MAX KUNZE

IL MANOSCRITTO FIORENTINO DI WINCKELMANN

I. LE DESCRIZIONI DELLE STATUE DEL BELVEDERE

Verso la Pasqua del 1870, con il vecchio signore, l'avvocato Giuseppe Così, comparve nella loggia un forastiere, al quale, durante la conversazione, fu aperto l'armadio dei cimeli e furono mostrati dei manoscritti; fra essi si trovava il manoscritto della lettera di Winckelmann al conte Brühl (1762), sulle scoperte di Ercolano, con le interpolazioni successive al terzo viaggio napoletano (1764), raccolte in seguito in una «cronaca» a parte e dedicate all'amico Heinrich Füßli. C'era anche la descrizione della collezione di gemme Stosch, anch'essa con molte integrazioni apportate a mano dell'autore. Poi ancora, in un quaderno di pergamena, miscellanee, minute di lettere degli anni '60, in parte con i destinatari - Camillo Paderni a Napoli, Mengs a Madrid, Reiffenstein a Roma, Padre Mingarelli; altri destinatari, come Bianconi, il ministro Tanucci, von Callenberg, Padre Hillebrand, confessore della regina a Napoli, risultavano dal contenuto. La parte più importante dello zibaldone era però una descrizione delle "statue del Belvedere", scritta molto in fretta da Winckelmann, quasi senza correzioni. Sembravano le prime annotazioni, l'abbozzo originario delle famose descrizioni dell'Apollo, del Laocoonte, del Torso, dell'Antinoo-Mercurio, inserite in parte più tardi nella storia dell'arte, in parte rese note separatamente¹.

Carl Justi, descrisse così la sua scoperta del manoscritto fiorentino, pubblicando nel 1871 alcune descrizioni delle statue del Belvedere; da allora, il primo a occuparsi nuovamente del manoscritto è stato

¹ Cfr. Carl Justi, in «Preußische Jahrbücher», Bd. 28, 1871, pp. 581 ss.

Hans Zeller nel 1955, che ha commentato e curato una nuova edizione della descrizione dell'Apollo². Precedentemente Walther Rehm aveva curato l'edizione delle minute delle lettere annotate nel manoscritto³ e in seguito, nel 1968, aveva inserito la descrizione dell'Apollo nelle *Kleine Schriften*⁴. L'analisi più accurata è fornita da Zeller, che ha messo a confronto la descrizione dell'Apollo con le bozze degli scritti postumi parigini e della *Geschichte der Kunst des Altertums*. Zeller scrive:

Quale distanza tra quelle descrizioni dallo stile superbo e queste scarne notizie del manoscritto fiorentino! Ad esse manca quasi tutto ciò che contraddistingue le altre: non solo lo spirito della poesia, lo slancio innodico della lingua, il moto dell'anima, ma anche l'idea portante, la conoscenza della suprema bellezza⁵.

La stesura fiorentina sarebbe stata scritta invece «nello stile più scarno che si possa immaginare».

Hans Zeller ha ragione solo in parte. Come dimostreremo, non rende giustizia all'archeologo Winckelmann, che, arrivato a Roma nel novembre 1755, si è dedicato a queste descrizioni già dopo pochi mesi di soggiorno. A prescindere dalle particolarità delle singole descrizioni, sulle quali torneremo in seguito, esse sono piene di osservazioni di carattere archeologico, su singole forme messe a confronto con altre statue e su dettagli tecnici, e registrano nel modo più preciso possibile anche completamenti e rifacimenti. Dove se ne offra l'occasione, sono inserite anche osservazioni sullo stile e sulla possibile datazione delle singole forme. Nella descrizione dell'Apollo troviamo un excursus sulla raffigurazione dei capelli nella scultura greca, dal periodo arcaico al periodo classico e poi fino all'epoca romana, consigliato anche come strumento utile per la datazione delle statue. Altre osservazioni completano questa descrizione: come possiamo notare anche negli altri appunti del primo periodo, sui quali torneremo in seguito, Winckelmann si interessò in modo particolare ai dettagli anatomici, che vedeva raffigurati in diversi modi.

Così il «petto in rilievo», che presumibilmente indicava «divinità»

² H. Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere*, Zürich 1955.

³ W. Rehm, J.J. Winckelmann, *Briefe*, Bd. 1-4, Berlin 1952-56.

⁴ J.J. Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, a cura di W. Rehm, Berlin 1968.

⁵ H. Zeller, *op. cit.*, cfr. n. 2, p. 20.

o «persone forti», si osserverebbe già nel sistema dell'arte arcaica; una debole modellazione o l'iscrizione meno accentuata di parti del corpo o di muscoli sono invece una caratteristica dell'arte romana più tarda, in particolare dell'epoca degli imperatori Traiano e Adriano. Qui, come in altre descrizioni e appunti, troviamo ulteriori osservazioni sulla raffigurazione delle vesti e dell'ombelico (l'ombelico profondo come elemento tipico delle figure classiche maschili).

Questi excursus ermeneutici rappresentano anche una prima raccolta di precedenti annotazioni singole sulle statue del Belvedere e su altre collezioni romane. Come nel caso delle osservazioni sui complementi delle statue, si tratta per Winckelmann, di prime cognizioni di carattere archeologico, derivanti dall'osservazione delle sculture, dalle quali ha origine l'idea dello sviluppo della scultura greca e romana: dal progetto iniziale di pubblicare in un primo momento un lavoro *Über Ergänzungen und über die Vergehen der Scribenten bei der Beschreibung der Statuen* e di scrivere un'opera *Vom Geschmack griechischer Künstler*, prese vita già nel 1757 l'idea più ampia di una «storia dell'arte antica». Come nessun'altra cartella di manoscritti, il manoscritto fiorentino contiene per caso tutto: le prime descrizioni archeologiche, i progressivi approfondimenti delle sue conoscenze sull'antichità e delle sue esperienze visive e infine appunti e citazioni per la *Storia dell'arte*.

Oltre alle descrizioni di statue troviamo brani letterari di epoca contemporanea e di epoca passata, osservazioni personali su altre statue e rilievi, in particolare di arte romana, e brani di letteratura antica, registrati sotto tre titoli:

1. *Sammlung zu der Abhandlung: Von der Restauration der Antiquen* (pp. 7 ss.).

