esercitato nella pratica religiosa è tutt'altro che tipicamente luterano. Lo si trova già in Alberti che scrive come la pittura ispiri quella devozione che ci lega al cielo e riempie il nostro animo di fervore religioso.²⁹ Ma lo spinoso

problema dei rapporti tra arte e religione viene presto accantonato per mettere in risalto un ulteriore motivo che consiglia di istituire una *Kunstkammer*. L'argomento di quanto l'arte sia apprezzata dai grandi sovrani rappresenta sotto un certo punto di vista una ripetizione, ma a Kaltemarckt preme includere i principi elettori sassoni nel novero dei mecenati illustri e presentare dunque la promozione delle arti figurative e la creazione di una *Kunstkammer* come qualcosa di necessario per la Sassonia.

Kaltemarckt prende le mosse dai sovrani dell'antichità per arrivare, passando per gli imperatori asburgici, Francesco I di Francia, Enrico VIII di Inghilterra, i duchi di Firenze e altri signori italiani, fino al principe elettore Giovanni Federico di Sassonia, protettore e sostenitore di Cranach il Vecchio. Mentre nel caso di tutti gli altri sovrani restano privi di nome gli artisti con cui essi hanno intrattenuto rapporti, viene qui invece messa in risalto la tradizione sassone incarnata da Cranach. L'intento dell'autore è dunque quello di sottolineare che Cristiano, istituendo una *Kunstkammer*, non farebbe altro che aderire e conformarsi alle usanze dei suoi avi.

Nelle pagine successive Kaltemarckt fa di nuovo sfoggio della sua erudizione, riferendo aneddoti, tratti da Plinio e Vasari, concernenti il valore delle singole opere d'arte. Così, per esempio, il re Demetrio avrebbe risparmiato la città di Rodi solo perché vi si sarebbe trovata una tavola di Protogene.³⁰ Subito dopo vengono menzionati i sovrani che hanno svolto un'attività artistica e viene infine avanzata a Cristiano una richiesta che sorge spontanea. Se il più bell'ornamento di un sovrano, accanto alla vera religione, ai sudditi fedeli, al buon equipaggiamento militare e a cose del genere, è rappresentato dalla promozione della cultura e delle arti, al nuovo principe, avendo già suo padre impiantato una meravigliosa biblioteca e un'armeria, non resta che “eine Kunst-Cammer (welche / noch mangelt) wie Ich glaubwürdig berichtet, / uffs beste anrichten zulassen” (far allestire nel migliore dei modi una *Kunstkammer* [che ancora manca], a quel che verosimilmente mi si dice).³¹ Questa richiesta al principe si chiude con l'immane professione di umiltà, dato che Kaltemarckt assicura che Cristiano è un intenditore d'arte ben più fine di quanto non lo sia lui stesso e che è circondato da esperti a cui egli non può neppure lontanamente compararsi, probabile allusione all'importante sovrintendente alle belle arti di Dresda Giovanni Maria

²³ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8r).

²⁴ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8r).

²⁵ Cfr. GABRIELE PALEOTTI, “Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri” (Bologna 1582), in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di PAOLA BAROCCHI, 3 voll., Bari 1961, vol. II, p. 452.

²⁶ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8v).

²⁷ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8v/9r).

²⁸ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 9 (9v). Sulla questione dell'arte visiva cfr. HANS FREIHERR VON CAMPENHAUSEN, “Zwingli und Luther zur Bilderfrage”, in *Das Gottesbild im Abendland*, Witten 1957, pp. 139-172.

²⁹ LEON BATTISTA ALBERTI, “Della Pittura”, in *Leon Battista Alberti kleinere kunsttheoretische Schriften*, a cura di HUBERT JANITSCHKE, Vienna 1877, p. 88. Nello stesso testo il teorico italiano, richiamandosi a Ermete Trimegisto, afferma che questi ha sostenuto l'opinione secondo cui la pittura e la scultura sarebbero nate insieme alla religione.

