

MAX KUNZE *

WINCKELMANN E LA LETTURA VISIVA DEI MONUMENTI GRECI **

Winckelmann è oggi comunemente considerato il fondatore dell'archeologia classica e la storia dell'arte lo ha considerato il proprio *heros ktistes*. Tuttavia i suoi contributi sono stati giudicati in modo assai contraddittorio e, verso la metà di questo secolo, lo storico dell'arte Wilhelm Waezoldt riconobbe apertamente che «la sua persona è più grande della dottrina»¹. La critica alla sua opera ha già inizio durante la sua vita, con un partner epistolare di Winckelmann, l'archeologo e filologo di Göttingen Christian Gottlieb Heyne, che definì la parte storica della *Geschichte der Kunst des Altertums* «pressoché inutilizzabile»², e proseguì nel nostro secolo, tra gli archeologi, con Ludwig Curtius, personalmente impressionato dallo spirito winckelmanniano: «La scienza, la scienza del nostro secolo, è molto lontana da Winckelmann; oggi possiamo con difficoltà ripetere letteralmente una sola delle sue parole»³. E

* Antiken-Sammlung Staatliche Museen, Berlin.

** Traduzione dal tedesco di Massimo Venturi Ferriolo.

¹ Wilhelm Waezoldt, *J.J. Winckelmann Begründer der deutschen Kunstwissenschaft*, Leipzig 1943, p. 55.

² Christian Gottlieb Heyne, «Über die Künstlerepochen beyrn Plinius», in *Sammlung antiquarischer Aufsätze*. Erstes Stück, Leipzig 1778, p. 166.

³ Ludwig Curtius, «Winckelmann und sein Jahrhundert», *Die Antike*, 1930, p. 126.

in un altro passo: «Egli è per metà sobriamente erudito, per l'altra metà poeta d'inni religiosi. È vicino a Klopstock»⁴. Anche alcuni sostenitori della consolidata ricerca sul fascino dell'effetto umanistico e letterario di Winckelmann⁵ hanno, fin dall'inizio, criticato gli interventi del Winckelmann archeologo. Così la germanistica introduce, come un filo rosso, l'opinione che la sua opera sia antiquata o che il suo reale significato per l'archeologia non sia ancora definito con precisione. Già nel 1825 Joseph Eiselein, editore dell'opera completa di Winckelmann, osservò: «La gloria maggiore di Winckelmann non consiste nell'essere stato un archeologo eccellente; collocarlo qui significa scambiare la luna col sole»⁶. Per Walter Rehm, lo studioso di Winckelmann più noto del nostro secolo, l'opera era parimenti «immancabilmente antiquata»⁷, e il germanista Eberhard Wilhelm Schulz aggiunse nel 1981: «solamente il Winckelmann scrittore desta interesse, quindi soltanto il suo stile»⁸.

Attraverso la storia delle edizioni dell'opera winckelmanniana, che nel corso del XIX e XX secolo orientarono in un certo senso la ricerca, fu promosso questo studio, in direzione soprattutto della germanistica, che considerava centrale l'estetica e lo stile di Winckelmann⁹. Le prime edizioni complete,

⁴ Id., «Die antike Kunst und der moderne Humanismus», *Die Antike*, 1927, p. 2.

⁵ Adolf Borbein disfa a ragione questa matassa dell'effetto scientifico-archeologico, cfr. A. Borbein, «Winckelmann und die klassische Archäologie», in *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768* (hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens), Hamburg 1986, p. 289 sgg. (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Band 7).

⁶ *J. Winckelmann sämliche Werke* (hrsg. v. J. Eiselein), Donaueschingen 1825, Bd. 1, pp. CLXII-CLXIII.

⁷ Citato da Hellmut Sichtermann nell'introduzione a J.J. Winckelmann, *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (hrsg. v. W. Rehm), Berlin (West) 1986, p. XI.

⁸ E.W. Schulz, «Winckelmanns Schreibart», in *Studien zur Goethezeit. Erich Trunz zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1981, p. 233. Per quanto riguarda la fino a oggi non sconnessa domanda sul «poeta» Winckelmann è preciso Hellmut Sichtermann, in *Arcadia*, 12 (1977), p. 99 sgg. («Alto, perfino il più alto talento poetico non fa ancora il poeta, come un ingegno filosofico fa il filosofo»); dettagliatamente pure nell'introduzione ai *Kleine Schriften*, cit., p. XI sgg.

⁹ Su quanto segue vedi dettagliatamente il mio contributo, «Neue Forschungen zu Winckelmann. Ein Literaturbericht», in *J.J. Winckelmann 1717-1768*, cit., p. 11 sgg.

iniziate con Fernow nel 1808 e con Eiselein nel 1825, portarono ancora una sezione separata di illustrazioni con 64, rispettivamente 67, tavole ricavate in particolare dall'opera tarda *Monumenti antichi inediti*, in modo che le edizioni successive della *Geschichte der Kunst der Altertums* rinunciarono fin dall'inizio all'idea, addirittura, che nessuna nuova edizione documentasse le opere d'arte antica citate o interpretate da Winckelmann e con ciò le sue fondamenta archeologiche. Attraverso la loro storia movimentata, nelle raccolte romane ed europee, queste caddero sempre più in oblio. A ciò si aggiunsero naturalmente anche i nuovi metodi di valorizzazione stabiliti dai ritrovamenti, nell'ultimo quarto del XIX secolo; di originali greci che diressero lo sguardo contemporaneamente verso l'arte ellenistica e arcaica. I fregi e i frontoni del Partenone di Atene o l'Ermite di Prassitele di Olimpia compaiono solo nella sezione delle illustrazioni della nuova edizione della *Geschichte der Kunst des Altertums*¹⁰ e suggeriscono all'acquirente un'ininterrotta «attualità» dell'idea winckelmanniana sulla storia dell'arte antica. Di conseguenza manca anche l'apparato critico di Winckelmann, le sue prese di posizione o i richiami su oggetti in rame, le sue indicazioni su gemme e monete, su antiche fonti letterarie e sulla ricerca contemporanea. Fino a oggi non esiste alcuna indagine completa circa le fonti antiche a cui Winckelmann fa riferimento o che cita dai filosofi antichi, da scrittori o da storiografi da lui utilizzati e documentati¹¹.