2. *Anmerkungen zu der Schrift: Von den Statuen im Belvedere* (pp. 47 ss.), a proposito del quale va detto che si compone di due parti: di una lista di tredici punti di osservazioni visive e citazioni antiche, e di notizie raccolte separatamente in merito a: Cleopatra, Apollo, Laocoonte, Antinoo, il Torso, Commodo e annotazioni sulla raffigurazione delle figure dei fiumi. Vi è acclusa anche una nota sulla Venere Borghese.

3. Sotto il titolo *Miscellanea* (pp. 87 ss.) sono raccolte e numerate osservazioni e citazioni. Qui si trovano interessanti e importanti osservazioni sull'arte romana, come il confronto fra lo stile dei rilievi delle colonne di Traiano e di Marco Aurelio. Seguono osservazioni di carattere antiquario su questi rilievi, ad esempio sulla raffigurazione

delle popolazioni barbariche e sull'aspetto compositivo nella rappresentazione di persone importanti, osservazioni quindi sugli stati sociali nell'ambito della prassi figurativa romana. Winckelmann annotò che le incisioni di Bartoli erano decisamente peggiori di quella di Sandrart. Un secondo gruppo di notizie all'interno delle miscellanee è formato da osservazioni sui completamenti delle statue, mentre un terzo gruppo contiene osservazioni di carattere storico-culturale, come il n. 9: «I gesuiti commissionano quadri antichi; hanno venduto cose di questo genere al margravio di Bayreuth. Un Giove seduto su una poltrona francese e sopra di lui il trono»⁶. Un quarto gruppo riunisce le osservazioni sulla pittura moderna, in particolare sul Correggio e su Giulio Romano. Troviamo infine delle interpretazioni fisiognomiche, tratte dalla letteratura antica, sui capelli e sulla barba degli eroi antichi e degli dei o sui fianchi di Diana, osservazioni che gli parevano utili per la descrizione delle statue.

Queste *Osservazioni* sulle statue del Belvedere sono nate soltanto in rapporto alle descrizioni. Perciò la raccolta di brani di letteratura antica, di letteratura critica contemporanea e le singole osservazioni annotate sono state utilizzate solo per le successive stesure delle descrizioni, quindi per quanto riguarda il Torso e l'Apollo, per le descrizioni pubblicate nel 1759, e poi, per quanto riguarda le altre statue, per le descrizioni inserite nella *Storia dell'arte*. I primi appunti del quaderno fiorentino rivelano due modi di avvicinarsi all'opera d'arte. La Cleopatra, la statua del Nilo e il cosiddetto Commodo (ci si riferisce alla statua di Ercole con Telefo) al Belvedere, che sono tra le statue maggiormente ammirate nel XVII e XVIII secolo, furono poco apprezzate da Winckelmann. Winckelmann vi si avvicinò con atteggiamento critico, entrando appena nel merito di valutazioni artistiche e descrizioni stilistiche, tutt'al più su Cleopatra. Si concentrò maggiormente su problemi interpretativi e sulla denominazione delle figure in uso fino ad allora; si tratta dunque di excursus iconografici, intenzionalmente finalizzati a trovare una nuova e convincente interpretazione.

Descrivendo la Cleopatra sdraiata⁷ constatò che la statua non ha un

⁶ A questo proposito di recente M. Kunze, *Herculansische Erwerbungen der Wilhelmine von Bayreuth in der Berliner Antikensammlung, in Protokoll der Internationalen Tagung 250 Jahre Ausgrabungen in Herculaneum*, Ravello 1988 (in corso di stampa).

⁷ Nel manoscritto p. 1/192 s. Sulla statua della cosiddetta Cleopatra (Vaticano, Galleria delle Statue), W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl. Bd. 1, Tübingen 1963, p. 109 s., n. 144.

diadema e che il serpente nella parte superiore del braccio, al quale si doveva fino ad allora l'identificazione con Cleopatra, rappresenta in realtà un bracciale. Nelle *Osservazioni* annotò inoltre che esistevano termini greci specifici per i bracciali a forma di serpente. Descrivendo la posizione della figura sdraiata arrivò inoltre alla conclusione che il braccio sollevato poteva essere proprio solo per la posizione di una figura dormiente o sognante, e non per l'egiziana che lotta con la morte. Dettagli iconografici e un'attenta osservazione del linguaggio del corpo confutano dunque l'identificazione con Cleopatra. Con maggiore probabilità doveva trattarsi di una Venere dormiente o, come affermò in seguito, di una ninfa; oggi, come sappiamo, vi si riconosce una Ariadne. Dalla descrizione precisa derivarono concetti come pace e calma, che non si adattano all'interpretazione valida fino a quel momento (morso del serpente e morte).

Solo poche righe sono dedicate alla cosiddetta statua di Commodo⁸. Nelle *Osservazioni*⁹ Winckelmann scrive che già Ficoroni vedeva in questa figura Commodo nelle sembianze di Ercole; in seguito Winckelmann arriverà alla convinzione che non si tratti di Commodo, ma di Ercole con un fanciullo (probabilmente Aiace); l'interpretazione attuale si muove in questa direzione e identifica la statua con Ercole e il piccolo Telefo.

Altrettanto interessante è la descrizione del cosiddetto Antinoo del Belvedere¹⁰, che offre un ampio excursus iconografico sull'interpretazione e comprende anche l'identificazione dell'Antinoo capitolino. Nelle due figure vede un corpo idealizzato e un carattere fisiognomico, cioè una qualità ritrattistica. Le due teste non hanno però alcun rapporto con le altre due raffigurazioni di Antinoo, il rilievo della Villa Albani e la testa di Mondragone. Le sue conclusioni sono dunque queste: «Potrebbe darsi che né questa né l'altra statua rappresenti Antinoo». L'Antinoo capitolino gli sembra piuttosto un giovane Adriano; oggi sappiamo che questa statua presenta una forte somiglianza fisiognomica con lo stile dei ritratti del 150 d.C.¹¹. L'Antinoo del Belvedere si distingue invece dal ritratto

⁸ Nel manoscritto p. 12/182. Sulla statua di *Commodo* nelle sembianze di Ercole cfr. W. Helbig, n. 7, Bd. 1, pp. 243 ss., n. 313.