³⁰ Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Storia naturale*, libro XXXV, *I colori minerali*, trad. e note di ANTONIO CORSO, ROSSANA MUGELLESÌ e GIANNIPERO ROSATI, Torino 1988, p. 405.

³¹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH (nota 1), p. 10 (12v).

Nosseni.³² Ma – ecco la motivazione – Kaltemarckt si sente così attirato dall'arte da non poter fare a meno di proporre l'istituzione di una *Kunstammer*.³³

Quanto il teorico d'arte sassone segua gli artifici della convenzione retorica, lo si è forse già chiarito a sufficienza. Si è altresì ricordato che lo scritto di Kaltemarckt è nato non senza secondi fini. Ma nonostante il possibile obiettivo personalistico di procacciarsi un impiego a corte, nei *Bedenken* l'autore persegue costantemente un ben preciso fine teorico-artistico, quando ricorda al sovrano sassone che la fioritura delle arti non è riservata né a una sola epoca né a una sola nazione, dato che ogni età ha le proprie specifiche manifestazioni.³⁴ Si è spesso interpretata l'arte della seconda metà del Cinquecento nei termini di una sovrabbondante offerta creativa, e anche in questo passo si coglie il convincimento dell'alto livello qualitativo a cui devono aspirare le grandi opere d'arte.³⁵

L'elenco dei "celebri scultori" è introdotto dall'osservazione che l'arte della scultura ha preso avvio dagli Egiziani ed è da lì passata ai Greci e Romani, dove è stata portata alla massima perfezione, come dimostrano "die alten Statuas so zu Italia vorhanden genugsam" (a sufficienza le antiche statue presenti in Italia). Kaltemarckt allude qui, anche se solo brevemente, all'idea della *translatio imperii* e a quella a essa connessa della *translatio artis*.³⁶ L'arte fiorisce dunque in luoghi sempre nuovi e forse – è evidentemente questa la sua segreta speranza – tale privilegio toccherà una volta anche alla Sassonia.

L'elenco, che inizia con Prassitele e termina con Aristodico, contiene quasi quaranta scultori. Segue subito il richiamo a Roma come principale luogo di ritrovamento dell'arte antica nonché la citazione di opere importanti, tra cui in primo luogo il *Laocoonte*, a proposito del quale si legge: "Under allen Antiqualien so zu Rom seint, / wirt fürnemlich der Laocoon von allen disen Kunstverständigen seer gepreiset, Diser / Laocoon ist vom Virgilio in Æneit: Lib: II. / beschriben, und haben in drei fürtreffliche meister / so vorerzelt, Agesander, Polydorus und Athe- / nodorus gemacht. Ist vorzeiten in des Keisers // Titi Pallast gestanden, und in den vilfeltigen Zerstörungen der Stat Rom, under die Er- / den kommen, vilhundert jar darunder ge- / legen, und zur zeit Babst July des andern / noch ganz in der Erden gefunden. Durch den Babst mit grossem Gelt

erkaufft, und in / den Garten Belvedere gesezt worden, / alda Ime Anno 27, als Keiser Carl Kriegs- / Volck Rom geblündert, der rechte Arm zer- / brochen worden, Baccius Bandinelus. Hat / einen andern Arm daran gemacht, Wie Er / noch vorhanden" (Tra le numerose antichità presenti a Roma, viene da tutti gli esperti d'arte elogiata sovra ogni altra il Laocoonte; questo Laocoonte è descritto da Virgilio in En. lib. II ed è stato realizzato da tre eminenti maestri già menzionati: Agesandro, Polidoro e Atenodoro. Fu in passato nel Palazzo dell'imperatore Tito e durante le molteplici devastazioni di Roma finì sepolto sotto terra, dove rimase per molti secoli, e all'epoca di papa Giulio fu riportato alla luce intatto. Acquistato dal pontefice con grande esborso di denaro, venne sistemato nel Giardino del Belvedere; nell'anno 1527, quando l'esercito dell'imperatore Carlo saccheggiò Roma, gli venne spezzato il braccio destro. Baccio Bandinelli ne fece un altro tuttora visibile).³⁷