Oggi si constata che l'archeologia s'interessa nuovamente

¹⁰ All'incirca nel 1934 un'edizione procurata dell'editore Phaido, Wien, come in quella di W. Senff edizione procurata, Weimar 1964. Winckelmann non ha trattato né visto la maggior parte delle opere d'arte antica raffigurate in Senff.

¹¹ Tra le più recenti ricerche particolari sia biasimato Wolfgang Schade-walt, «Winckelmann als Exzerptor und Selbstdarsteller», in *Hellas und Hesperien*, Zürich-Stuttgart 1960, pp. 637-657; «Winckelmann und Homer», *ibid.*, pp. 600-636; B. Häslér, «Winckelmanns Verhältnis zur griechischen Literatur», in *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 1, Berlin 1974, pp. 39-42. Cfr. recentemente R. Brandt, «[...] è infine una nobile semplicità e una silenziosa grandezza» (in *J.J. Winckelmann 1717-1768*, cit., pp. 41-53 a proposito dei Pseudo-Longios excerpta in Winckelmann).

alle sue opere¹², spinta, non per ultimo, dalla conoscenza e dall'esortazione che il dialogo tra passato e presente può essere favorito da una rinnovata discussione con Winckelmann¹³. Le attuali ricerche hanno per oggetto gli effetti dell'opera di Winckelmann, analisi più accurate sulla sua produzione hanno messo in risalto fattori extra-artistici, in modo particolare di contesto politico-sociale di arte e società nelle opinioni di Winckelmann e hanno indagato la sua metodica ed ermeneutica nell'interpretazione di antichi monumenti.

Nikolaus Himmelmann ha, per esempio, rivelato che Winckelmann pervenne a interpretazioni corrette laddove utilizzò per l'interpretazione temi della mitologia greca e quindi sostituì il commento derivato dalla leggenda e dalla storia romane¹⁴. Winckelmann aveva scrupolosamente osservato i dettagli iconografici di antiche sculture e tentato di selezionare integrazioni più nuove presso le interpretazioni più recenti¹⁵. Egli è andato ancora oltre mentre sfruttava per

¹² I contributi sono riuniti sotto il titolo *Beiträge zu einem neuen Winckelmannsbild* (hrsg. v. B. Häslér), Berlin 1973 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 1). Recensione in *Arcadia*, 12/1 (1977), pp. 98-102; H. Sichtermann, *Kwartalnik Neofilozoficzny Rocznik*, 25/2 (1978), pp. 261-263.

¹³ A. Borbein, *op. cit.*, p. 297. In riferimento a Winckelmann Dieter Metzler ricorda Ernst Bloch: storia quale ricordare sia solo in quel caso fertile, se essa nello stesso tempo ricorda ciò che è ancora da fare. «Winckelmann ricordò, mentre scoprì nuovamente per sé e i propri contemporanei l'arte del mondo antico, la libertà non ancora realizzata. Essa in tal modo non diventa naturalmente più concreta che ricordando uno che andò alla sua ricerca...» (D. Metzler, «Winckelmann», *Hephaistos*, 5/6 (1983/84), p. 15).

¹⁴ N. Himmelmann, *Winckelmann Hermeneutik*, Mainz 1971 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 1971, Nr. 12). Restrittivo a questo punto H. Wrede, *Der Codex Coburgensis. Das erste systematische Archäologiebuch. Kunstsammlungen der Veste.*, Coburg 1986, p. 107.

¹⁵ I manoscritti di Winckelmann riguardanti le integrazioni, custoditi a Parigi e a Firenze, non sono ancora analizzati. Senza inclusione di questi scritti di Winckelmann Inga Gesche ha appena sfiorato la problematica: I. Gesche, «Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert: J.J. Winckelmann und B. Cava-ccppi», in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin (West) 1981, pp. 335-341; Id., «Bemerkungen zum Problem der Antikenergänzungen und seiner Bedeutung bei J.J. Winckelmann», in *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*, Berlin (West) 1982, pp. 437-460 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 10).

interpretazioni le graduali differenze della bellezza, che sono leggibili nelle forme artistiche scultoree¹⁶. La premessa, formulata nelle *Anmerkungen* del 1767, sembra quasi incredibile: «E, come Antinoo si riconosce soltanto dalla parte inferiore del suo viso e Marco Aurelio dagli occhi e dai capelli di un cammeo frantumato [...], così lo sarebbe Apollo per mezzo della sua fronte o Giove attraverso la sua barba, quando si troveranno soltanto le loro teste»¹⁷. Già nel iv capitolo della sua *Storia dell'arte nell'antichità*, dal titolo «L'arte presso i greci», Winckelmann si era sforzato di definire dettagliatamente i costanti valori formali dell'arte greca di cui si riassume l'evoluzione. Perciò Friedrich Matz, nel suo contributo del 1948 *Winckelmann und das 19. Jahrhundert*, ha fatto riferimento alle impostazioni di Winckelmann per spiegare la ricerca strutturale nell'archeologia¹⁸. L'archeologia ha proseguito metodicamente i concetti winckelmanniani di forma e di norma, non senza limitare la loro esigenza di validità e recuperarle oltre il xix, nelle ricerche del xx secolo.