⁹ Nel manoscritto, p. 79.

¹⁰ P. 9/184. Sulla statua di *Hermes* (cosiddetto Antinoo) W. Helbig (cfr. n. 9) Bd. 1, pp. 190 ss., n. 246.

¹¹ Cfr. P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, p. 101, n. 3, tav. 74, 5-6; 78, 6.

dell'imperatore per la forma delle sopracciglia, tanto che Winckelmann lo identificò con Mercurio. Dobbiamo a Visconti la scoperta che in ambedue i casi si tratta di statue di Mercurio. La descrizione innodica inserita più tardi nella *Storia dell'arte* ha poco a che fare con la spiegazione dei manoscritti fiorentini; quest'ultima è una ricerca di carattere archeologico-iconografico per la premessa alla successiva descrizione, che non si tratti cioè di Antinoo ma di una divinità o di un eroe.

Le descrizioni del Laocoonte, dell'Apollo e del Torso del Belvedere sono strutturate in modo completamente diverso¹²; iniziano con un giudizio generale sullo stile, sul motivo e sulle forme. Nel caso del Laocoonte segue una descrizione precisa, quasi «un'esplorazione» del gruppo, che spiega come la parte superiore del corpo del sacerdote sia un vettore essenziale di espressione e come la testa di Laocoonte possa essere riconosciuta come il centro espressivo, per cui le singole parti – la fronte, le sopracciglia, le palpebre, il naso, la bocca – devono essere descritte con esattezza. Dalla descrizione si sviluppa una coppia di concetti, «paura e furore», trasformata con maggior precisione, nella stesura successiva, nel dualismo di «dolore e resistenza». Inseriti negli appunti si trovano un excursus tipologico sulla forma dei capelli e della barba, basato sul confronto con altre teste di divinità, e un'indicazione precisa sulle parti restaurate e sulla lavorazione della superficie del marmo, e quindi sui segni dello scalpello.

Con la sua descrizione Winckelmann evidenziò come il fulcro espressivo sia localizzato nelle forme della parte superiore del corpo, nell'addome e nel volto del Laocoonte, anche perché i due figli di Laocoonte sono figure molto più deboli. Questa constatazione ha portato in seguito, nella stesura inserita nella *Storia dell'arte*, alla famosa interpretazione innodica di questi tre sistemi di forme. Ciò che nel manoscritto fiorentino sembra un'analisi attenta e dettagliata di ogni singola forma, è una descrizione precisa che potremmo trovare anche negli studi archeologici di oggi.

La descrizione del Torso è strutturata in modo analogo. A un

¹² Non ci soffermiamo sulla letteratura archeologica più recente in merito alle statue; cfr. a tale proposito il commento ai manoscritti fiorentini, ancora in preparazione; in generale sul *Laocoonte*: W. Helbig (cfr. n. 7), Bd. 1, p. 162 ss., n. 52; sull'*Apollo*: W. Helbig, Bd. 1, p. 170, n. 225; F. Haskell-N. Penny, pp. 148 ss., n. 8; sul *Torso*: W. Helbig (cfr. n. 1) Bd. 1, pp. 211 ss., n. 265; F. Haskell-N. Penny, pp. 311 ss., n. 80.

giudizio estetico generale, segue per prima una descrizione dello stato di conservazione, che si estende anche alla lavorazione del dorso e all'iscrizione; Winckelmann riconosce i caratteri della scrittura come post-classici. Segue una descrizione delle forme, che ricorda anche linguisticamente le descrizioni della *Storia dell'arte* (ad esempio: «È poderoso nella forma e delicato nel lavoro. L'anatomia è stata concepita nel suo massimo grado [...] I muscoli sono rotondi, senza niente di troppo. I tendini sono appena accennati, le vene non si vedono. Da ciò si deduce che questa statua doveva rappresentare senza dubbio un Ercole già divinizzato»¹³. Nelle *Osservazioni*¹⁴ si trovano a questo proposito passi dalla letteratura antica, come l'affermazione di Plinio che Artemon avrebbe raffigurato un simile Ercole divinizzato. Vi sono riportate altre opere pittoriche e sculture che raffigurano Ercole, tramandate dalla letteratura antica, e annota- te antiche indicazioni fisiognomiche («Herculem e lato et toroso pectore»). Leggiamo inoltre nella descrizione: «non si vede rigidità, né azione troppo violenta dei muscoli, come potrebbe accadere nel corpo umano. Per raffigurare in pittura un esemplare così bello, Raffaello dovrebbe tracciare il primo segno, Michelangelo ingrandirlo con la sua potente pennellata e soltanto Correggio potrebbe dipingerlo»¹⁵.

Ciò che segue è un'analisi dettagliata delle forme e del movimento delle parti muscolari raffigurate, in particolare della schiena, che consenta di formulare un'ipotesi per la ricostruzione della testa e delle braccia. Nel manoscritto fiorentino troviamo così una prima dettagliata proposta per la ricostruzione della posizione della testa e delle braccia rispetto al tronco. Mancano ancora tutte le immagini mitologiche e letterarie, con le quali in seguito completa questa descrizione. Ma anch'esse hanno poco a che fare con questo tipo di descrizione. Come Winckelmann ha sottolineato nella prefazione alla descrizione del Torso del Belvedere, pubblicata nel 1759 nella *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, si tratta di una descrizione «secondo l'arte» e non «secondo l'ideale»; quest'ultima si è sviluppata come seconda parte ed è stata pubblicata nel 1759¹⁶.

¹³ P. 25/168.

¹⁴ P. 75.

¹⁵ P. 27/166.

¹⁶ Stampa e commento di W. Rehm, *Kleine Schriften*, cfr. n. 4, pp. 169 ss.