Vengono menzionate altre opere, ma per lo più in modo così sommario che la loro importanza storico-artistica non emerge con evidente chiarezza. Comunque l'autore fornisce un valido argomento per i suoi fini, allorché afferma che la migliore raccolta di arte antica è visibile a Firenze, dato che i Medici hanno fatto copiare da abili scultori tutte le opere antiche: "demnach [ist] zu disen zeiten in diser Kunst Flo- / rencz, Rom weit fürzuzihen" (pertanto ai nostri giorni è da preferire di gran lunga in quest'arte Firenze a Roma).³⁸

Viene qui per la prima volta sostenuta l'idea che la copia ha un valore pari all'originale. Il lettore ne deduce che a garantire la qualità di una futura collezione non sono l'autenticità o la provenienza degli oggetti. Al contrario, come già alla corte dei Medici, è del tutto possibile dar vita anche in seguito a qualcosa di grande. Kaltemarckt si sofferma quindi sul declino delle arti, causato dalle invasioni barbariche e terminato intorno al 1300 a Firenze. Esattamente come in Vasari, è poco apprezzata la qualità delle opere degli artisti della prima generazione. I lavori di un Giotto o di un Luca della Robbia non arrivano, come si legge testualmente, a una "rechter perfection" (vera perfezione), ma vanno comunque elogiati per aver avviato un nuovo corso.³⁹ Segue quindi l'indicazione del vero motivo di questa carenza qualità: gli artisti di quella generazione non sarebbero riusciti a fornire una convincente raffigurazione del corpo umano, dato che non erano ancora in condizione di ispirarsi ai

³² Su Nosseni cfr. JÜRGEN MÜLLER, "Giovanni Maria Nosseni e l'arte a Dresda fra 1580 e 1620", in *Fisto principesco*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo/New York, Metropolitan Museum of Art/Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 2004-2005), a cura di DIRK SYDRAM e ANTIJE SCHERNER, Milano 2005, pp. 34-46.

³³ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 11 (13r/13v).

³⁴ Cfr. THOMAS DACOSTA KAUFMANN, "The Eloquent Artist: Towards an Understanding of the Sylctics of Painting at the Court of Rudolf II". *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 1 (1981), pp. 119-148.

³⁵ JOHN SHEARMAN, *Manierismus, Das Künstliche in der Kunst*, trad. dall'inglese di MATTHIAS FIENBORK, Francoforte sul Meno 1988 (1ª ed. 1967).

³⁶ Cfr. WERNER GOEZ, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte*

des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und der frühen Neuzeit, Tübinga 1958.

³⁷ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 14 (19v/20r).

³⁸ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 15 (21v). Sybille Ebert-Schifferer, a proposito dell'imitazione dell'arte antica alla corte fiorentina, rimanda a ragione a Giambologna a cui potrebbe avere pensato anche Kaltemarckt nel passo in questione. Cfr. SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, "Giambolognas *Venus und Satyr* in Dresden: ein durchdachtes Geschenk für einen Florenz-Bewunderer", in *Scultura. Studien zur italienischen Skulptur. Festschrift für Joachim Poeschke*, Münster 2006, pp. 19-25.

³⁹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 15 (22r).

modelli antichi, all'epoca tutti "noch in der / Erden gelegen" (ancora sotto terra).⁴⁰ La generazione successiva, che inizia con Donatello e termina con Michelangelo, riesce invece a salire alla "rechter Volkomenheit" (vera perfezione)⁴¹. Fonte di una tale concezione è Vasari.