Per l'archeologo Winckelmann era importante il citato «grado della bellezza» quale strumento maneggevole per l'interpretazione e la distinzione delle raffigurazioni di dèi, eroi e uomini. Egli in questo modo superò l'olimpo letterario dell'archeologia barocca¹⁹ e lo sostituì con l'esperienza della configurazione sensuale corporea insita nella stessa opera d'arte. Gli dèi greci di Winckelmann sono così paragonati all'umano, differenziati in gradi d'età così come secondo qualità morali e spirituali. In questo modo era applicato l'effetto umanistico della sua interpretazione. Oggi siamo a conoscenza della limitatezza delle sue immagini divine, formulate da copie romane conformi all'arte greca, la maggior

¹⁶ M. Kunze, «Griechische Götter im Werk J.J. Winckelmanns», in *Concilium Eirene* xvi, vol. 2, p. 178 sgg. (Proceedings of the 16th International Eirene Conference, Prague 31.8 - 4.9.1982).

¹⁷ J.J. Winckelmann, *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1767, p. 42.

¹⁸ F. Matz, in *Geistige Welt. Vierteljahresschrift für Kultur- und Geisteswissenschaften*, Bd. III, 1948, p. 3 sgg.

¹⁹ M. Kunze, *op. cit.*, p. 178 sgg.

parte del iv secolo a.C. Tuttavia, dalla sua visione è venuto fuori un ampio effetto che supera l'archeologia: la figura umana ideale, riconoscibile e contemplabile al di fuori della forma modellata, è divenuta interpretabile quale conduttore di forze sensuali ed etiche.

In modo analogo a Winckelmann, Gerhard Rodenwaldt osservò, quasi due secoli più tardi a proposito degli dèi greci del iv secolo, che «la loro natura beata si manifesta in una bellezza differenziata di viso e corpo: non si potrebbero mai confondere il torso e la testa dell'Ermite olimpico e dell'Apollo del Belvedere coll'immagine di un uomo»²⁰.

Un merito rilevante di Winckelmann è quello di aver descritto la successione storica di epoche d'arte e lo sviluppo dello stile nell'arte antica già prima del rinvenimento degli originali greci. E lo ha illustrato ampiamente nella *Storia dell'arte nell'antichità*; nel iv capitolo del primo libro ha tratteggiato lo sviluppo degli stili e, nel secondo libro, ha descritto le epoche includendo i fattori storici, politici e culturali per, come formulò B. Schweitzer in riferimento al concetto della forma, «giungere attraverso la storia all'opera d'arte e tramite l'opera d'arte alla storia»²¹.

Particolarmente metodico è il suo approccio allo stile «più antico» ed «elevato», istruttivo perché i reperti archeologici erano a Roma particolarmente rari, ma la periodizzazione raggiunta ha fino a oggi una sicura validità²². Del resto, in uno

²⁰ G. Rodenwaldt, in *Abhandlung der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1943, p. 22; su ciò cfr. W. Schindler, «Zur Klassikrezeption Rodenwaldts», *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschaftswiss. Reihe*, 35 (1986), H. 8, p. 649. W. Schindler rimanda giustamente alla denominazione delle fasi dell'arte del v e iv secolo a.C. che risalgono a Winckelmann, *op. cit.*, p. 646.

²¹ B. Schweitzer, «Das Problem der Form in der Kunst des Altertums», in *Handbuch der Archäologie. Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, p. 170. Ampiamente sul concetto di forma in Winckelmann e Schweitzer: G. Zinserling, «Freiheit und Nachahmung der Alten. Winckelmanns Formbegriff und die moderne Kunstwissenschaft», in *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 6 (in corso di stampa).

²² Sulla periodizzazione cfr. anche A. Potts, «Winckelmann's Construction of History», *Art History*, 5 (1982), p. 377 sgg. Sugli errori di Winckelmann nella valutazione delle connessioni storiche si veda infine A. Demandt, «Winckel-

scritto latino redatto per la società londinese del mondo antico che rimase inedito, egli trattò separatamente lo stile «più antico», collocato fino al periodo delle guerre persiane e pressoché identico all'arcaico del VI o del primo V secolo. Klaus-Peter Goethert ha pubblicato postumo, qualche anno fa, questo manoscritto²³. Poiché ai tempi di Winckelmann né il materiale archeologico né le fonti scritte davano informazioni sul periodo prearcaico e geometrico, egli stralcia questi secoli e fa iniziare il primo sviluppo dell'arte quando l'«arte aveva già conseguito la sua forma ed era inserita in un sistema»²⁴. Ciò fu per Winckelmann nel VI secolo a.C.: «Si lavorava infatti più in obbedienza a queste regole che alla natura che si doveva imitare: l'arte infatti si era creata una sua propria natura»²⁵.

Questo stile mostra una durezza nel profilo come l'effigie che riceve dalla visione di monete dell'Italia meridionale, siciliane e dall'arte lapidaria etrusca. E descrive: «[...] gli occhi sono tracciati lunghi e piatti; il taglio della bocca è piegato verso l'alto; il mento è aguzzo e non graziosamente incurvato; ed è abbastanza significativo dire che dalle teste femminili è difficile stabilire il sesso»²⁶. Con molta correttezza rinvia alle sculture etrusche, che possono dare per l'arte plastica un concetto del carattere di questo stile. In sunto vale a dire per Winckelmann: «[...] il disegno era energico ma duro, possente ma privo di grazia e l'espressione marcata diminuiva la bellezza. Questo però va inteso per gradi, giacché quando parliamo di stile più antico vi comprendiamo il più lungo periodo dell'arte greca»²⁷.

mann und die alte Geschichte», in *Winckelmann 1717-1768*, cit., pp. 301-313. La sua critica a Winckelmann segue direttamente quella di Heyne (cfr. nota 2), senza apprezzare l'effetto politico della winckelmanniana comprensione della storia. Su ciò cfr. anche il contributo di M. Käfer in questo tomo.