Anche in altri punti si richiama l'attenzione su questa differenza; queste due forme descrittive sono necessarie e di fatto sono complementari. Alla fine della descrizione del Torso del 1759 Winckelmann dice: «A questa descrizione ideale dovrebbe far seguito quella "secondo l'arte"»¹⁷, come quella dunque che ci è tramandata nel manoscritto fiorentino. Nel 1759 ha formulato ancora una volta lo scopo e il contenuto delle descrizioni di statue: prima dovrebbero essere scritte secondo l'arte, cioè in base al loro stile e al loro contesto artistico («poiché non si può dire che qualcosa è bello. Si deve anche sapere in quale grado e perché è bello») ¹⁸; poi secondo il punto di vista ideale, cioè in base alla pura contemplazione e alla conoscenza delle immagini letterarie e mitologiche, riferite all'interpretazione della figura ¹⁹.

Dobbiamo notare, a questo proposito, che le descrizioni dello stato di conservazione, riguardo ai punti di rottura, ai completamenti ecc., offerte ancora oggi in archeologia, per molte statue si trovavano già nei primi lavori, cioè nelle descrizioni delle ville e negli scritti sul restauro e sui completamenti delle statue antiche, e negli appunti fiorentini fu necessario solo completarle. Nel complesso, sono ancora oggi validi punti di vista per la descrizione archeologica di sculture antiche.

Nella *Storia dell'arte* Winckelmann ha inserito in genere soltanto la seconda parte della descrizione, quella secondo l'ideale, e nelle sue descrizioni pubblicate nel 1759 si è concentrato esclusivamente su questa seconda parte, quella delle raffigurazioni innodiche. Si tratta delle interpretazioni di opere d'arte, celebrate dai germanisti, che confermano le capacità linguistiche di Winckelmann, facendo però dimenticare l'iniziale equilibrio tra le entusiastiche descrizioni poetiche e le esposizioni di carattere artistico, stilistico e storico che incontriamo nel manoscritto fiorentino. Winckelmann aveva intenzione di pubblicarle insieme, completate da disegni ed incisioni di ottima qualità. «Questa iniziativa è però andata oltre le mie possibilità e dovrebbe essere sostenuta dal favore di un generoso amatore»²⁰.

¹⁷ W. Rehm, *Kleine Schriften*, cfr. n. 3, p. 173.

¹⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹ Winckelmann chiarì il senso della raccolta di materiale in una disposizione dell'autunno 1756 (*Briefe*, I, 247), in base alla quale vuole dare di ogni statua in primo luogo un'idea, poi una descrizione secondo l'arte, cioè stile, epoca, tecnica, materiale etc. e infine un trattato sugli studi, cioè un riepilogo sugli studi validi fino a quel momento.

²⁰ W. Rehm, *Kleine Schriften*, cfr. n. 4, p. 169.

Winckelmann non c'è riuscito dunque per motivi economici. Così oggi ci troviamo di fronte al singolare fenomeno delle critiche che in breve tempo furono mosse nei confronti delle descrizioni innodiche e del suo entusiasmo; Winckelmann fu rifiutato da molti, tra l'altro fino ai nostri giorni. Si è dimenticato però che come archeologo ha lasciato anche le necessarie descrizioni storico-artistiche e tecniche che non riuscì a pubblicare in un'opera unica. Se fossero state pubblicate allora, avrebbero avuto un effetto equilibrante, consentendo un giudizio migliore sulla sua opera di archeologo e di scrittore.

Possiamo farci un'idea della genesi delle sue descrizioni inniche sulla base delle *Osservazioni* del manoscritto fiorentino. Possiamo prendere come esempio la descrizione dell'Apollo, di cui abbiamo due stesure nei manoscritti parigini e nella *Storia dell'arte*, cui Hans Zeller ha dedicato un lavoro minuzioso²¹. Riguardo agli appunti fiorentini «secondo l'arte», alle pp. 53 ss. si trovano citazioni riferite alla statua di Apollo. Oltre a Luciano, si tratta principalmente di tre brani annotati da Winckelmann: una citazione dell'*Inno di Apollo* di Callimaco; un passo da Omero (*Odissea*) e dall'*Inno omerico di Apollo di Delo*; a p. 49 si trovano altre citazioni da Omero (*Iliade* I e II canto) e una citazione da Pausania. Dall'*Inno omerico* ha annotato i seguenti versi in greco:

Voglio ricordare e non dimenticare mai la protezione di Apollo,
che gli stessi dei temono, quando si avvicina alla casa di Kronos;
si alzano subito, appena si avvicina,
ma egli tende l'arco splendente²².

Negli appunti parigini leggiamo: «Apollo, [...] colui che le Muse desiderano abbracciare e di fronte al quale le altre divinità tremano e si alzano dai loro seggi, quando compare davanti a loro»²³.

Dai versi di Callimaco ha annotato:

Bellezza e giovinezza
lo colmano sempre di gioia; mai, anche solo

²¹ H. Zeller, cfr. n. 2.

²² *Inno Omerico di Apollo*, 1-4, p. 53:

Μνήσομαι οὐδὲ λάθωμαι Ἀπόλλωνος ἐκάτοιο,
ὄντες θεοὶ κατὰ δῶμα Διὸς τρομέουσιν ἰόντα,
καὶ ῥὰ τ'ἀναίσουσιν, ἐπισηδὸν ἐρχομένοιο,
πάντες ἀπ' ἑδρῶων, ὅτε φαίδιμα τόξα τιταίνοι.

²³ Citazione da H. Zeller, cfr. n. 2, p. 61, testo 70.

la barba più sottile ombreggia
 le guance delicate di Febo, fino a terra scendono
 i profumati capelli,
 non grondano dei normali ugenti, ma
 di una sostanza che allontana tutte le malattie²⁴.

Winckelmann ha ripreso anche questa immagine negli appunti parigini e più tardi nella *Storia dell'arte*, dove leggiamo: «Un'eterna primavera della giovinezza [...] riveste la leggiadra virilità nel fiore degli anni di piacevole giovinezza»²⁵. In un altro punto, «i suoi capelli sembrano unti con l'unguento degli dei [...] e scendono in riccioli ondulati sulle spalle»²⁶.

Dal primo canto dell'Iliade ha annotato:

Lo chiamò invocandolo: presto lo sentì Febo Apollo e dall'alto dell'Olimpo, con spirito irato, mise l'arco sulle spalle e la faretra chiusa e tintinnavano le frecce sulle spalle dell'irato dio quando egli si muoveva²⁷.