E a quest'ultimo si rifà ancora Kaltemarckt, quando afferma a proposito di Michelangelo che questi ha superato i suoi predecessori non solo nella scultura, nella pittura e nell'architettura, ma anche nel condurre una esistenza rispettabile, cosa che lo rende degno della più grande lode.⁴² Con questa osservazione termina l'elenco degli scultori italiani. A questo punto Kaltemarckt passa agli artisti olandesi, di cui registra quattordici nomi, un numero nettamente inferiore rispetto agli italiani, ma tra i quali c'è il migliore scultore del momento: "Johannes / de Bologna von Douay aus Flandern" (Giovanni de Bologna di Douay nelle Fiandre).⁴³ Per dare forza a questo giudizio, Kaltemarckt indica in quali importanti collezioni è possibile trovare opere di questo artista. Vengono ancora menzionati alla fine Antonio Abondio e alcuni altri artisti che si sarebbero messi in mostra "Wax mit [...] Contrafeiten" (nell'arte di copiare [...] in cera).⁴⁴ E di certo non è irrilevante che nel caso di Abondio si tratti di un "Key: Meyt: Contrafetor" (ritrattista di Sua Maestà Imperiale).

Seguono poi elenchi di pittori, considerevolmente più lunghi di quelli degli scultori. Trovano inoltre qui menzione decoratori su vetro e incisori su rame. Nelle enumerazioni Kaltemarckt procede per raggruppamenti diversi, offrendo ogni volta una sorta di rassegna del "meglio" disponibile. Nella seconda ampia parte dei *Bedenken* il teorico sassone discute di problemi squisitamente pratici, trattando di produzione di copie, acquisti, trasporti e rotte di viaggio.

Il costante punto di riferimento continua a essere Vasari che fornisce il parametro al quale si conforma Kaltemarckt.⁴⁵ Ma non sono irrilevanti le differenze con il teorico italiano. Il tedesco non parla dell'importanza del disegno, né rivela una speciale sintonia con gli artisti toscani: c'è dopo Michelangelo un'arte che merita comunque di essere collezionata. In particolare, i riferimenti di Kaltemarckt a Bartholomäus Spranger e Hans Vredeman de Vries, artisti vissuti alla corte di Rodolfo II, attestano la modernità con cui il teorico non esita a scavalcare il punto di vista di Vasari.

Per rendere comprensibile la posizione di Kaltemarckt e delineare il corretto sfondo in cui inquadrarla, occorre aprire una breve parentesi. Il 27 aprile 1595 Rodolfo II emanò una lettera patente con cui elevava la pittura al rango di arte

liberale. In questo contesto Bartholomäus Spranger approntò un disegno per il nuovo stemma della corporazione, nel quale Minerva (Atena), Mercurio (Ermete) e la Fama si univano a formare una triade. Questo *topos* figurativo veniva in qualche modo a caratterizzare la corporazione dei pittori come istituzione accademica, e l'"Ermatena" diventava il motivo conduttore di una pittura da concepire come *ars liberalis*.⁴⁶ Rodolfo II dava così avvio a un processo, che in Italia era iniziato già da molto tempo. Tuttavia, nei paesi nordici l'influsso delle corporazioni ostacolò più che nella penisola italiana una tale evoluzione, trasformando le corti in luoghi particolarmente allettanti per artisti ambiziosi. Solo qui – nel quadro dunque di un'attività improntata al mecenatismo e al collezionismo – la pittura e la scultura potevano apparire come arti liberali.⁴⁷

Alcuni anni fa Thomas DaCosta Kaufmann ha richiamato l'attenzione sull'ideale "ermateneo" e ha analizzato le tendenze accademizzanti dell'arte fiorita alla corte praghese.⁴⁸ Vorrei integrare le sue considerazioni sottolineando come tra il 1550 e il 1650 sia esistita in Europa – l'affermazione va ovviamente presa *cum grano salis* – una comunità "ermatenea" di artisti e intellettuali che hanno soprattutto cercato di non ridurre l'arte figurativa ad *ancilla* dei conflitti di religione.⁴⁹ Secondo questa visione, essa rappresenta una forma di conoscenza *sui generis* e non può dunque assumere posizione a favore di questo o quello schieramento confessionale.