²³ K.-P. Goethert, *J.J. Winckelmann: De ratione delineandi Graecorum artificium ex numis dignos cenda*, Wiesbaden 1974 (Abh. d. Akad. Mainz 1973/7).

²⁴ J.J. Winckelmann, *Anmerkungen zur Geschichte der Kunst des Altertums*, citazione tratta dall'edizione di W. Senff, Dresden 1964, p. 363.

²⁵ Id., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, p. 224; dalla tr. it. di M.L. Pampaloni, Boringhieri, Torino 1961, pp. 240-241.

²⁶ *Ibid.*, p. 217; dalla tr. it. cit., p. 234.

²⁷ *Ibid.*, p. 221; dalla tr. it. cit., p. 238.

Il suo concetto stilistico dedotto dalle rappresentazioni di profili di monete e verificato sulle gemme etrusche è interessante sotto un duplice aspetto: da una parte appartiene fino a oggi alle premesse basilari dell'analisi dello stile nell'archeologia, che il carattere di un periodo stilistico sia leggibile nei diversi generi dell'arte. La via winckelmanniana descrive quindi una direzione fino a oggi operante nell'archeologia. Dall'altra parte è evidente che Winckelmann si esprime soltanto sui contorni delle teste e sulla conformazione del viso, quanto mai condizionato dai generi di monete e di gemme, e questo è per lui determinante. Egli osserva nei profili del capo anche il passaggio dallo stile più antico a quello più severo, rilevato nelle monete siracusane. Laddove, più tardi, descrive alcune sculture, il suo sguardo va sempre prima in direzione del capo in modo conforme alla sua massima formulata nelle *Anmerkungen*: «La contemplazione del singolo nella bellezza deve essere diretta soprattutto alle parti esterne della figura umana». Qui si possono cogliere soprattutto «vita, movimento, espressione e azione [...] Testa, mani e piedi sono nel disegno la prima cosa e debbono esserlo anche nella dottrina»²⁸. Le sottili differenziazioni tra le teste dell'arte plastica greca erano anche il fondamento della sua tipologia divina. La concentrazione sui contorni e sulla conformazione del viso è d'altra parte, fin dalla metà del secolo XVIII, tipica per l'estetica contemporanea. Così Alex Potts ha rilevato su ciò²⁹, che la preferenza per i lineamenti della testa è propria dell'arte contemporanea, i busti assumono una particolare importante forma di ritratti, basti pensare in Germania a Johann Gottfried Schadow e Johann Heinrich Dannecker, in Inghilterra a Louis François Roubiliac o Francis Legatt Chantrey. E nei successori di Winckelmann si può ricordare l'ossessione di Lavater con cui questi esercitò la raffigurazione di diversi dettagli del viso.

Dalla sua esperienza dello stile arcaico e dalle concezioni artistiche tramandate da autori antichi, Winckelmann tentò di

²⁸ J.J. Winckelmann, *Anmerkungen*, cit., p. 371 sgg.

²⁹ A. Potts, *op. cit.*, pp. 397 sgg.

selezionare e di caratterizzare lo stile severo o «elevato». Meno dotto ma piuttosto bello, cioè modellato secondo l'idea delle bellezze riunite nella natura, sarebbe lo stile elevato, più sciolto nel profilo, soprattutto la raffinatissima intenzione dell'artista sarebbe stata una forma grandezza. «Bello, sublime e grande», così Winckelmann definisce l'effetto di questo stile in opere d'arte: in confronto alle opere del più tardo bello stile gli sarebbe propria una certa durezza e attraverso le leggi di proporzione sarebbe stata sacrificata una grande esattezza a favore della bella forma. I due ultimi punti costituiscono la sua interpretazione di un passo di Plinio, che menziona il canone di Policlete e definisce angolose (*quadrata*) le figure di Policlete in confronto a quelle di Lisippo³⁰. Caylus, nella sua interpretazione di Plinio, aveva concluso che alle sculture di Policlete dovrebbe essere propria una foggia angolosa e greve³¹.

Dalle sue esperienze dello stile arcaico Winckelmann constatò una certa durezza e astrazione del profilo e, nel contempo, rese relativo all'osservazione che le severe figure di Raffaello di fronte alle delicate forme del Correggio sono «sembrate dure e rigide»³². In questo modo egli separa energicamente la durezza delle sopracciglia delle teste arcaiche dalle «sopracciglia tracciate in modo ben nitido» nello stile severo: «[...] infatti questo tratto nitido si fonda sui canoni della bellezza»³³. Modificò dunque il giudizio di Plinio con le proprie esperienze visive.

La sua caratterizzazione dello stile elevato era determinata in modo più netto dagli antichi giudizi sull'arte piuttosto che dalle opere sopravvissute; solo più tardi, tramite le sculture del Partenone trasferite in Inghilterra, gli *Elgin Marbles*, si allargò la conoscenza e già Karl Ottfried Müller spostò l'acme del classico all'epoca del Partenone³⁴. Così l'arte del iv secolo

³⁰ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 227 sgg.; tr. it. cit., p. 244 sgg.

³¹ Cfr. A. Potts, *op. cit.*, p. 394 sgg.

³² J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 225.

³³ *Ibid.*, p. 224; tr. it. cit., p. 241.