In questa immagine Winckelmann volle vedere l'Apollo del Belvedere ed annotò quindi nella descrizione parigina: «N.B.: da riportare qui anche la descrizione dell'Apollo dal 1 libro dell'*Iliade*»²⁸. L'immagine omerica di Apollo è dunque la più incisiva e Winckelmann ne ha spiegato il motivo nella *Storia dell'arte*, all'inizio della descrizione dell'Apollo: «questo Apollo [del Belvedere] supera di gran lunga ogni altra immagine del medesimo, come l'Apollo di Omero è superiore ai ritratti dei poeti successivi»²⁹. Un appunto parigino sulla statua inizia con queste parole: «Su questo volto vedi in effetti a colpo d'occhio il sublime e il meraviglioso delle supreme

²⁴ Callimaco, *Inno a Apollo*, 36-40, citaz. da H. Zeller, cfr. n. 2, p. 68. Il testo si trova a p. 53 del manoscritto fiorentino.

καὶ μὲν αἰεὶ καλὸς καὶ αἰεὶ νέος. οὐποτε Φοῖβου
 θηλείαις οὐδ' ὄσσον ἐπὶ χνόος ἦλθε παρειαῖς.
 αἰ δὲ κόμαι θυόεντα πέδω λειβουσιν ἔλαια.
 οὐ λίστος Ἀπόλλωνος ἀποστάζουσιν ἔθειπαι,
 ἀλλ' αὐτὴν πανάκειαν.

²⁵ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, p. 392.

²⁶ Citazioni riportate da Zeller a pp. 67 ss. e 105 ss.

²⁷ Omero, *Iliade*, I, 43 ss.; cfr. anche Zeller, pp. 61 ss.; citato a p. 49:

ᾧς ἔφατ' ἐρχόμενος. τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.

βῆ δὲ κατ' Ὀδύμπιοι καρῆνων χαόμενος Κῆρ,

τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.

ἔκλαγξεν δ' ἄρ' ὄιστοὶ ἐπ' ὤμων χαομένιο,

αὐτοῦ κινηθέντος.

²⁸ H. Zeller, cfr. n. 2, p. 61.

²⁹ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, p. 392.

divinità, così com'esse si sono mostrate e presentate all'intelletto del poeta divino e alla venerazione dell'antichità»³⁰.

Ancora una citazione del manoscritto fiorentino è stata inserita negli appunti successivi. Al n. 12 della raccolta sulle statue del Belvedere³¹ Winckelmann ha annotato: «Veterum opinio fuit-irae sedem esse nares. Unde illud eius suavissimi Poetae» (Gli antichi pensavano che la sede dell'ira fosse il naso, questo è l'intimo sentimento del poeta); vi ha aggiunto una citazione da Teocrito: «Il suo naso fremeva continuamente per l'ira amara»³². In una delle stesure parigine, risalenti a un periodo successivo, leggiamo a proposito di Apollo: «Il suo naso fremeva d'ira e il disprezzo abita sulle sue labbra», modificato in seguito per l'edizione a stampa in: «Il disprezzo posa sulle sue labbra e la rabbia che ha in sé gonfia le narici del naso e sale fino all'orgogliosa fronte»³³. La descrizione dell'Apollo segue, in questo come in altri punti, il linguaggio fissato dagli antichi fisiognomici. La citazione ripresa da Casaubon, relativa alle descrizioni fisiognomiche e alle allegorie, era già stata annotata precedentemente dal libro di Franciscus Junius, *Catalogus Artificum*. Nel manoscritto fiorentino troviamo ampi brani tratti anche da questo libro (pp. 126-146), dai quali Winckelmann riprende ogni tanto delle citazioni.

Questo esempio mostra chiaramente come le citazioni riportate da Winckelmann nel manoscritto fiorentino siano state determinanti per le bozze e le redazioni successive delle descrizioni inserite nella *Storia dell'arte*. Non è possibile quindi sostenere, come pensava Zeller, che i manoscritti fiorentini relativi alla descrizione di statue siano soltanto lavori preparatori e secondari per le redazioni parigine³⁴. Le descrizioni talvolta scarse e basate su criteri dell'ermeneutica antiquaria («un pedante fracasso», come dice Hans Zeller³⁵) formano un tutto organico soltanto insieme alla raccolta di fonti sulla letteratura antica e della sua epoca. Questi esempi possono essere anche la dimostrazione di quanto i «modelli antichi» siano stati determinanti per le immagini, le espressioni e le parole create da Winckelmann. Hans Zeller ha fatto notare giustamente che non si

³⁰ J.J. Winckelmann, *Kleine Schriften*, cfr. n. 4, p. 278 (Manoscritto parigino, vol. 57, 74).

³¹ P. 48.

³² Teocrito, *Idil.*, 1, 17.

³³ Citazioni di H. Zeller, cfr. n. 2, pp. 90 ss.

³⁴ H. Zeller, cfr. n. 2, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

tratta di «imputare all'autore delle famose descrizioni una mancanza di originalità», sostenendo che queste non devono essere considerate «dipendenze primarie»³⁶; come abbiamo visto, le descrizioni erano invece estremamente rilevanti, nate dall'idea di Winckelmann di sviluppare un linguaggio adeguato alle statue antiche, nutrito dalla letteratura antica³⁷.