Di pari passo con la posizione "ermatenea" va la rivendicazione di un giudizio positivo sull'arte e la civiltà antica, dato che esse potevano costituire per gli artisti un fondamentale punto di riferimento. A una tale comunità "ermatenea" apparteneva a mio avviso anche Kaltemarckt. Non è così un caso che il teorico sassone si soffermi tanto diffusamente sugli scultori e sui pittori antichi e ravvisi espressamente nel *Laocoonte* e nell'*Apollo del Belvedere* opere eccezionali, in grado di fungere da modello per gli artisti. Si trova infine nel contesto "ermateneo" anche il convincimento che l'arte figurativa possiede quale *ars liberalis* un rango accademico che la svincola dalla tradizione delle corporazioni artigiane. Per buoni cento anni – dalla metà del Cinquecento fino a Rubens – è dunque collegata a questo motivo iconografico una rivendicazione accademica e liberale.

Questa apologia dell'arte figurativa sotto l'insegna dell'"Ermatena" era necessaria, in quanto la pittura era un'attività sospetta agli occhi di tutta una schiera di teologi protestanti. Basterà qui citare come *pars pro toto* Erasmo da

⁴⁰ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 16 (23v).

⁴¹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 16 (23v).

⁴² MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 17 (25v).

⁴³ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 18 (26v).

⁴⁴ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 18 (27r).

⁴⁵ Cfr. ROLAND LEMOLLÉ, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988.

⁴⁶ Cfr. con ulteriore bibliografia JÜRGEN MÜLLER e BERTRAM KASCHEK, "Diese Gottheiten sind den Gelehrten heilig." – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie", in

Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, catalogo della mostra (Hamburg, Kunsthalle 2002), a cura di JÜRGEN MÜLLER, PETRA ROETTIG e UWE M. SCHNEEDE, Amburgo 2002, pp. 27-32.

⁴⁷ Cfr. MARTIN WÄRNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 2ª ed., Colonia 1987.

⁴⁸ Cfr. DACOSTA KAUFMANN 1981 (nota 34), pp. 119-148.

⁴⁹ Cfr. WERNER SCHADE, "Dresden und Prag um 1600", in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, pp. 261-266.

Rotterdam, che critica esplicitamente la pittura del Rinascimento in quanto arte dimentica di Dio, sollevando soprattutto nel suo *Ciceronianus* del 1528 un'aspra accusa contro i puristi, ammiratori dell'antica perfezione formale.⁵⁰

Con l'iconografia "ermatenea" gli artisti rispondono alla critica di Erasmo. L'idea dell'unione di Ermete e Atena – personificazioni rispettivamente dell'eloquenza e della saggezza – trae origine dal manifesto umanistico di Guillaume Budé, *De studio literarum recte & commode instituendo* del 1532, in cui l'autore prende implicitamente posizione contro Erasmo, proclamando la comune origine della retorica e della filosofia – vale a dire di Ermete e Atena, che hanno entrambe la loro autentica fonte nel *logos* cristiano.⁵¹ Budé cerca dunque di procurare a un antico ideale formale un fondamento religioso per giustificare così, anche di fronte al mondo cristiano, il coevo recupero dell'arte e della letteratura antiche.

A rendere popolare l'"Ermatena" come motivo figurativo è stato soprattutto Achille Bocchi.⁵² Nel suo libro *Symbolicarum Quaestionum, De universo genere, quas serio ludebat, Libri Quinque* del 1555 si trovano diverse varianti dell'unione figurativa di Ermete e Atena.⁵³ Nell'ulteriore corso del XVI secolo l'"Ermatena" si propaga in tutta Europa come simbolo di un'arte che rifiuta dal punto di vista dell'ideale formale di farsi ingabbiare da presupposti teologici e reclama per sé una posizione autonoma.