³⁴ K.O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, 1830; cfr. A. Rumpf, *Archäologie*, Bd. I (1956), p. 91.

perse gradualmente l'influsso che Winckelmann aveva conferito all'epoca del bello stile, senza però svalORIZZARE in generale il periodo classico. L'argomentazione di Winckelmann per il quarto secolo, quale acme, era la seguente: in modo conforme al giudizio di Plinio, Lisippo ricondusse alla natura, il bello stile punta più da vicino alla natura e quindi anche alle creazioni individuali. Con ciò si cerca di raffigurare nell'opera d'arte la natura molteplice e leggiadra. Il bello stile raggiunge maggior splendore attraverso una grazia differente dal secolo precedente, che induceva «ad accompagnare l'elevata bellezza con un fascino sensuale, e a creare la grandezza attraverso una premurosa gentilezza, per così dire, più socievole». A differenza della grazia sublime dello stile severo, questa si mostra soprattutto nell'espressione, nella posizione e nell'azione.

Nell'edizione di Vienna del 1776 si trova «per differenziare la grazia elevata da quella cortese» un paragone stilistico, sorprendente per la sua chiarezza, tra due presunte statue da museo, l'Apollo Barberini di Monaco nello stile del v secolo a.C. e una statua di Apollo, proveniente dalla seconda metà del iv secolo a.C., che oggi si trova nel Vaticano³⁵. Winckelmann poté parlare con maggiore attendibilità dello stile del iv secolo, «poiché alcune delle più belle figure dell'antichità sono forgiate senza dubbio nel tempo in cui questo stile fiorì, e molte altre, di cui non si può provare ciò, sono per lo meno loro imitazioni». Insieme al gruppo del Laocoonte mise in risalto l'Apollo «sauroctono» che conobbe a Roma in tre repliche, e che per primo pose in relazione con l'Apollo di Prassitele menzionato nelle fonti letterarie³⁶. Nel compendio storico aveva attribuito l'Apollo del Belvedere tra le opere dell'epoca dell'imperatore romano Nerone, perché i suoi predecessori l'avevano così datato in combinazione con Anzio,

³⁵ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1776, p. 487. Dettagliatamente citato da Ernst E. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978, p. 52 per questo paragone.

³⁶ Su Apollo «sauroctono», *Geschichte*, cit., p. 343; tr. it. cit., p. 348; su Laocoonte, p. 348 sgg.; tr. it. cit., p. 351.

luogo di ritrovamento e luogo di nascita di Nerone ³⁷. Per lui l'Apollo è greco, da collocare pienamente alla fioritura del bello stile dell'arte greca; ricordiamo la celebre descrizione di Winckelmann:

Il suo corpo si eleva al di sopra di quello umano e la sua posa rivela la grandezza che lo pervade. Una primavera perenne, come nel beato Elisio, riveste di amabile giovinezza la sua matura affascinante virilità e aleggia con grazia delicata sulla superba struttura delle sue membra [...] Non una vena, non un nervo, eccitano ed agitano questo corpo, ma uno spirito celestiale che vi si riversa come un fiume tranquillo quasi ricolma tutta la superficie di questa figura. Egli ha inseguito Pitone contro il quale per primo ha teso l'arco ed ora con il suo passo potente l'ha raggiunto ed ucciso. Dall'alto del suo spirito soddisfatto il suo sguardo va al di là e al di sopra della sua vittoria, verso l'infinito: disprezzo v'è sulle sue labbra e l'ira che egli trattiene tende le sue narici e sale fino alla fronte altera. Ma qui, la pace che vi aleggia beata e quieta non ne viene turbata e il suo sguardo è colmo di dolcezza, come tra le Muse che si protendono per avvolgerlo nel loro abbraccio ³⁸.

Winckelmann ha felicemente descritto il corpo divino e il silenzio beato di quest'immagine della divinità. Soltanto prima della metà del xx secolo Gerhard Rodenwaldt nel suo importante contributo sui *Theioi reia zoontes* ha posto in evidenza e apprezzato nuovamente l'immagine degli dei del iv secolo e, quindi, anche l'Apollo del Belvedere ³⁹. Nella sua descrizione egli si riallaccia ai concetti di Winckelmann del «silenzio beato», della «tranquillità» e della «sobrietà» della rappresentazione divina e lo vede, a dire il vero, in modo più acuto: «Il suo essere beato non è scosso; la vittoria gli viene assegnata senza fatica. La divinità si manifesta al mortale non nel miracolo dell'epifania che lo costringe a inginocchiarsi, bensì il devoto rimane stupito dinanzi all'apparizione di Apollo, che gli passa davanti senza notarlo. Quest'Apollo non è solenne nel senso dello ieratico, ma certamente la sua bella

³⁷ Su ciò che segue cfr. anche Potts, *op. cit.*, pp. 384-393.

³⁸ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 392 sgg.; dalla tr. it. cit., pp. 387-388.

³⁹ G. Rodenwaldt, *op. cit.*, p. 22.

luminosa comparsa è di una raffinatezza insuperabile»⁴⁰. Naturalità di posa e di movimento, la beatitudine dell'essere divino, la solitudine corporale; queste sono per Rodenwaldt caratteristiche dell'immagine degli dèi del IV secolo, riprendendo e portando avanti la concezione winckelmanniana del bello stile.