2. SUL RESTAURO DEI REPERTI ANTICHI

Nel manoscritto fiorentino si trova una raccolta di materiali per lo scritto *Del restauro dei reperti antichi*, che rientrava tra i primi progetti di pubblicazione di Winckelmann. Nel 1756, ne *I palazzi e le ville di Roma* (Parigi, Mss. vol. 68) descrisse le statue più importanti dei palazzi romani, delle ville e dei giardini³⁸. Già qui era evidente il suo interesse per lo stato di conservazione e per il problema del completamento; le osservazioni sulle statue descritte rappresentano anche una ricognizione su quali parti delle statue antiche siano originali, quali siano state completate con pezzi antichi o con elementi più recenti. Alla data del 3 aprile 1756 annunciò a Hagedorn un lavoro: «Von der Ergänzung der Statuen und anderen Werke des Alterthums», promettendo di metterci mano subito³⁹. Rientra tra i lavori preparatori anche il manoscritto parigino (vol. 68, pp. 224 ss.) dal titolo *Sachen welche von neuem zu untersuchen sind zur Abhandlung der Restauration der Antiquen*. Si tratta di un catalogo di quesiti, ordinato secondo i palazzi e le ville come nello scritto sopra ricordato. Si tratta di quesiti relativi allo stato di conservazione di statue e di rilievi, non trattati in modo preciso nelle

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ Ho illustrato altrove questa stretta relazione fra le descrizioni tramandate dalla letteratura antica, le valutazioni artistiche ed estetiche e gli scritti di Winckelmann, in *Affinitäten über zeitliche Grenzen: Klassizistische Kunsttheorien der Antike und ihre Rezeption zu Beginn der deutschen Klassik durch J.J. Winckelmann*, in *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, München 1988. A proposito del riferimento agli scritti di Longino, alcuni anni fa ha potuto dare chiarimenti il sig. Brandt (in *J.J. Winckelmann: 1717-1768*, hrg. Th. Gaeltgens, Hamburg 1986, pp. 41 ss.). L'entusiasmo della sua lingua nella descrizione del Laocoonte, come ha potuto mostrare Brandt, si nutre alla fonte del suo antico precursore e conduce ad espressioni che suonano analoghe.

³⁸ A tale proposito in modo esauriente E. Schröter, *Winckelmanns Projekt einer Beschreibung der Altertümer in den Villen und Palästen Roms*, in *J.J. Winckelmann: 1717-1768*, cfr. n. 37, pp. 55 ss.

³⁹ *Briefe*, cfr. n. 3, Bd. I, pp. 216 ss., n. 138.

descrizioni delle ville, e quindi ancora da studiare. Su quali pezzi abbia poi lavorato, risulta dalle cancellature apportate. Contemporaneamente deve essersi occupato di una raccolta di appunti separati sulla trattazione *Del restauro dei reperti antichi*, conservati nel manoscritto fiorentino. Questo rappresenta quindi l'importante punto di congiunzione tra le precedenti descrizioni delle ville e il manoscritto cui si è dedicato nella primavera del 1756, *Von der Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen* (Parigi, Mss. vol. 57, pp. 19-27), dal quale sono stati ripresi in seguito alcuni passi per l'introduzione della *Storia dell'arte*. Il manoscritto inizia con un'accusa nei confronti delle guide (in particolare Richardson), che avrebbero descritto i reperti antichi senza conoscenze antiquarie e senza un criterio artistico e non avrebbero considerato il fatto che molti completamenti sono contenutisticamente falsi, portando quindi a definizioni sbagliate (Mss. parigino, p. 20):

Coloro che vogliono scrivere sull'antichità, senza aver prima studiato a sufficienza, e che non sanno distinguere una parte aggiunta dall'originale, hanno preso per antichità ciò di cui il restauratore si è servito soltanto per sostituire le parti danneggiate delle statue.

A questo si aggiunge la loro incapacità di distinguere teste moderne e antiche o quelle parti che non vi appartengono. Ricorda anche che le grandi incisioni (come le incisioni del *Museum Florentinum*) non segnalano i completamenti e sono quindi da questo punto di vista inutilizzabili. La critica va all'autore, non al restauratore, che «voleva soltanto sostituire le parti mutilate delle statue».

La raccolta di materiale per la trattazione *Del restauro dei reperti antichi* del manoscritto fiorentino era quindi la base per le elaborazioni contenute nel manoscritto parigino e non ancora pubblicate. Winckelmann non aveva poi pubblicato il suo lavoro: passarono in primo piano le descrizioni delle statue e in seguito, a partire dal 1757, prese il sopravvento l'idea di una *Storia dell'arte*. Dal manoscritto fiorentino emerge inoltre il suo apprezzamento per completamenti di buona qualità: considerò la testa della cosiddetta *Dacia capta*, del ciclo di rilievi delle «provinciae captae» del palazzo dei Conservatori, «migliore dell'originale perduto» e ne cercava il restauratore tra i grandi maestri, Fiamingo, Algardi, oppure Sansovino. Una copia, come la cosiddetta *Ninfa di Versailles* con la conchiglia, di Coquille, gli sembrava migliore dell'originale di villa

Borghese⁴⁰. Per Winckelmann la misura consiste nell'essere riusciti ad avvicinarsi, da un punto di vista estetico e antiquario, all'opera antica, che può essere giudicata solo in base a una perfetta conoscenza dell'antico⁴¹. Dove i restauratori, cioè i loro committenti, hanno fallito, la sua critica è stata generale: «se vediamo che una statua ha perso il naso, possiamo dedurre che probabilmente neanche il braccio sia antico». Nelle collezioni criticava il tentativo di mimetizzare i completamenti: come nel caso del *Cacciatore* del Campidoglio, verniciato soltanto di recente per farlo diventare antico⁴².

3. APPUNTI PER LA «STORIA DELL'ARTE ANTICA»

Gli appunti per la *Storia dell'arte antica*, conservati nel manoscritto fiorentino, rappresentano le annotazioni più recenti. A p. 13 leggiamo: «Verso la metà del marzo 1761 ho cominciato ad annotare in questo libro i primi appunti per la *Storia dell'arte*, che può servirmi come memoria sulle integrazioni da me apportate in questo lavoro, a partire da questa data». Gli appunti iniziano già nelle prime pagine: si tratta di disegni di Winckelmann sulla proporzione del corpo umano, in particolare della testa, seguiti da un testo che si ritrova poi nella *Storia dell'arte*; Winckelmann torna sul problema anche negli appunti successivi sulla proporzione della figura egiziana. Gli appunti sono tuttavia interrotti dalla trattazione *Del restauro dei reperti antichi* e da minute di lettere e arrivano fino alle *Osservazione sulle statue del Belvedere*.

In genere gli appunti sono annotati sulla pagina sinistra, perché sulla destra c'erano già gli scritti di cui si è parlato. Laddove invece si offrivano pagine vuote a destra e a sinistra, prendono tutt'e due le pagine. Gli appunti arrivano fino a p. 96, coprono cioè quasi tutta la prima metà del quaderno e riempiono anche spazi vuoti del capitolo sulle *Note sulle statue del Belvedere*.