Le riflessioni di Kaltemarckt circa l'istituzione di una *Kunstkammer* vanno, a mio avviso, in questa direzione. Contro la tradizione protestante, egli intende vedere nell'arte figurativa un campo autonomo del collezionismo. Pertanto il suo vero interesse va alla scultura, alla pittura, alla grafica a stampa, il che non significa che non ritenga i *naturalia* e la numismatica degni di essere collezionati. Ma le sue considerazioni in proposito sono così succinte che la brevità parla da sola.

Come è noto, già il padre di Cristiano, Augusto, morto nel 1586, possedeva una *Kunstkammer*, contenente però in massima parte strumenti scientifici e prodotti artigianali. Kaltemarckt vede invece nell'arte una dimensione ideale. Un'opinione che emerge con chiarezza alla fine del suo trattato, allorché esprime l'auspicio che le opere d'arte non siano conservate nello stesso luogo degli strumenti o dei manufatti: "Da will Ichs bei disem / wenden lassen, und allein zum beschluß ge- / denken. Das die Instrumenta zur Musica. / Astronomia. / Geometria. / Item Probir, / Goldtschmidt, Bildhawer, Tischer, Dressler // Balbier und anderen

werckgezeug. von der / Kunst Cammer abzusondern, Dann weil solche / nicht das Werck. Sondern nur Instrumenta / und gezeugck, damit mererley werck gemacht / werden mögen, Do seint die an sonderliche / orte, und welche zu den freyen Künsten gehörigk, nahe oder bey der Librerey zuverordnen [...]" (Voglio ora portare l'attenzione su questo e in chiusura ricordare che gli strumenti per la musica, l'astronomia, la geometria e così pure quelli per il numismatico, l'orafo, lo scultore, il falegname, il tornitore, il molatore nonché altri utensili devono essere separati dalla *Kunstkammer*, dato che non sono essi stessi opere d'arte, ma solo mezzi e strumenti per produrle; vanno dunque sistemati in luoghi appositi tra le arti liberali, vicino alla biblioteca [...]).⁵⁴

I *Bedenken* di Kaltemarckt si caratterizzano dunque principalmente per il loro stile pragmatico. Ciò che interessa all'autore è fissare un canone economicamente sostenibile; da qui la necessità di ricorrere a copie e a calchi: "Als möchte / durch diß mittel one grosse unkosten. alle für- / neme künstliche Statuas, antiqui und moderni / zu Florencz und anderen orth in Italia. abgeformet, / und die Formen mit geringen kosten zu Wasser / biß hieher gen Dresden gebracht werden" (Si potrebbe con questo mezzo, senza grandi spese, riprodurre tutte le principali statue, antiche e moderne, di Firenze e altri luoghi italiani e portare qui tali copie a Dresda via acqua a costi modesti).⁵⁵

Ricorrono di continuo in forma implicita concezioni teorico-artistiche, non di rado riconducibili a Vasari. Ma nonostante tutti gli aspetti dottrinali, propendo a parlare, nel caso di Kaltemarckt, di una esposizione cronachistica. È questo che differenzia nettamente il teorico tedesco da Vasari, del tutto distante da una tale impostazione e legato al principio ciceroniano della *historia magistra vitae*. Se tutto si riducesse a una mera sequenza di nomi e fatti, scrive Vasari in tono sprezzante, basterebbe una "semplice tavola".⁵⁶ Insomma, Vasari utilizza l'affresco biografico per mettere in scena aneddoti e *topoi*, conformi alla sua teoria dell'arte. Kaltemarckt fornisce invece un nudo scheletro. Ma questo può anche avere un risvolto positivo. Il testo del tedesco guarda al futuro. Trovo anche stimolante discutere se si possano collegare ambizioni politiche al *topos* da me accennato della *translatio*. Non è, quanto meno, un caso che nel contesto della biografia di Van Eyck venga ricordata l'invenzione della pittura a olio, mettendone in risalto l'appartenenza ai *nova reperta*: Johannes van Eyck ha scoperto nel 1410 la