Non intendiamo occuparci dei diversi gradi nello «Stile degli imitatori» e tralasciamo anche la nozione di Winckelmann di una cosciente direzione stilistica arcaica ed eclettica a partire dall'Ellenismo⁴¹. Accanto all'Apollo del Belvedere ci sono, come è noto, le descrizioni del Laocoonte del torso del Belvedere, del cosiddetto Antinoo Belvedere, che, già progettati nei primi anni romani, furono inclusi nella *Storia dell'arte*. Esse stanno abbastanza repentine nello schizzo oggettivo sull'arte e la storia greche. Il gruppo di Laocoonte viene discusso nell'ambito delle opere d'arte che potrebbero essere iniziate nel tardo bello stile, dopo la morte di Alessandro⁴². Su due momenti poggia la datazione di Winckelmann: sull'elogio del gruppo del Laocoonte da parte di Plinio, un elogio che si può riferire soltanto a un'opera dell'epoca classica⁴³ e la drammaticità del gruppo in paragone alle Niobidi, che egli, come propone un'indagine odierna⁴⁴, attribuisce al circolo dello scultore Scopas⁴⁵. Per quanto riguarda l'Antinoo Belvedere la sua datazione rimane piuttosto dubbia⁴⁶. Nella statua oggi considerata di Ermete⁴⁷ Winckelmann vede un eroe, forse Meleagro, in nessun caso un Antinoo come credeva la ricerca che lo precedeva: lo stile sarebbe molto differente dall'arte del

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 354 sgg.

⁴² *Ibid.*, pp. 347-350.

⁴³ Cfr. in questo tomo il contributo di Bernard Andreae.

⁴⁴ W. Geominy, *Die Florentiner Niobiden*, Bonn phil. Diss. 1984.

⁴⁵ A ogni modo Winckelmann sbaglia nella datazione di Scopas, che fissa nel periodo della guerra del Peloponneso; cfr. H. Brunn, *Geschichte d. griech. Künstler*, 2. Aufl. 1889, p. 318 sgg.

⁴⁶ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, p. 409 sgg.

⁴⁷ W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4. Aufl., Tübingen 1963, Bd. 1, Nr. 246; sulla discussione nella ricerca: F. Haskell u. N. Penny, *Taste and the Antique*, 2. Aufl., London 1981, Nr. 4, Abb. 73.

periodo di Adriano e, inoltre, tali grandi opere non sarebbero più state create nell'epoca romana. Il suo rapporto critico con l'arte adrianea diventa qui visibile: è vero che constatò un incremento delle arti sotto Adriano («Il soccorso che all'arte veniva da Adriano, era come quei cibi che i medici prescrivono agli ammalati, e che non li lasciano morire ma neppure li nutrono») ⁴⁸, ma «lo spirito della libertà si era ritirato dal mondo» e, quindi, non sarà più possibile una grande arte.

Infine, nel torso egli ricostruì dinanzi agli occhi del lettore un Ercole seduto «con la testa sorretta e rivolta in alto, immerso in un lieto ripensamento delle grandi gesta compiute» ⁴⁹. Riguardo all'ideale sarebbe da porre davanti all'Apollo, tuttavia il carattere epigrafico della firma dell'artista indica un periodo dopo Alessandro. Senza esitare egli lo data nell'ultimo periodo di fioritura dell'arte e della cultura greche, nella prima metà del II secolo a.C. «Il torso di Ercole sembra essere una delle ultime opere perfette che l'arte greca ha prodotto prima della perdita della libertà» ⁵⁰.

Nella datazione di Winckelmann due cose sono palesi: uno, la sua ricerca segue un compromesso tra l'accettazione che le statue più ammirate di Roma siano da attribuire all'ideale della fioritura dell'arte greca, e la graduale conoscenza della loro epoca d'origine relativamente tarda. Tuttavia rifiuta le ipotesi in uso prima di lui, che opere ideali di alta qualità siano da attribuirsi in ogni caso all'arte greca, opere di qualità scadente a quella romana. Come è noto, non riconobbe generalmente all'arte romana valore e stile propri. Siffatta attribuzione era ancora consueta per molto tempo dopo Winckelmann. Nell'attuale ricerca è rimasto, quale categoria centrale, un concetto di qualità completamente winckelmanniano sulle attribuzioni eccellenti, un concetto ancora utilizzato come criterio di apparente obiettività.

L'altro momento evidente di Winckelmann è il concetto della libertà nel suo sistema storico di arte antica. Il concetto

⁴⁸ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 408; tr. it. cit., p. 400.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 369; dalla tr. it. cit., p. 369.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 371; dalla tr. it. cit., p. 370.

era, come chiariscono G. Zinserling e M.L. Baeumer, diventato una categoria centrale del suo pensiero ⁵¹. L'abbiamo già sentito: il cosiddetto Antinoo Belvedere non può aver avuto origine nel periodo adrianeo, perché per i greci non c'era più libertà, e, per la datazione tarda nella prima metà del II secolo del torso, esiste soprattutto una motivazione proveniente dalla storia politica della Grecia, precisamente quella breve fase prima dell'occupazione romana della Grecia, quando, secondo Winckelmann, lo spirito della libertà poté fiorire ancora una volta. Con questo argomento egli corregge anche il più volte citato passo di Plinio, secondo il quale dalla cxxi (296/3 a.C.) fino alla clvi olimpiade (156/3 a.C.) l'arte tramontò (*cessavit deinde ars*). Winckelmann rimanda al contrario a Quinto Flaminio, che nell'anno 196 a.C. dichiarò liberi i greci, che solo nell'anno 146 a.C., dopo la distruzione di Corinto da parte del proconsole romano di Macedonia vennero assoggettati. Poiché tra il 196 e il 146 a.C. l'immagine della Grecia era improntata a libertà e indipendenza, era ancora possibile creare grandi opere come il torso, quindi Plinio deve aver sbagliato ⁵².

A fianco delle opere dell'Illuminismo francese e inglese ci sono le antiche fonti letterarie, da cui Winckelmann deriva identità politica e greicità. «Erodoto ci fa vedere come la libertà da sola fosse la ragione della potenza e dell'altezza a cui giunse Atene» ⁵³: così, in modo chiaro, in Winckelmann, e quest'identità la trovò confermata anche negli scritti romani.