Winckelmann parla per la prima volta dell'intenzione di scrivere

⁴⁰ Firenze, pp. 7 ss.

⁴¹ Cfr. anche I. Gesche, *Problem der Antikenergänzungen und seine Bedeutung bei J.J. Winckelmann*, in *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin 1982 (Frankfurter Forschungen Band 10), pp. 439 ss.

⁴² Firenze, p. 10.

una *Storia dell'arte antica* in una lettera a Bianconi del 29 agosto 1756⁴³. La stesura del primo progetto della *Storia dell'arte* risale probabilmente agli anni 1756-1759. Nel maggio del 1758 Winckelmann offrì al suo editore Walther di Dresda il lavoro con il titolo: *Versuch einer Geschichte der Kunst, sonderlich der Griechen bis auf den Fall derselben*⁴⁴. Contrasti con l'editore di Dresda e tentativi di far pubblicare l'opera a Lipsia o in Svizzera ritardarono la pubblicazione. Nel 1759 Winckelmann richiese il manoscritto da Dresda e si accinse ancora una volta a rielaborarlo. Una fase di questa rielaborazione è conservata nei manoscritti fiorentini. Nel dicembre 1761 Winckelmann inviò nuovamente le prime pagine a Walther, per cui possiamo dedurre che ci sia stato un sostanziale ampliamento del manoscritto a partire dal 1759; in una lettera del 26 settembre del 1761 indirizzata a Walther leggiamo: «Uno scritto breve è diventato un'opera che riempirà almeno tre alfabeti (ca. 75 pagine)»⁴⁵. Dalla corrispondenza emerge che Winckelmann ha iniziato il lavoro vero e proprio solo dopo aver finito la correzione della *Description* nel maggio 1760, e che già nel giugno 1760 ne aveva fatto un'opera completamente diversa e nuova. Nell'estate del 1761 la *Storia dell'arte* era per la seconda volta vicina alla conclusione e nel dicembre Winckelmann spedì le prime pagine a Dresda. I manoscritti fiorentini appartengono dunque all'ultima fase dell'elaborazione e mostrano dove Winckelmann abbia apportato essenziali integrazioni e inserito nuove considerazioni. Essi si riferiscono ad un manoscritto terminato nell'estate 1760, in base al quale è stata fatta l'edizione a stampa dell'autunno del 1761, con le integrazioni e le modifiche del manoscritto fiorentino. La fase del lavoro al manoscritto fiorentino è descritta in una lettera a Gessner del 25 aprile del 1761: «Sono come quel danzatore dell'antichità che era sempre in movimento senza muoversi dal posto. A volte butto via il giorno dopo quel che il giorno prima ritenevo giusto»⁴⁶.

I passi del quaderno fiorentino sono brevi e coprono poco più di due pagine e consentono di farci un'idea della genesi della *Storia dell'arte* e della scrittura di Winckelmann. Una concordanza fra

⁴³ *Lettere*. Cfr. n. 3, Bd. I, p. 242 s. Sulla storia cfr. anche C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 4. Aufl. Köln 1956, Bd. III, pp. 117 ss.

⁴⁴ *Lettere*. Cfr. n. 3, Bd. I, p. 363, n. 214.

⁴⁵ *Lettere*. Cfr. n. 3, Bd. 2, p. 175, n. 440.

⁴⁶ *Lettere*. Cfr. n. 3, Bd. 2, p. 145, n. 409.

questi appunti e il testo a stampa del 1764 mostra che Winckelmann partiva da un manoscritto finito su pagine numerate e procedeva per capitoli. Integrazioni e modifiche riguardarono in un primo momento il capitolo sull'arte egiziana, interrotto soltanto da integrazioni riguardanti il capitolo sulla rappresentazione degli animali nell'arte greca e romana; seguono capitoli sui Fenici e sugli Etruschi e integrazioni nozionistiche sul Laocoonte e sul gruppo dei Niobidi; uno spazio più ampio è dedicato poi al quarto capitolo *Vom Wesentlichen der griechischen Kunst*. Essendo qui formulati anche nuovi testi introduttivi, che indicano un'organizzazione parzialmente nuova dei capitoli e dei paragrafi, possiamo pensare anche ad una redazione finale. Occasionalmente troviamo un primo appunto, da cui se ne sviluppa un secondo, inserito in seguito nella *Storia dell'arte*. Solo pochi testi presentano una prima bozza, nella quale Winckelmann si confronta con formulazioni e precise rappresentazioni. Le integrazioni diventano spesso essenziali: per lo stile alto in un primo momento offre un solo esempio, la statua di *Athena* della villa Albani. Il primo appunto a p. 39 riguardava questa statua e le sue caratteristiche stilistiche (p. 39), alle pagine 44-45 troviamo poi un secondo appunto, nel quale comprese anche il gruppo dei *Niobidi* attribuendogli uno stile alto; la descrizione delle due statue o gruppi e del loro stile portò Winckelmann alle formulazioni definitive sullo stile alto nel manoscritto fiorentino, che troviamo anche nell'edizione a stampa della *Storia dell'arte*.

La prima parte degli appunti del quaderno fiorentino riguarda il capitolo sull'arte egiziana, nel quale completò soprattutto i passaggi sulla cronologia e sulla classificazione dello stile, dandogli una forma definitiva. Sono state aggiunte molte osservazioni sparse relative alla descrizione delle statue egiziane, della forma della bocca e degli occhi, degli abiti e alla descrizione di figure svestite. Solo a questo punto si trovano le descrizioni esatte delle statue egiziane, del loro portamento e del loro abbigliamento, che si differenzia da quello dei greci. In queste pagine Winckelmann rielabora e formula in modo preciso le osservazioni sull'arte romana di imitazione egiziana del tempo di Adriano. La descrizione dell'abbigliamento nelle diverse culture si presentò come un capitolo particolarmente difficile: passaggi più ampi sono stati dedicati a questo problema, sia nell'arte egizia che nell'arte greca e romana. Le integrazioni al quarto capitolo, dedicato all'arte greca, tornano continuamente su questo problema, in particolare su quello degli abiti femminili. Le fonti

antiche sono state in questo caso solo in parte d'aiuto e Winckelmann ha dovuto formulare in maniera esatta le differenze dell'abbigliamento soltanto in base alle forme delle vesti delle statue.