⁵⁰ ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog*, traduzione, introduzione e note critiche di THERESIA PAYR, in ERASMUS VON ROTTERDAM, *Ausgewählte Schriften*, latino/tedesco, a cura di WERNER WELZIG, 8 voll., Darmstadt 1972, vol. VII, pp. 2-355; trad. it.: ERASMO DA ROTTERDAM, *Il ciceroniano, o dello stile migliore*, testo latino critico, traduzione italiana, prefazione, introduzione e note a cura di ANGELO GAMBERO, Brescia 1965, pp. CXII, 363.

⁵¹ Cfr. a tale proposito MÜLLER e KASCHEK 2002 (nota 46), p. 29.

⁵² Su Bocchi in generale cfr. l'interessante studio di MARCUS KIEFER,

Emblematische Strukturen in Stein. Vignolas Palazzo Bocchi in Bologna, Friburgo in Bregovia 1999.

⁵³ Cfr. ELISABETH SEE WATSON, *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993.

⁵⁴ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 31 (49r/49v).

⁵⁵ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 28 (43v).

⁵⁶ GIORGIO VASARI, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di ROSANNA BETTARINI e PAOLA BAROCCHI, 9 voll., Firenze 1966-1987, vol. III, 1971, p. 3.

pittura a olio, ignota a tutti i più antichi pittori, come Apelle e altri.⁵⁷

Inoltre, il testo di Kaltemarckt contiene un lungo elenco di incisori: come è noto, anche l'incisione rientra tra i *nova reperta*. Kaltemarckt sembra avere di mira il futuro della Sassonia quando esorta Cristiano a istituire una *Kunstkammer* come presupposto per la promozione delle arti.⁵⁸ Pare voler dire: Prendi per esempio Firenze; lì prima che altrove si è incominciato a collezionare e a copiare e in seguito vi sono affluiti grandi artisti. Mio ottimo Cristiano, tieni dunque d'occhio non solo il presente, ma anche il futuro che procede di pari passo con la "kunstbegirigten Jugent" (gioventù appassionata d'arte).⁵⁹ Perché il futuro potrebbe far nascere in Sassonia geni eminenti che hanno bisogno per la loro formazione di una *Kunstkammer*!

I *Bedenken* di Kaltemarckt potrebbero essere considerati poco seducenti, dato che consistono in sostanza di elenchi di importanti scultori e pittori. Gli artisti e le opere menzionate rispondono soprattutto al canone teorico-artistico italiano dell'epoca. D'altra parte non va dimenticato che il teorico tedesco apprezza non poco la tradizione nordeuropea. Ridurre però i *Bedenken* al risultato di un mero zelo compilatorio, significherebbe fraintendere la dottrina artistica dell'epoca. Nell'aspirazione a un canone vincolante è infatti implicitamente ribadita la teoria dell'*imitatio* propria del tempo.⁶⁰ Il canone è concepito da artisti e collezionisti come una comune entità condivisa. È naturale aspettarsi che artisti eruditi si confrontino con le opere celebri. I modelli hanno così una doppia funzione: da un lato definiscono il livello artistico a cui bisogna aspirare, dall'altro servono *tout court* come base di partenza per alcune questioni formali. Sotto l'aspetto teorico-artistico, i *Bedenken* di Kaltemarckt rappresentano una estetica normativa, suscettibile dunque di fungere da metro di confronto. L'osservatore deve

aver chiaro il grado di difficoltà del compito assegnato per poter giudicare la qualità dell'esecuzione.⁶¹ Va dunque di pari passo con la tradizionale teoria dell'*imitatio* anche la questione della possibilità di avere accesso a buone opere d'arte. Ciò spiega anche perché per il teorico dell'arte sia tanto importante far arrivare alla corte di Dresda valide copie. Le copie restano certo tali, ma hanno, in quanto materiale da guardare, una funzione importante nella formazione dell'artista. Addestrano inoltre lo sguardo del pubblico. Senza un'importante collezione – si può così sviluppare l'argomentazione di Kaltemarckt – c'è ben poco da aspettarsi dagli artisti di corte sassoni. L'acquisizione di opere importanti da parte del principe può rappresentare un investimento per il futuro. È questo il vero fine dell'autore dei *Bedenken* che delinea un programma avente per obiettivo ultimo la fioritura delle arti.