Plinio il giovane nella lettera viii.24 dà al suo amico Massimo, funzionario statale romano nella Grecia occupata, il consiglio di non rubare ai greci «l'ultima ombra di una passata grandezza, il residuo della libertà», perché i greci sono ancora liberi, in quanto avevano conservato anche sotto i

⁵¹ Dettagliatamente in G. Zinserling, in *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 6 (in corso di stampa) e M.L. Baeumer, «Klassizität und republikanische Freiheit in der ausserdeutschen Winckelmann-Rezeption des späten 18. Jahrhunderts», in *Winckelmann 1717-1768*, cit., p. 195-220; Id., in *Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft*, H. 50 (1986).

⁵² J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 371.

⁵³ *Ibid.*, p. 132; dalla tr. it. cit., p. 155.

romani tramite abilità, merito, amicizia, e contratti «il diritto alla libertà conferito loro dalla natura»⁵⁴. La controversia romana intorno alla situazione in cui possono fiorire scienza e cultura, nella pace imperiale o nella libertà politica⁵⁵, fu seguita da Winckelmann che si riconobbe d'accordo con Plinio e Tacito in favore della libertà politica, ad ogni modo con riguardo alla storia greca. Il contrasto fra Atene e Roma non fu visto all'epoca romana soltanto nel senso del potere culturale della grecità: Luciano, a cui Winckelmann fa sempre riferimento, contrappone alla torbida condotta di vita romana quella razionale dei greci, che sola possiede la conoscenza della vera libertà⁵⁶.

«In apparenza rimasero liberi», descrive chiaramente Winckelmann i greci sotto il dominio romano. Senza puntualizzarlo, Berthold Häsler ha, già nel 1968, stabilito che Winckelmann sarebbe partito dagli scritti degli antichi per formulare il suo sistema dell'arte greca e aggiunse che «il concetto dello stile da lui coniato in un primo momento fu ricavato dalle opere letterarie»⁵⁷. Winckelmann diede sempre importanza al fatto che in tutti i tempi, anche in modo diverso, la «scienza nell'arte precede la bellezza e quando è costruita su rigide regole corrette deve incominciare a insegnare con determinazione precisa ed energica...»⁵⁸, al fatto che le notizie, che ci rimangono conservate nelle fonti letterarie, «ad eccezione di alcune indicazioni di criterio, sono puramente storiche»⁵⁹.

.. Appena un secolo dopo, con A. Furtwängler, C. Robert e A. Kalkmann⁶⁰, venne esercitata la critica delle fonti e le antiche teorie artistiche furono per noi tangibili grazie alle

⁵⁴ Plinius d.J., *Briefe* (Latein u. dt. v. H. Kasten), Berlin 1982, p. 489 sgg.

⁵⁵ Cfr. H. Fuchs, *Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt*, Berlin 1938, p. 18 sgg. e p. 48 sgg. (con ampie prove).

⁵⁶ H. Fuchs, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ B. Häsler, «Winckelmanns Verhältnis zur griechischen Literatur», in *Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*, Bd. 1, Berlin 1913, p. 41.

⁵⁸ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 431.

⁶⁰ A. Furtwängler, «Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste», *Jbb. f. klass. Philol.*, Suppl. Bd. 9 (1877); C. Robert, *Archäologische Märchen*, 1886; A. Walkmann, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, 1896.

ricerche di B. Schweitzer⁶¹. Era già riuscito a Winckelmann di aver ottenuto, dalle antiche fonti letterarie, che solo frammentariamente provavano le antiche perdute teorie, dalle opere di Quintiliano, Cicerone, Vitruvio, Pausania e Plinio, un sistema per la divisione di epoche artistiche e del loro svolgimento stilistico. Se ricordiamo le descrizioni dei periodi appena esposti, troviamo in Winckelmann il succedersi di artisti, come li tramandano Quintiliano e Plinio, di Callone ed Egia, Canaco e Calamide, Mirone, Policlete e Fidia⁶². Gli antichi scrittori trascrivono lo sviluppo dello stile come *durius* (più duro), quindi *minus rigidus* (meno rigido), che Winckelmann traduce «un po' duro» e dai «contorni delimitati con precisione»⁶³. *Diligentia ac decor* è l'antico giudizio sull'elevato stile marcato, *diligentia* (accuratezza, precisione), che corrisponde a «esattezza» di Winckelmann (Policlete ha «sacrificato in una certa misura la bellezza della forma per questa grande esattezza») ⁶⁴ e *decor* (compiacimento, scrupolo), che Winckelmann trascrive nel senso sensuale-morale di «equilibrio della sensibilità e con un'anima pacifica, immutabile».

La bellezza (*pulchritudo*) sarebbe arrivata con Fidia: così Winckelmann in concordanza con gli scrittori antichi. Sull'*aequare deum*, raggiungere la divinità, quale segno dell'immagine degli dèi di Fidia, scrive Winckelmann: «Questa bellezza è come un'idea concepita senza il soccorso dei sensi, quale si formerebbe in una mente elevata ed in una fantasia felice, quand'essa potesse innalzarsi a contemplare la bellezza divina»⁶⁵. Quintiliano e Winckelmann hanno la stessa opinione: l'illusione creativa e l'esperienza della divinità nello spirito. Winckelmann definì lo stile elevato «bello, sublime e grande» e adottò di nuovo in questo contesto gli antichi

⁶¹ B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen*, Halle 1932 (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, 9, Jg. H.1).

⁶² J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 225; dalla tr. it. p. 242. Naturalmente, Winckelmann ha sostanzialmente ampliato i successi dell'arte, *ibid.*, p. 315 sgg. Le fonti antiche sono reperibili rapidamente in B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 32 sgg.

⁶³ I concetti di Winckelmann sono citati sopra.