In questo caso gli fu di aiuto il suo attento e preciso spirito di osservazione. In questi appunti ha riformulato singole parti, in seguito a nuove osservazioni sulle parti superiori delle vesti delle statue femminili; formulazioni troppo sensuali furono poi cancellate («I seni delle dee sono quelli di una giovane fanciulla, cui Giunone Lucina non ha ancora sciolto la cintura, e che non ha ancora accolto il frutto dell'amore», p. 43). Come elementi nuovi in questo capitolo furono inseriti i passi dedicati alla raffigurazione degli animali. Le osservazioni della *Storia dell'arte* in merito a questo tema derivano quindi dal manoscritto fiorentino; le descrizioni dei leoni e dei cavalli nell'arte antica trovano in queste pagine la loro prima formulazione. Sono tra l'altro i testi di maggiore lunghezza che presentano una loro coerenza.

Non desta meraviglia che siano state apportate delle modifiche anche al capitolo sugli Etruschi. Il manoscritto fiorentino presenta tre passaggi. Un nuovo appunto completò le sue osservazioni sui cosiddetti vasi etruschi. Adesso mette in evidenza il disegno magistrale di questi vasi e lo motiva con il processo tecnico di produzione. Leggiamo: «questo lavoro deve essere eseguito velocemente, poiché, come la terra assetata assorbe avidamente la rugiada, tutta la terracotta assorbe subito l'umidità del colore e del pennello; se non si tracciano velocemente con un solo tratto i contorni, nel pennello non resta altro che la terra e non è possibile terminare la linea iniziata» (p. 36). Fino alla progettata seconda edizione della *Storia*, Winckelmann si è occupato dello stile della pittura su vaso, giungendo piano piano alla constatazione che la maggior parte dei vasi sono di provenienza greca. Anche in questa fase di elaborazione ha riformulato dunque la periodizzazione dell'arte etrusca in tre stili, dando indicazioni per la loro valutazione.

Soprattutto questo passo rivela in un dettaglio essenziale i nuovi tentativi di una valutazione storicamente fondata degli Etruschi. Winckelmann indica le tre fasi dello stile etrusco: una prima fase, cui segue una seconda «che è andata via via migliorando», e infine una terza «che, attraverso l'imitazione di opere greche, ha assunto un nuovo volto rispetto all'arte dei tempi più antichi». Nella *Storia dell'arte* ha formulato questo concetto con maggiore esattezza, riferendo il termine «miglioramento» alla terza e ultima fase; le

opere greche hanno portato alla fine un miglioramento nello stile etrusco. La seconda fase, quella cioè che vide il fiorire della loro arte, non fu danneggiata dall'influenza greca. Nell'edizione viennese del 1776 tralascia infine del tutto il termine «migliorare», sostituendolo con il neutro «cambiare». L'originalità attribuita all'arte etrusca nel corso delle sue osservazioni chiarisce il passo compiuto da Winckelmann con il riconoscimento di uno stile etrusco autonomo. Come tutti sanno, su questo punto è stato contestato dai contemporanei tedeschi e dai posteri. L'edizione Eiselein delle sue opere (1823-1826) presenta proprio a questo proposito un capitolo a parte nell'appendice, nel quale Meyer cerca di spiegare l'impossibilità del punto di vista winckelmanniano. «L'arte dell'Etruria – scrive Meyer – [non è] mai arrivata a uno stile proprio, originatosi da se stesso» e l'idea winckelmanniana di uno stile etrusco autonomo è sbagliata. Nelle ultime opere Winckelmann aveva formulato in modo chiaro che l'influenza dell'arte greca porta all'imitazione, alla pura copia e che esiste così poco di originale in questo ultimo periodo degli Etruschi. Nell'edizione del 1776 ricordava solo di sfuggita come esempi l'arringatore e le urne di Volterra⁴⁷.

Questo esempio può indicarci quanto sia importante l'edizione critica della *Storia dell'arte* winckelmanniana, che ancora manca. Essendo andati perduti i manoscritti dell'edizione della libreria di corte Walther di Dresda, questi appunti sono particolarmente preziosi. Probabilmente Winckelmann se ne è servito fino alla sua morte, dal momento che ne ha ripreso un passo non per l'edizione di Dresda del 1764, ma soltanto per l'edizione postuma del 1776⁴⁸.

4. LE LETTERE DI WINCKELMANN

Nel manoscritto fiorentino sono conservate infine anche minute di lettere. La prima parte risale alla fase iniziale ed è contemporanea agli appunti per la *Storia dell'arte*; le minute risalgono al periodo marzo-aprile 1761. Nelle pagine del quaderno sono mischiate agli

⁴⁷ Sul problema: *Stil und Geschichtsutopie: Winckelmanns Entdeckung des Etruskischen*, in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität*, Gesellschaftswiss. Reihe Bd. 40, 1991, S. 69-73.

⁴⁸ Firenze, p. 12. Nella seconda ed., Vienna, 1776, p. 41-42, sulla raffigurazione dei capelli delle statue egiziane.

appunti della *Storia dell'arte* ed è difficile stabilire cosa sia stato annotato prima e cosa dopo. La seconda parte delle minute delle lettere (pp. 95 e ss.) è stata annotata soltanto più di un anno dopo; le lettere risalgono al periodo tra maggio e agosto 1762 e dovrebbero essere quindi le ultime annotazioni del manoscritto fiorentino; sono state pubblicate da Walther Rehm nelle edizioni delle lettere. Un'eccezione è rappresentata dalla lettera a Berg, di cui si conserva anche l'originale. La minuta del manoscritto fiorentino si discosta in qualche passaggio dalla stesura definitiva, soprattutto nei punti in cui Winckelmann dichiara a Berg il suo affetto e il suo amore con parole molto sensuali. Si vede come abbia tolto nella stesura definitiva certe formulazioni, che riteneva potessero scandalizzare il destinatario.

(Trad. di Brunella Trotti).