Tutto questo non ha niente a che vedere con una posizione di tipo luterano. L'arte figurativa è per Kaltemarckt un valore in sé. Nasce dal livello culturale di un'epoca. Giova ancora una volta ripeterlo: Kaltemarckt ha di mira non solo l'istituzione di una *Bilderkammer*, ma soprattutto il rigoglio delle arti in Sassonia. Desideroso di liberarle dai vincoli confessionali, vede in Cristiano I un sovrano in grado di assumersi tale compito. Ed è appunto questo spirito sovraconfessionale ad aleggiare nel suo trattato, nel quale si può ravvisare un vero e proprio manifesto per la *renovatio* dell'arte figurativa in Sassonia.

Traduzione dal tedesco di Mauro Tosti-Croce

Referenze fotografiche

Würzburg, Universitätsbibliothek: 3-7; Autore: 1, 2.

⁵⁷ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 24: "Johannes von Eick, diser hat Anno 1410 die Oel- / farben erfunden, welches auch den allereltesten // Malern als dem Apelle und andern unbekandt gewesen" (Johannes von Eick inventò nell'anno 1410 i colori a olio, rimasti ignoti a tutti i più antichi pittori come Apelle e altri) (37r/38v). Essendo subito di seguito menzionati gli artisti tedeschi e olandesi, viene da chiedersi se Kaltemarckt pensi che l'arte sia migrata dall'Italia nei paesi nordici, dove ha conosciuto con Jan van Eyck e la sua scoperta della pittura a olio una sorta di nuovo inizio. Sulla *translatio studii* cfr. EUGENE F. RICE, *The Renaissance Idea of Wisdom*, Cambridge/Mass. 1958.

⁵⁸ Per quanto se ne sa, Kaltemarckt non ha avuto fortuna con il suo scritto di raccomandazione. Non è entrato al servizio del principe Cristiano I, morto appena quattro anni dopo nel 1591. Non sono pertanto arrivati grandi artisti alla corte sassone né sono state acquistate importanti opere d'arte dall'Italia o dai Paesi Bassi. L'unica grande impresa pittorica di Cristiano I è l'allestimento di una galleria di ritratti in un lungo corridoio, per la quale è ricorso all'opera dell'artista

Göding, che ha probabilmente ideato una sistemazione assai poco spettacolare. L'intento era forse quello di mettere in scena uno stile antico-tedesco "à la Cranach" per uniformarsi, in questa parata genealogica, allo spirito della Riforma tedesca. Proponendo una discendenza della Casa regnante sassone da Widukind, si è intrapreso il tentativo di una sorta di *invention of tradition*. La cosiddetta "Sala dei Giganti" potrebbe avere a che fare con la ricezione di Tacito. Nel *De Germania* si afferma ripetutamente che le tribù germaniche sono composte da persone di corporatura gigantesca. Del resto in Tacito Ercole è presentato come l'eroe dei Germani.

⁵⁹ MENZHAUSEN/GUTFLEISCH 1989 (nota 1), p. 8 (8v).

⁶⁰ Cfr. KLAUS IRLE, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1996 (Internationale Hochschulschriften, 230).

⁶¹ Sull'alternanza tra *imitatio* e *aemulatio* cfr. DORIS KRSTOF, *Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius*, Hildesheim 1997 (Studien zur Kunstgeschichte, 107), pp. 129-171.