⁶⁴ J.J. Winckelmann, *Geschichte*, cit., p. 225; dalla tr. it., p. 241.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 226; dalla tr. it., p. 243.

concetti utilizzati da Quintiliano di «*pulchritudo et maiestas*» quali segni caratteristici dell'epoca. Anche gli autori antichi hanno staccato il secondo grado del classico dal primo, il tempo da Prassitele a Lisippo e Apelle, dunque il «bello stile» di Winckelmann. Egli fa riferimento in modo marcato alla caratteristica di Lisippo data da Livio e da Quintiliano: «che seppe imitare la natura meglio dei suoi predecessori»⁶⁶. In questo iv secolo a.C. *veritas* (*aletheia*), fedeltà, si congiungono con alcune grazie, confermando le antiche fonti di Prassitele. Demetrio, biasimato per la sua troppo accentuata *veritas*, in Quintiliano trova posto alla fine. Winckelmann lo trascura: gli era evidente da altre fonti che questo artista era vissuto un anno prima di Lisippo⁶⁷. Con Plinio prende il segno caratteristico dei successori di Lisippo, la *similitudines reddere*, produrre somiglianze, quale segno di riconoscimento dello stile degli imitatori i cui sforzi erano rivolti al ritratto. Egli tratteggia così, come l'antica teoria dell'arte, la strada dall'epoca classica greca fino al ritratto del primo Ellenismo. Tuttavia Winckelmann chiarisce che l'apice non è la *veritas*, bensì la *pulchritudo* e la *maiestas*, come erano state conquistate per l'arte da Fidia e Alcamene. La strada dall'apice verso il basso – che ci tramanda anche Plinio – sfocia in Lisippo nella pura e assoluta fedeltà, per finire nel piatto realismo di Demetrio.

In Winckelmann lo schema base dello sviluppo è estrapolato da un'antica teoria dell'arte, che ha le sue radici nell'idealismo tardo ellenistico del II secolo a.C. e che poi impresse l'immagine dell'arte greca all'epoca romana. Dobbiamo a B. Schweitzer la sua ricostruzione⁶⁸, la prima del nostro secolo. L'osservazione artistica di questa teoria non si fondava sui concetti di figura, bensì su quelli di effetto della forma (*maiestas*, *decor*, *ingenium*), che conducono all'astratto nell'arte, ai contenuti etici forniti dall'espressione.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 227, 344 sgg.; dalla tr. it., p. 244.

⁶⁷ Su Demetrio in queste antiche teorie cfr. B. Schweitzer, *op. cit.*, p. 39 sgg.

⁶⁸ B. Schweitzer, *op. cit.*; cfr. anche F. Preisshofen, «Kunsttheorie und Kunstbetrachtung», in *Le classicisme à Rome aux I.ers Siècles avant et après J.-C.* (1979), p. 263 sgg. (Entretiens sur l'Antiquité Classique, Tome xxv).

La teoria dello sviluppo, da questo punto di vista, viene presa in esame anche per i diversi campi del concreto: l'immagine dell'animale, dell'uomo e degli dèi, i diversi gradi di valore rispetto alla dignità dell'oggetto. Winckelmann ha spinto quest'antico sistema a un nuovo punto più elevato. Le singole forme di rappresentazioni, nella scultura greca, del profilo del capo di dèi, eroi e uomini erano per lui fondamentali per la tipologia, sicché le sottili differenze fra gli stessi dèi erano raggiunte dagli elementi delle forme valutati eticamente, dai differenti gradi di *maiestas* e *decor*. Secondo Winckelmann l'immagine della dignità è conforme al concetto della divinità, quindi la forma è espressione di atteggiamenti e attese etico-morali.

Sulle sue fonti degne di fede dell'epoca romana Winckelmann ha seguito le antiche teorie rivolte al mondo classico e le ha poste a fondamento del suo sistema dottrinario. Questo si accordava ancora alle opere antiche che interpretò: cioè copie romane di capolavori greci o nuove creazioni nel gusto artistico romano del periodo del classicismo romano; questo antico classicismo sceglieva già ciò che serviva al meglio all'illustrazione dei valori etici⁶⁹.

Non è un caso che povertà d'azione, cifre classicistiche, carattere e astrazione, leghino, con una singolare evidenza ugualmente segnata delle immagini, l'arte classicistica romana all'arte creativa del classicismo europeo. L'immagine winckelmanniana dell'arte greca era quindi simile a quella del sentire e del diverso significato tramandati dalla cultura storica romana; ciò determinò infine anche la visione successiva all'interno del classicismo europeo.

Un'analoga affinità al di là dei tempi salta, in questo contesto, agli occhi. L'antica teoria classicistica dell'arte si apre già in anticipo ai circoli teorici artisti e dilettanti dell'ampio pubblico interessato all'arte, come quello sorto nella seconda metà del XVIII secolo nella borghesia europea diligentemente formata. Entrambi ugualmente supportati da movimenti sociali, espressero adeguate teorie artistiche e sistemi

⁶⁹ P. Zauker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, p. 256.

concettuali. Questo fatto getta forse luce anche su un passo del saggio di Goethe su Winckelmann del 1805, in cui si dice: «ben presto si elevò sopra i singoli per un'idea di una storia dell'arte e scoprì, come un nuovo Colombo, una terra lungamente vendicata, annunciata e discussa, sì, si può dire, una terra prima già conosciuta e di nuovo perduta»⁷⁰. Invece di un riepilogo di idee di Winckelmann sull'antica storia dell'arte – che si cerca inutilmente in Goethe – il lettore troverà in Goethe traduzioni dei giudizi sull'arte di Velleio Patercolo e di Quintiliano, testimonianze del «conosciuto» e poi «perduto» mondo antico, che per Goethe era anche il mondo di Winckelmann.

⁷⁰ J.W. Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (hrsg. v. H. Holtzauer), Leipzig 1969, p. 218 sgg.